Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil'
Center of Narrative and Anthropological Studies
Department of Literary Theory and Comparative Literature

ISSN 2307-1222

STUDIA METHODOLOGICA

Issue 37, Spring 2014

Founded in 1993

Themed issue:
Narrative pragmatics

Ternopil'
2014

STUDIA METHODOLOGICA

SM, No. 37, 2014
ВВК 87.256: 60+87.256: 81
S 88

All rights reserved
No part of this journal may be reprinted or reproduced without permission in writing from the publisher, TNPU, Ukraine

ISSN 2307-1222

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. **OLEG LESZCZAK**
The Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD:

Prof. Dr. **MIROSLAV CHARKICH**
Serbian Academy of Sciences and Arts (SERBIA)

Prof. Dr. **EDWARD KASPERSKI**
Head of the Section of Comparative Studies at the Institute of Polish Literature UW (POLAND)

Prof. Dr**. ELEONORA LASSAN**
Vilnius University (LITHUANIA)

Prof. Dr. **VLADIMIR ZAIKA**
Department of Russian Language, Yaroslav Mudryi State University of Novgorod (RUSSIA)

Prof. Dr. **ALEKSANDR GLOTOV**
Department of Literary and Language Theory, Ostroh Academy (UKRAINE)

Dr. **YURIY SITKO**
Department of Russian and Ukrainian Language, Kyiv National Linguistic University (UKRAINE)

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. **OLHA KUTSA**
Head of the Department of Literary theory and Comparative literature, Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil' (UKRAINE)

EXECUTIVE EDITOR

Dr. **IHOR PAPUSHA**
Department of Literary theory and Comparative literature, Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil' (UKRAINE)

EDITORIAL BOARD:

Prof. Dr. **NATALIA POPLAVS'KA**
Head of the Department of Journalism, Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil' (UKRAINE)

Prof. Dr. **MYKOLA TKACHUK**
Head of the Department of History of Ukrainian Literature, Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil' (UKRAINE)

Dr. **TETYANA OLIYNYK**
Head of the Department of Theory and Practice of Translation, Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil' (UKRAINE)

Збірник Studia methodologica внесено до Переліку фахових видань ВАК України за спеціальністю «філологія» згідно з постановою від 01.07.2010 р. № 1-05/5.
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

Founded in 1993, *Studia methodologica* is the journal of methodological research. *Studia methodologica* publishes articles in literature theory, linguistics, and philosophy. It acts as a forum for the presentation and discussion of research and concepts.
Редакція не завжди поділяє погляди авторів. Матеріали друкуються мовою ориґіналу.

Editorial address:
Ihor Papusha, PhD, Executive editor
P.O. Box 554, Ternopil'-27, 46027,Ukraine
E-mail: *studiamethodologica@gmail.com*
www.*studiamethodologica.com.ua*

TABLE OF CONTENTS

Ірина Кушнір
РОМАН “САМЕЦЬ” К. ЛЕМОНЬЄ ЯК ПЕРШИЙ ВИЯВ НАТУРИЗМУ ПИСЬМЕННИКА 6

Ірина Нечитайло
ПРАСЛОВ’ЯНСЬКІ ДЕВЕРБАТИВИ: СЕМАНТИКА МОТИВУЮЧИХ ОСНОВ 15

Юрій Ситько
ПРО ЧАСОВІ ВІДНОСИНИ В ОБ’ЄКТІ МОВОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК ПРО МЕТОДОЛОГІЧНУ ПОЗИЦІЮ 21

Тетяна Олійник
ЗАКОНОМІРНОСТІ КУЛЬТУРНО-ЕТНІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ПЕРЕКЛАДУ 27

Надія Андрейчук
ОСНОВНІ ОЗНАКИ ПРОЦЕСІВ ЗНАКОТВОРЕННЯ: ПОГЛЯД НА РОЗУМІННЯ ЯК ВИЯВ СЕМІОЗИСУ ... 34

Лариса Рись
ІМЕННИКОВІ КОМПОЗИТИ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ФАКТОРА АДРЕСАТА 40

Юлія Горицька
ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ПРАГМАТИЧНОГО РІВНЯ ВТОРИННОЇ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ 44

Ахмет Али Айдын
КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА И Я. К. БЕЯТЛЫ 49

Тетяна Гребенюк
ФУНКЦІЇ БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ В ІСТОРІОГРАФІЧНІЙ МЕТАЛІТЕРАТУРІ («МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» О. ЗАБУЖКО) 57

Мар’яна Гірняк
ПИСЬМО ЯК СПОСІБ КОМУНІКАЦІЇ ТА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ (ЗА ПОВІСТЮ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «ІНОПЛАНЕТЯНКА») 66

Анна Гайдаш
ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВУ В ЗАРУБІЖНІЙ ДРАМІ ХХ СТОЛІТТЯ 73

Ганна Табакова
ПРИЙОМ МОНТАЖУ ТА ЙОГО РЕАЛІЗАЦІЯ В ЛІРИЧНІЙ ПРОЗІ 78

Вікторія Дуркалевич
ОБРАЗ БАТЬКА У ДИЛОГІЇ АНДЖЕЯ ХЦЮКА «АТЛАНТИДА» Й «МІСЯЦЕВА ЗЕМЛЯ» 84

Тетяна Табунщик
ХУДОЖНЯ ІСТОРІОСОФІЯ ДОБИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ 89

Василь Бялик
АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ІНФОРМАЦІЙНОЇ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ 94

Фелікс Штейнбук
КОНВЕРГЕНЦІЯ ТОПОСУ ЗАБУТТЯ У СУЧАСНІЙ СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ* 101

Тетяна Винник
СЮЖЕТ У МАЛИХ ЛІРИЧНИХ ЖАНРАХ 109

Надія Пастух
“ВСЯЧИНА ГОВОРИТЬ, МИ НО’ НЕ РОЗУМІЄМ ТОГО, А ВСЕ НА СВІТІ ЯЗИК СВІЙ МАЄ”: “МОВА” ТВАРИННОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ 116

Святослав Пилипчук
«БЕЗПРИСТРАСНЕ ВИСТУДІЮВАННЯ ТЕКСТУ…»: МЕТОДОЛОГІЯ ФІЛОЛОГІЧНОЇ ШКОЛИ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ІВАНА ФРАНКА 123

Ігор Логвінов
ПАРАДІАСТОЛА „ВЛАСНОГО” ТА „ЧУЖОГО” У МАҐРИБСЬКІЙ ФРАНКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ 130

Олена Галета
ВІД `РІДНОЇ НИВИ` ДО `ПОЛЯ ЛІТЕРАТУРИ`: АНТОЛОГІЯ ЯК КАНОНОТВОРЧИЙ ЧИННИК В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ К. ХІХ – П. ХХ СТ. 135

Наталія Миколайчук
ТЕОРІЯ МОЖЛИВИХ СВІТІВ У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ НОВЕЛИ Ф. КАФКИ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» 145

Юлія Починок
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПОЕЗІЯ В ТРАНСФОРМАЦІЯХ ВІЗУАЛЬНОСТІ: ЛУГОСАД ТА ІНШІ 152

Тетяна Гарасим
РОМАНИ Л. ДЕРЕША, М. НАГАЧА ТА Н. МАКДОНЕЛЛА ЯК ЯВИЩЕ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА «ВИДАВНИЧИЙ ПРОЕКТ» 160

Андрій Цяпа
НАРАТИВНЕ РОЗДВОЄННЯ ЯК ЕТИЧНЕ ВИПРОБУВАННЯ У РОМАНІ ДЕВІДА МІТЧЕЛЛА «ЛУЖОК ЧОРНОГО ЛЕБЕДЯ» 166

Наталія Кобзей
МОВНА КАРТИНА СВІТУ В. ВИННИЧЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО НАРАТОЛОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ 171

Наталія Магас
МЕНТАЛЬНІ МОДЕЛІ ЯК КОНСТРУКТИ РЕАЛЬНОСТІ ТА ІРРЕАЛЬНОСТІ 179

Христина Януш
ПОНЯТТЯ І КОНЦЕПТ. КРИТЕРІЇ РОЗРІЗНЕННЯ 184

Олена Крушельницька
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ПРИЙОМ ДЛЯ ІДЕНТИФІКАЦІЇ АВТОРА З ГЕРОЄМ У РОМАНІ ІРЕНИ КАРПИ «BITCHES GET EVERYTHING» 191

Олена Вещикова
МНОЖИННІСТЬ ЧИТАЦЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ХУДОЖНЬОЇ УМОВНОСТІ ЯК НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ТЕКСТУ 197

Наталія Римар
ФУНКЦІЇ НАРАТОРА ЯК ГОЛОВНОЇ ІНСТАНЦІЇ ОПОВІДІ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ 204

Андрій Гурдуз, Ірина Альбещенко
МІФОПОЕТИЧНА ПАРАДИГМА В ТРИЛОГІЇ СЬЮЗЕН КОЛЛІНЗ „ГОЛОДНІ ІГРИ” 212

Сніжана Жигун
ОПОВІДНІ СТРАТЕГІЇ ПРОЗАЇКІВ «ЛАНКИ» 218

Дмитро Дроздовський
СТРАТЕГІЇ ФОКАЛІЗАЦІЇ В РОМАНІ «СПОКУТА» ІЕНА МАК’ЮЕНА 224

Ярина Ясній
НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ТЕТРАЛОГІЇ С. ВІНЦЕНЗА 229

Юлія Левчук
ЛІРИЧНИЙ ЦИКЛ ЯК КОГНІТИВНЕ ЖАНРОВЕ УТВОРЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ) 235

Марія Підодвірна
"НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР" ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА 241

Антоніна Лахманюк
ЕФЕКТ НЕЗАВЕРШЕНОСТІ В ЕТЮДІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ЛЯЛЕЧКА» 247

Ігор Гаврищак
ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ФУНКЦІОНАЛЬНА КАТЕГОРІЯ ЕСТЕТИЧНОЇ СИСТЕМИ РІХАРДА ВАГНЕРА 258

Ольга Гончаренко
АНАЛІТИЧНА ФІЛОСОФІЯ КАЗИМИРА ТВАРДОВСЬКОГО: ОБРАЗ ВИХОВАННЯ 263

РЕЦЕНЗІЇ
Олена Гінда 268

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

І.Кушнір. Роман «Самець» К. Лемоньє як перший вияв натуралізму письменника. Studia methodologica 2014; (37).

РОМАН "САМЕЦЬ" К. ЛЕМОНЬЄ ЯК ПЕРШИЙ ВИЯВ НАТУРИЗМУ ПИСЬМЕННИКА

Ірина Кушнір

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра світової літератури, факультет іноземних мов,
Львівський національний університет імені Івана Франка **(УКРАЇНА)**,
79000, м. Львів, вул. Університетська,1, ауд. 431,
e-mail: irenabogdanivna@gmail.com

UDC: 821.133.1-31.09(493)К.Лемоньє:7.036.1

ABSTRACT

The aim of the article is to study the peculiarities of C. Lemonnier's artistic method. The object of research is his novel "Male" (1881) where for the first time the main tendency of his late works appeared, distinctly expressed in novels "Adam and Eve", "In the fresh heart of the forest", in a set of stories "Virgin isle". In the studied novel the influence of E. Zola is present: impact of environment upon the character, "biologics" of Cashapres as recognition of naturalism. It was proved that the originality of novels by C. Lemonnier is based on his realism and naturism in its specific combination. Simultaneously with a minute observation and documentation there are the hero worship of characters and the space mythologisation.

Key words: naturalism, naturism, pantheism, novel.

Дослідження має на меті з'ясувати своєрідність творчого методу К. Лемоньє. Звідси об'єктом вивчення став роман "*Самець*" ("*Un Mâle"*, 1881), де вперше спостерігаємо започаткування тенденції, що стане провідною у пізній творчості К.Лемоньє і знайде вираз у романах "*Адам і Єва*", "*У свіжому серці лісу*" та збірці "*Незайманий острів*". У романі відчутний натуралізм Е. Золя: вплив середовища на формування персонажа, "біологізм" Кашапреса як данина традиції натуралізму. Оригінальність романної творчості письменника полягає у використанні натуралізму та натуризму в їхньому специфічному поєднанні. Поряд з детальним спостереженням і документацією маємо героїзацію персонажів, міфологізацію простору.

Ключові слова: натуралізм, натуризм, пантеїзм, роман.

Цель исследования статьи – изучить своеобразие творческого метода К. Лемонье. Объектом изучения стал роман "*Самец*" ("*Un Mâle"*, 1881), где впервые наблюдаем тенденцию, что впоследствии станет основной в позднем творчестве К. Лемонье, отчетливо выраженная в романах "*Адам и Ева*", "*В свежем сердце леса*" и сборнике "*Девственный остров*". В романе ощущается влияние Э.Золя: воздействие среды на формирование персонажа, "биологизм" Кашапреса как дань традиции натурализма. Оригинальность романного наследия писателя – в использовании натурализма и натуризма в специфическом сочетании. Одновременно с детальным наблюдением и документацией имеется героизация персонажей, мифологизация пространства.

Ключевые слова: натурализм, натуризм, пантеизм, роман.

Ще в кінці XIX ст. Каміль Лемоньє (1844 — 1913) посів почесне місце поряд з братами Гонкурами, Е. Золя у плеяді письменників-натуралістів. Романіст, новеліст і літературний критик, він справедливо названий "*Маршалом бельгійської літератури*" (Ж. Роденбах) за плідну творчість і за значний вплив на багатьох франкомовних митців і письменників. Його товариш по перу Едмон Пікар зауважив: "*К. Лемоньє символізує франкомовну*

бельгійську літературну діяльність в цілому: її різноманітні тенденції, трансформації та пошуки, її сильні та слабкі сторони: він є її мікрокосмосом. Він її відображає та вдосконалює, як чарівне дзеркало з казки… Це Ріка, з якої витікатимуть всі літературні бельгійські потоки, річки і струмочки упродовж наступної половини століття" (переклад з фр. тут і далі наш – І.К.) [14, с. 45].

Дослідження має на меті з'ясувати своєрідність творчого методу письменника (натуралізму в поєднанні з натуризмом). Звідси об'єктом вивчення став роман "*Самець*" ("*Un Mâle"*, 1881), де вперше спостерігаємо започаткування тенденції, що стане провідною у пізній творчості К. Лемоньє. Цей роман раніше не вивчався українськими дослідниками, звідси актуальність. Твір згаданий у численних дослідженнях бельгійських та французьких літературознавців (Шарль Потвен, Жан-Пєр Ледюк-Адін, Поль Дельсем, Мішель Бірон) та у монографії Ж. Ванвелькенхюзена "Histoire d'un livre. *Un Mâle*, de C. Lemonnier" [12], де йдеться про історію написання роману. Дослідник залишає поза увагою аналіз творчого методу, характеристику персонажів, побудову твору і т.д.

Постать видатного бельгійського письменника К. Лемоньє часто ставала об'єктом літературних досліджень у Франції та Бельгії. Їхніми авторами були переважно сучасники К. Лемоньє, здатні краще пізнати і зрозуміти його. Наявні критичні дослідження про письменника Ж. Ренсі "*Camille Lemonnier*" (1922) та М. Вудбріджа "*Le Roman Belge Contemporain*" [14]; Ж. Ванвелькенхюзен прослідковує розвиток натуралізму у К. Лемоньє "*L'influence du Naturalisme Français en Belgique*"[13]; українських досліджень творчості цього значного представника літератури Бельгії поки немає.

Оскільки цей письменник є малодослідженим у вітчизняному літературознавстві, доцільно окреслити його суспільно-політичні погляди та літературно-естетичну позицію.

Автор понад сімдесяти томів, з яких майже п'ятдесят становлять романи і збірки оповідань, К. Лемоньє зображує звичаї і простих людей своєї землі, їхнє щоденне життя. Серед ранніх творів виділяється збірка "Наші фламандці" (1869 р.), де вперше пролунав заклик "*Бути собою чи померти*", що став згодом девізом цілого літературного руху [1, с. 141]. Услід за Ш. де Костером письменник виступив за демократизацію бельгійської літератури. "*Soyons nous*!" – перше гасло руху "*La Jeune Belgique*" (такою ж була і назва літературного журналу, що виходив 1881 – 1897 р. р.). Це відлуння чіткої громадської позиції К. Лемоньє у "Наших фламандцях": "*Найгіршим є приєднання не частини території, а думки. Самобутність або смерть*!", яку він запозичив у Ж. Екхода [5, с. 4]. Літературний дебют письменника став свідченням того, що він " <...> *з перших творів звернув на себе увагу могутністю стилю та бурхливістю почуттів, ставши одним з паростків надії на відродження бельгійської літератури*" [10, с. 1858]. К. Лемоньє виступив за ту оригінальну національну літературу, яку Ж. Екход означив як "*літературу, що виникає з самої землі, літературу швидше упереджену, ніж патріотичну, літературу, що є нашою, а не сусідовою* <...>" [6, с. 77]. Характеризуючи молоде покоління письменників, до якого належав К. Лемоньє, П. Арон пише: "<...> *Саме тому вони живуть письменством як життєвим вибором і як реакцією на їхнє оточення*" [4, с. 367]. Літературна діяльність для них не є простим зацікавленням, вона стає "*première, prioritaire, professionelle*" [4, с. 367].

Свої теоретичні праці 1870-1884 рр. К.Лемоньє зібрав у збірник «Митці життя», де підкреслив своє завдання відстоювати мистецтво "*раціональне, сучасне, натуристське*" [12, с. 143]. У трактуванні письменника натуристське зображення позначає відтворення життя, точність, достовірність відображення "*з натури*". Як бачимо це визначення повторює принципи реалістичного та натуралістичного мистецтва, але К. Лемонньє підкреслює значення Природи для мистецтва. Слід зазначити, що натуризм К. Лемоньє підрозуміває його пантеїзм [12, с. 143]. Бути собою означало для письменника залишатися вірним відображенню природного способу життя. У його літературній творчості спостерігаємо поступовий перехід від позицій натуралізму та реалізму до романтизму. На туризм є дуже точним терміном для позначення методу К. Лемоньє, тобто, сукупності тенденцій натуралізму, реалізму, романтизму з елементами пантеїзму та руссоїзму. Це зауважив і Верхарн: К. Лемоньє приваблював термін, що акцентував зображення з природи – "натуризм". Більшість романів К. Лемоньє поєднують натуралізм, "*деколи брутальний*", з ліричною екзальтацією [4, с. 523]. Багата поетична уява письменника переносить персонажів у найрізноманітніші місця: сільська місцевість Брабанту, шахта, природа.

Перше творче десятиріччя автора завершується романом "*Самець*" (1880). Цей роман підкреслив самобутність Лемоньє-письменника, і до того ж є яскравим прикладом натуристичного мистецтва. Твір вражає вмінням відтворити природу у її повноті, силі, життєдайності. Втіленням могутності природи виступає головний персонаж Кашапрес.

Роман починається гімном природі: опис ранкового пробудження лісу: "*Une fraicheur monta de la terre et tout à coup le silence de la nuit fut rompu. Un accord lent, sourd sortit de l'horizon, courut sur le bois, traina de proche en proche, puis mourut dans un froissement de jeunes feuilles; l'enorme silence recommença*" [9, с. 11]. Такий зачин є правильною експозицією розповіді про людину, що є органічною часткою природи. Важливо зазначити, що опис побудований так, що переходить від однієї деталі пейзажу до іншої та завершується зображенням сну Кашапреса: складової цієї природної цілісності : "*Il dormait du grand sommeil de la terre avant la venue de l'aube. L'énorme torpeur nocturne des bêtes et des arbres s'attardait sur cette silhouette confondue à la nature. Il dormait sans rêves, heureux, tranquille, bercé par les souffles de l'air*" [9, с. 14] .

Інший важливий момент відображення природного інстинкту чоловіка: спостерігаючи за селянкою Жерменою у Кашапресі прибуджується самець, що бачить сильну і здорову самку: "*Lui se poussa plus près, attiré par l'odeur de sommeil qui fflottait autour de l'inconue. Une rougeur de sang empourprait ses joues saines, brunies par les soleils, son cou soulpe et rond posait sur des épaules larges, mal cachées par le corsage denoué. Elle avait l'éclat rude, un peu sauvage, des filles de Wallonie <...> Une bête s'éveillait en lui, féroce et douce*" [9, с. 16]. Кохання проявляється як природний потяг, демонстрація інстинкту продовження роду. Його почуття до Жермени сильне і щире. Так само і Жермена захоплена його сексуальністю самця, що вирізняє його між слабкими та непривабливими сільськими хлопцями: "*Elle se sentit convoitée et n'en fut pas irritée: son regard brun l'enveloppa, hardi et caressant; et, de même qu'il lui souriait, elle laissa tomber sur lui, de ses lèvres pourprées, un sourire tranquille, où il y avait de la reconnaissance*" [9, с. 16], далі читаємо: "*Elle contemplait sa beauté rude d'homme des bois*" [9, с. 24].

З іншого боку, це також зображення пристрастей, інстинктів, природної поведінки Кашапреса, його "біологізму" як данина традиції натуралізму Е.Золя. К. Лемоньє проводить паралель між твариною-самцем і Кашапресом, аналізуючи природний потяг до розмноження і пошуку сексуального задоволення, що активізується навесні. Так само зовні Кашапрес відповідає традиційному зображенню "*un beau mâle*"; саме його сексуальність приваблює Жермену: "*Un homme était couché au milieu de cette allegresse de mai, jeune, grand, robuste, les deux mains repliés sous la tête touchant du dos la terre gardée sèche par son corps. <...> un or roux alluma les hales de sa peau, fit reluire sa barbe noire, lustra ses tétins bruns. <...> tandis qu'il regardait autour de lui, la terre tiède communiquait à ses membres une voluptè*" [9, с.14].

Автор акцентує саме на зображенні пристрасті між чоловіком та жінкою, спровокованої весняним тваринним інстинктом: "*L'amour intraitable des bêtes lui enfievrait le sang, comme un mal repandu par tout son corps <...>*" [9, с. 127] ; « *Il avait pour Germaine l'attachement incoercible de la brute. Il l'aimait comme les mâles aiment les femelles, la portant au fond de lui dans ses moelles, ayant la soif et le besoin de ses attouchements, gardant de son contact une ardeur arrassasieée* » [9, с. 285].

Роман "*Самець*" вражає талантом письменника-живописця, його вмінням сильно і відчутно передати красу природи. Роман переповнений поетичними описами лісу, його пробудження навесні, це пейзаж радості через прихід весни; ліричність природи відповідає природним почуттям персонажів, є супроводом їхньої пристрасті: "*Toute sa violence se réveillait devant cette obstination de la lumière à s'alentir sur les pentes du ciel. Il en voulait à Dieu de faire si tardif ses crépuscules. Le soir tomba enfin. Le soleil comme une briase refroidie, s'éteignit dans les cieux lourds*" [9, с.286].

"Самець" є важливим документом життя фламандського села XIX ст. Слід відзначити, що селяни К.Лемоньє відрізняються від селян О. де Бальзака, Л. Кладеля та Ж. Санд. У зовнішньо привабливих персонажах Лемоньє вловлюємо схожість із полотнами фламандських митців, Брейгеля та Рубенса. У К. Лемоньє прослідковується традиція зображення народного фламандського типу. Як зазначає письменник, Рубенс сприяв пробудженню раси людей з "*червоною кров'ю*" [12, с. 150]. Так само наявне традиційне фламандське свято кермес, що показує радість життя з великою кількістю натуралістичних деталей. Як

приклад святковий обід: "*Des poitrines d'hommes, vélus et nus sous la chemise entreouverte, s'évaporait une sueur fauve; et l'on voyait sous les chaises les jambes rouges des femmes, pareilles à de la viande fraichement tuée*" [9, с. 117] .

У наративній структурі роману, у групуванні персонажів, у поділі простору спостерігаємо протиставлення: природа (ліс) – цивілізація (село). Наявний контраст: природне життя у лісі – регламентоване життя у суспільстві, виняткова особистість, бунтар – маса, Кашапрес – Жермена. Якщо головні персонажі схожі зовні, то внутрішньо відмінні: син природи ("*C'était un vrai fils de la terre*" [9, с. 29]), свободолюби вий Кашапрес протиставляється фермерші ("*L'être consient et réflichi se réveillait en elle sous la créature machinale qui vaquait aux besognes de la maison*" [9, с.276]).

Селяни показані через образ "маси" (батько Жермени, брати, сват Жермени Ейо та його сини). Кашапрес називається Юбер Орню. Автор навмисне не використовує його звичне ім'я, а підкреслює цим його відмінність від селян, пояснюючи: "*переслідувачі викрикували Cache après!, що на місцевому діалекті значить "шукай"*" [12, с. 54]. Кашапрес живе з браконьєрства, бо це єдиний спосіб вижити у лісі, спосіб життя тварин, де виживає сильніший. Ось як пояснює це автор: "*Le bois devint pour l'enfant une tentation de tout les instants. Il vivait dans les arbres et les buissons, mêlé à l'animalité qui les remplit. Il était lui même un jeune animal, nourri des sèves de la terre.* <...> *ce vagabond était chez lui dans la forêt*" [9, с.34]. Кашапрес виріс у лісі: вбивати задля їжі стає для нього нормальним, задоволення від полювання зображене як вияв прадавнього людського інстинкту, лише поступово його браконьєрсто стає соціальним явищем. Восьмий розділ роману представляє енциклопедію браконьєрства, що свідчить про проведену підготовчу роботу автора перед написанням "Самця": спеціальна термінологія застосована для численних роз'яснень способів браконьєрства.

Його образ контрастує з селянами: з могутнього самця не може вийти "порядний" селянини і господар. Він примітивний і обмежений, але у нього немає людських вад: дріб'язковості, хитрощів, розрахунку. Кашапрес своїм способом життя кидає виклик життю села, обмеженого законами, правилами, нормами поведінки. Його образ є прикладом романтичного бунтаря, це герой-одинак, вигнанець з суспільства, яке його не сприймає: "*J'suis plus riche que toi. Moi, j'ai tout ce que j'veux. S'y avait du lapin dans les terres de ta ferme, je l'aurais. J'y suis un mossieu le baron partout où j'suis, moi*" [9, с. 26].

У романі відчутний вплив натуралізму: середовище формує персонажа. Про відчутний вплив Е. Золя говорить у своєму листі до К. Лемоньє і П. Кладель: "*Cachaprès…n'est pas encore du Lemmonnier sans alliage; il y a trop de Zola, voire un peut de Cladel, et votre note originale ne se dégage pas de là pure et libre*" [12, с. 50]. Ліс сформував Кашапреса, та само як і ферма сформувала її мешканців.

Трагедія особистого життя (розлучення з дружиною) частково знайшла відображення у другій частині роману (Жермена невірна і підступна), бо перша частина, за висловом автора, розповідає про "*l'heure de la jeunesse et de l'amour*" [12, с. 67].

Безперечно, головним джерелом натхнення К. Лемоньє залишається його батьківщина, її природа. Уособленням могутньої природи стають персонажі роману – браконьєр Кашапрес і дочка фермера Жермен. На противагу селянам, Кашапрес, "*jeune animal nourri des sèves de la terre*", виступає бунтівником проти суспільних законів і табу. Саме тому за К. Лемоньє закріпилася слава відважного молодого письменника, який порушив спокій дрімаючої літературної Бельгії, як це зробив у свій час Е. Золя у Франції. "*Вперше у Бельгії письменник наважився змалювати життя з грубої сторони; вперше країна взяла участь у літературному конфлікті. Це була перша битва і перші перемоги нашої літератури*" [1, с. 152]. Роман став значним явищем у літературі Бельгії ще у кін. XIX ст. З часу виходу роману та розголосу, ним спричиненого, К. Лемоньє почали називати у літературних колах "*автор "Самця*"" [12, с. 81].

До натуралістичних елементів роману належать звернення до проблеми інстинкту, вплив середовища, вплив спадковості, численні натуралістині сцени, тваринна пристрасть героїв. Незважаючи на підпорядкування канонам натуралізму, ліризм та натуризм є панівними у творі. У своїй монографії Ж. Ванвелькенгаузен підсумовує значення роману: "*Un mâle est un récit réaliste, voire naturaliste par plus d'un trait; mais l'oeuvre apparait aussi comme un vaste poème en prose où, par de là l'exaltation des beautés d'une nature*

sauvage et l'épique grandissent du rustre qui la hante, se dévine la nostalgie de l'homme civilisé qu'obsède l'image d'une illusion et félicité primitive" [12, с. 8].

"Est-ce que nos livres, après tout ne sont pas toujours faits des miettes de notre vie ? " ("Une Vie d'écrivain") [12, с. 98] – у цьому запитанні К. Лемоньє визнає важливість життєвого досвіду для написання роману. "*La part de la documentation nécessaire réservé, Le Mâle sortit de ma propore nature, de ma sauvagerie foncière, de mon amour pour les bois, de mes passions" (("Une Vie d'écrivain*")[12, с. 253]. Слід зауважити, що дитинство К. Лемоньє провів у сільській місцевості. Батько, будучи адвокатом, постійно спілкувався з селянами, котрих радо приймали у будинку. Також у перших книжках письменника ("*Осінні нариси*" та ін.) звучить гімн природі. Після смерті батька в 25 років К. Лемоньє придбав маєток Бюрно на лівому березі Мози, у районі між Намюром і Дінаном, де прожив з 1869 р. до 1872 р., проводячи час як типовий сільський мешканець у роботі на фермі, прогулянках, полюванні. *J'ai connu pour la première fois la joie passionnée de me sentir en communion avec la terre. Je pus ainsi réaliser jusqu'à un certain point mon rêve d'une existence un peu sauvage* <...> *qui bientôt allait donner naissance à mon Cachaprès*" [12, с. 12]. Саме це середовище спонукало його до написання "*Самця*". Персонаж Кашапрес з його грубістю, інстинктивною поведінкою, закоханий у ліс та свободу – це сам К. Лемоньє. Перефразовуючи Г. Флобера, він міг би сказати: "*Кашапрес – це я"* [12, с.13]. К. Лемоньє уточнив свою позицію наступним твердженням : "*J'ai été le frère de Cachaprès Mâle, bien avant de lui avoir donné la vie, mais un frère candide et qui ne tuait pas*" [12, с. 13]. Образ браконьєра народився саме тоді : "*Il me semble … que c'est là un visage rencontré aux différents heures de ma vie* " [12, с. 18]. До підготовчого етапу написання роману належить опрацювання термінології браконьєрства за словником Буасьєра (Boissière "*Dictionnaire analogique de la langue française*")

З 1877 р. К. Лемоньє оселяється у передмісті Брюселя, де збереглося традиційне життя провінції. Там написаний роман, остаточно сформовані персонажі, сюжет, фон : "*Je sentis au trésaillement intérieur que le Mâle allait naître bientôt. Je le portait en moi depuis Burnot*" [12, с. 20]. Ось як характеризує свій твір автор: "*au coeu de la forêt de Soigne* <...> *j'écrivais à travers une sorte d'ivresse sacrée qui faisait bondir mon coeur à se rompre* " [12, с. 21]. *"*<...> *j'était moi-même une parcelle de la nature mêlée à la grande vie de l'univers*" [12, с. 22]. *"*<...> *je l'avais écrit tout entier d'après nature par le soleil, le vent et la pluie"* [12, с. 21]. Написаний у проміжку з весни 1877 р. до середини літа перший варіант становив близько 300 сторінок. Важливу інформацію про історію написання містять листи К. Лемоньє до Л. Кладеля який подав думку щодо назви роману : "*un Gars*!" [12, с. 27], що трансформувався у "*un Mâle"* (початкові робочі назви також мали символічне значення *Kiniki, Printemps, Le rut*) [12, с. 6].

Роман не зацікавив французьких видавців, тому публікувався у 53 номерах бельгійської газети "*Європа"* з жовтня по грудень 1880 р. У окремомо виданні 1881 р. знаходимо незначні відмінності, правки К. Лемоньє, що не змінили суттєво перший варіант тексту. Як того і очікував К. Лемоньє, саме вихід цього роману зробив його ім'я широко відомим, бо до того він був швидше літератором-початківцем.

Поява роману "*Самець*" спровокувала скандал у літературному середовищі Бельгії. "*C'était la premiere fois qu'en Belgique un écrivain osait peindre la vie dans sa brutalité* <...> *c'était aussi la premierè fois que le pays prenait parti dans un conflit littéraire. La morne indifference est rompue* <...>*"* [12, с. 44]. Французький літературознавець Р. Труссон визначає специфіку твору як "натуралістичний вибух" (звернення до інстинкту, вплив середовища та спадковості, численні брутальні сцени, тваринне кохання, а разом з тим ліризм і романтичність) [12, с. 135]. Невипадковою є присвята роману Ж. Барбе д'Оревіллі, який представляє "*le mélange de l' Idéal et du Réel*", саме це бачимо у романі "*Самець*" [12, с. 72]. Це влучний вислів до ілюстрації творчого шляху, який обрав К. Лемоньє під впливом письменників-натуралістів, зокрема французького письменника Ж.-К. Гюісманса та регіоналістів, зокрема Л. Кладеля. Ж. Барбе д'Оревіллі був знайомий з творчістю К. Лемоньє, він детально проаналізував його статтю "*Г. Курбе і його творчість*" на сторінках *Конституційонель* №2 від 18 серпня 1879 р., тому з вдячністю сприйняв цю присвяту.

Особливо велике враження роман "*Самець*" справив на Ж.-К. Гюісманса: "*C'est flamand, bien flamand, c'est l'oeuvre d'un tempérament personnel et c'est le meilleur éloge que je puisse faire de ces pages si hautes en odeurs et en couleurs*" (лист до К. Лемоньє, 27 ве-

ресня 1881) [7, с. 100]. На його думку, К. Лемоньє вдалося передати на сторінках роману своє захоплення селом і природою: "*маючи таку чудову палітру і чисту звучну мову впевнено малюйте справжню землю Фландрії*" [7, с. 101]. А. Сеар також відзначив, що "*цей світ полів та лісів Вам, безперечно, рідний і близький,* <...> *Ви створили єдину книгу про селян*" [2, с. 167] (тоді ще не була написана "Земля" Е.Золя – І. К.).

Книга зазнала і нищівної критики, серед якої відгук Ф. Луаза в *Journal des gens des lettres belges* : "*Les écrivains nationaux sous prétexte de naturalisme se contenteraient de rémuer la pourriture social* <...>" [12, с. 48]. Сам автор роз'яснив 1 жовтня 1881р. у *La Vie belge* свій задум так: *""Un Mâle" parut et contre toute attente fut un succès. Je sortis de l'ombre. Je fus celui qui apporte une sensstion nouvelle. Paris au défaut de mon pays, m'accueillait. Je n'oublierai jamais ce voix charmant de Daudet m'écrivant : Venez, vous Flaubert, Goncourt, Zola, vous êtes de la famille"* [12, с. 93]. Схвальні відгуки написали також Е. Золя, Е. Гонкур, Гі де Мопасан ("*La grande valeur de cette oeuvre vient de l'atmosphère champetre et sauvage dans laquelle l'auteur a eu le talent d'envelopper ses personnages et ses actions. On est grisé par l'odeur des bois*") [12, с. 139].

Натуризм К. Лемоньє став сплавом напрямів та дає численні інтерпретації сьогодні. "*Самець*" є не тільки оригінальним витвором уяви письменника, а й уособленням подальших тенденцій, що розвиватимуться у його творчості (закоханість у природу, "натуризм") і знайдуть вираз у романах "*Адам і Єва*", "*У свіжому серці лісу*" та збірці "*Незайманий острів*". Літературний критик Ж. Ренсі наголошує, що К. Лемоньє у романах зображує тільки одного персонажа "у різних аспектах, у різному вбранні – себе самого" [13, с. 100 – 101]. З цим твердженням можна частково погодитися, якщо розглядати тільки романи письменника періоду натуризму. Його персонаж не є героєм-схемою, що ілюструє засади натуралізму, він живий, активний, "природний". Саме середовище накладає відбиток на життя людини: персонажі романів живуть у природі, в серці лісу, що наближує їхню душу до чистої душі природи. Для К. Лемоньє важливішим є висловлення власної думки, ніж приналежність до того чи іншого літературного напрямку: натуризм дав можливість "залишатися собою". Гі де Мопасан сказав наступне: *"son unique prétention doit être d'exprimer la vie telle qu'elle apparait à ses yeux d'artiste, sans parti pris d'école ni pactisation d'aucune sorte. Il sent avec le tempérament spécial que la nature lui a donné ! qu'il exprime donc avec toute l'habileté, tout l'art, tout la conscience dont il est capable "* [12, с. 140]. Він підкреслює, що роман є поемою з життя селян [12, с. 104].

Вплив натуралізму, безперечно, найбільше позначився на творчості письменника, хоча К. Лемоньє зумів адаптувати всі напрямки тогочасної літератури до своєї творчої індивідуальності. Про Е. Золя К. Лемоньє написав: "*Якщо Золя представляє один з напрямів* <...> *величної школи, до якої приєдналися відомі генії думки цього часу, то Леон Кладель і Альфонс Доде належать до іншої течії, що поєднує суміш ідеального та реального, без чого роман залишається тільки документом* <...> " ("*Gens de Lettres*", 15.07.1882) [13, с. 140]. Тому і сам письменник прагне буди оригінальним у поєднанні різних художніх методів. У романах "*Адам і Єва*" (1898), "*У свіжому серці лісу*" (1899), "*Вітер у млинах*" (1902), "*Божий чоловік*" (1903), "*Право на щастя*" (1904), "*Як тече потічок*" (1905), справжніх ліричних поемах, зберігаються реалістично-натуралістичні деталі, персонажі перебувають під впливом спадковості, але маємо яскраво виражену тенденцію натуризму, що йде від «*Самця*».

Л. Кладель, друг і порадник К. Лемоньє, зауважив після публікації роману: "*У вас двоє братів-ворогів: ідеальне та реальне!"* [12, с. 69]. Ці символічні вороги, як їх назвав Л. Кладель, доповнювали один одного, знайшовши рівновагу у творчості К. Лемоньє. Він зумів пізнати глибину душі селянина: "*Ça fleure dur le paysan, la campagne*", – це зауваження Ж.-К. Гюісманса щодо роману "*Самець*", стосується і подальших романів Лемоньє [12, с. 97]. Його товариш А. Сеар робить узагальнення, що це "*єдиний правдивий роман, написаний про селян після "Селян" Бальзака*" [12, с. 106].

Слід зауважити, що натуралізм у Бельгії аж ніяк не був імітацією натуралізму французьких митців. Він мав свою глибоку традицію у фламандському мистецтві з його правдоподібним зображенням та особливою колористикою. Для фламандських митців не було характерним зображення глибинних почуттів людини, це були повсякденні реалії життя. Як зауважує М. Вільмот, "*il devait être un principe fécondant, et un moyen d'exaltation pour les*

natures flamandes, dont la tradition plastique était riche en réalités, même vulgaires, minutieusement peintes, sculptées ou décrites" [13, с. 29].

Зацікавленню натуралізмом у К. Лемоньє сприяла насамперед творчість Е. Золя. Якраз на прохання К. Лемоньє Ж.-К. Гюісманс готував статтю про цього великого французького письменника і його роман "*Пастка*" вважаючи його "*un écrivain si intéressant et qui passionne tant avec son talent tout d'une pièce*" (лист до К. Лемоньє від 15 лютого 1877) [7, с. 16].

Письменник не обмежується регіоналізмом, про це свідчить його творчий доробок, хоча з великою любов'ю описує рідну країну. Кадром дії його творів є село, засмучене або у сонячному промінні; земля, оброблена селянином; будиночки, що тримаються вкупі серед безмежної рівнини. Ця натуралістична документальність показує людину на лоні природи, в мові опису маємо часте використання рідковживаних слів, неологізмів, абстрактних термінів. Вже з роману *"Самець*" у творчості К. Лемоньє простежується тенденція наближення людини до природи, до суворого життя первісних віків. Таку концепцію Ж. Ванвелькенхюзен називає натуризмом: "*Цей натуризм, схрещений з натуралізмом, повинен стати його найоригінальнішим виявом,* <...> *завершенням його чисельних і блискучих досліджень у літературі*" [13, с. 304]. Натуризм – це також і щирість, завдяки якій автор завдячує успіхові своїх романів. Гімн Природі звучатиме доти, доки людина, втомлена міським життям, не повернеться у лісову тишу, щоб віднайти там спокій.

К. Лемоньє проникає в первісну свідомість селянина, заповнюючи таким чином лакуну, що існує в Е. Золя. Спадкоємець романтиків, К. Лемоньє під впливом ліризму деколи деформує реальність. Французький літературознавець А. Гейман слушно зауважує: "*Lemonnier considère la Forêt, l'Usine comme des êtres animés qui dominent et inspirent son récit. Il en fait une représentation symbolique de la vie rustique ou de la vie des villes* <...>*"* [13, с. 92]. Звідси схожість з творчим методом Е. Золя: "<...> *chez lui comme chez Zola, on observe une tendence à grossir le symbole, à le transfigurer, à l'idéaliser, de sorte que les pages les plus réalistes prennent souvent une allure hallucinante et fantastique*" [13, с. 92]. Однак, якщо К. Лемоньє залишився "інстинктивним" письменником, який писав під впливом природного імпульсу, у Е. Золя виявився талант строгого теоретика і послідовника ідей натуралізму, що бачимо в його романах.

Враження величі у французького письменника виникає з контрастів, численних повторів, навмисного перебільшення деталей. Для К. Лемоньє – це швидше екзальтація життєвих сил природи; романи бельгійського письменника дихають чистим повітрям, наповненим здоров'ям і вірою в самоствердження людини на землі. К. Лемоньє можна визнати одним із самобутніх учнів натуралістичної школи, в якого маємо "*суміш реального з ідеальним*" [13, с. 311]. Його визначення натуралізму 1882 р. досить широке: "*Натуралізм є не що інше як повернення до вивчення законів природи, її прямого спостереження,* <...> *точне поняття про рушійні сили, яким підкоряється людство*", чи ще: "*натуралізм можна підсумувати у вираженні правди через різні уми, темпераменти, свідомості"("Le naturalisme", "Gens de lettres*" 15 лютого 1882) [13, с. 311]. 1884 р. він відмовляється від "теоретичного мистецтва", що веде тільки до фотокопіювання життя. З великою повагою автор ставиться до Л. Кладеля, А. Доде, Ж. Барбе д'Оревільї, Е. Гонкура. Їхній вплив на творчість письменника доповнює натуралістичну доктрину Е. Золя, реалістичне бачення розчиняється подихом ідеалістичного. Для К. Лемоньє природа – це школа життя і мистецтва творити. Особливе ставлення до неї визначає світогляд письменника. Його персонажі не тільки поділяють почуття автора, вони живуть в єдності з природою: між ними існує містичний зв'язок взаємопроникнення. Людина – частка Всесвіту, його необхідний елемент, але у пантеїстичній концепції світу вона не має переваги над іншими істотами. Все, що існує в природі, створене Богом. Людина – не вершина творіння, а рівна серед рівних. Вона є малою краплиною в могутньому потоці творіння, однак необхідною для того, щоб створити цілість [8, с. 82]. Невизнання людиною панівного становища у світі, бажання зробити її часткою єдиного цілого – наслідок пантеїстичного світосприйняття К. Лемоньє. Людина у нього є також істотою активною: не тільки творіння, але й творець свого життя. Вона перебуває у тісному зв'язку з усім світом і світовою душею. Людське існування не замикається в собі, це частина всезагального життя. Ідея все загальності життя дуже важлива для К. Лемоньє. І. Ландо підкреслює, що "*il voit la vie comme un tout, et cela à un double point de vue. L'individu est pour lui en deux sens différents le support de la vie totale.*

D'une part parce qu'en lui habite la vie de l'univers et d'autre part parce que tout le passé est vivant en lui" [8, с. 83]. Кожен індивід містить у собі множинність попередніх буттів. Розуміння людини у К. Лемоньє співпадає із вченням про архетипи Юнга: досвід людськості з початків світу міститься в "Я", що є одночасно продовженням і вершиною попереднього буття.

Персонажі письменника "народилися" у час ідей натуралізму, міцно вкоріненого у пантеїзм бельгійського письменника. Концепція натуралізму накладається на пантеїстичне світосприйняття К. Лемоньє. Людина не є вільною, її доля визначається спадковістю і природними нахилами; доля панує над нею. Єдине полегшення – усвідомлення цієї залежності.

Творчий метод К. Лемоньє ідеально ілюструє визначення літературного твору, яке дав Ж. Дюбуа – "*c'est la nature vue à travers un tempérament*" [4, с. 63]. Оригінальність романістичної творчості письменника полягає у використанні натуралізму та натуризму у їхньому специфічному поєднанні. Поряд з детальним спостереженням і документацією маємо героїзацію персонажів, міфологізацію простору. Автор не дотримується нейтральної об'єктивності Е. Золя, захоплюється своїми героями, природою і рідною землею. Таку особливість бельгійського натуралізму чітко підмітив сучасний бельгійський літературознавець М. Кагебер: "*Français, mais Belge*" [4, с. 63].

Уже сам візуальний аспект романів К. Лемоньє робить можливим їхнє краще сприйняття читачем. Інший літературознавець Р.Сквадреллі справедливо зауважує: "*Peindre, voir – et écrire comme on peint – c'est bien ce qui reste une tentation majeure de son oeuvre. Elle vise à immobiliser le regard en annihilant la distance qui seule permet de voir*" [11, с. 148]. Мистецтво письма К. Лемоньє не є послідовним застосуванням натуралізму Е. Золя. Усі твори письменника характеризуються бурхливістю, пристрасністю, чутливістю. Г. Вулен, як і Г. де Мопассан, поетично називає його поетом "*de la bête humaine au milieu des senteurs forestières*" [15, с. 170]. Творчість К. Лемоньє є перспективною для подальшого глибокого дослідження вияву натуризму в романах "*Адам і Єва*", "*У свіжому серці лісу*" та збірці "*Незайманий острів*".

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Г. 100 лет бельгийской литературы / Леонид Григорьевич Андреев.– М.: Изд. Московского унив., 1967. – 183 с.
2. Burns C. Céard épistolier. Lettres inedites à Camille Lemonnier, à Théodore Hannon et à J.-K. Huysmans / Collin Burns // Les Cahiers Naturalistes. – 1994. – №68. – P. 147 – 169.
3. Dictionnaire mondial des littératures. – Paris: Larousse / VUEF, 2002. – 1523 p.
4. Dubois J. Lecture / Jean Dubois // Lemonnier C., La fin des bourgeois. – Bruxelles: Editions Labor, 1986. – P. 365 – 379.
5. Hanlet C. Camille Lemonnier, le Zola belge. / Camille Hanlet // Études religieuses. – Liège – 15 mars 1943. – № 258.– 32 p.
6. Hanse J. "La Jeune France" et "La Jeune Belgique" (Communication à la séance mensuelle du 9 mars 1957) / J. Hanse. // Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. – Bruxelles, Palais des Academies. – 1957. – Tome XXXV. – N 2. – P. 75 – 95.
7. Huysmans J.-K. Lettres inédites à Camille Lemonnier. / Joris-Karl Huysmans. – Genève: Librairie Droz, 1957.– 139 p.
8. Landau H. Camille Lemonnier. Essai d'une interprétation de l'homme. / Hia Landau. – Paris, Librairie E. Droz, MCMXXXVI. – 260 p.
9. Lemonnier C. Un Male / Camille Lemonnier – Editions Labor, 2005. – 319 p.
10. Séguret F. Lemonnier Camille / Francois Séguret // Le nouveau dictionnaire des auteures. T. II. G – M. – Ed-s Robert Laffont, 1994. – P. 1858 – 1859.
11. Squadrelli R. Entre le Peintre et l'Homme de Lettres, Camille Lemonnier. / Reynald Squadrelli. // Les Cahiers Naturalistes. – 1996. – №70. – P. 139 – 150.
12. Vanwelkenhuysen G. Histoire d'un livre. *Un Mâle*, de C.Lemonnier. / Gustave Vanwelkenhuysen. – Bruxelles, 1961. – 160 p.

13. Vanwelkenhuysen G. L'influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900. / Gustave Vanwelkenhuysen. – Bruxelles: La Renaissance du livre, 1930. – 330 p.
14. Woodbridge B. M. Le Roman belge contemporain. / Benjamin Mather Woodbridge. – Bruxelles: La Renaissance du livre, 1930. – 90 p.
15. Woolen G. Une nouvelle de Camille Lemonnier: de "Jaques l'Eventreur" à "La Bête humaine" ? / Geoff Woolen. // Les Cahiers Naturalistes. – 1995. – №69. – P. 167 – 177.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

І. Нечитайло. Праслов'янські девербативи: семантика мотивуючих основ. Studia methodologica 2014; (37).

ПРАСЛОВ'ЯНСЬКІ ДЕВЕРБАТИВИ: СЕМАНТИКА МОТИВУЮЧИХ ОСНОВ

Ірина Нечитайло

Доктор філологічних наук, доцент,
кафедра російської та української мов, факультет слов'янської філології,
Київський національний лінгвістичний університет,
03680, Київ – 150, вул. Лабораторна, 5/17 кімн. 905, e-mail: vnech@i.com.ua

UDC: 81-115'44'37:811.16'282

ABSTRACT

The article is devoted to the theoretical and practical elaboration of the problem of the Proto-Slavic dialectisms in ancient and modern Slavic languages, to the definition of their principle lexico-semantic and territorial characteristics. The investigations of dialectal verbal names of Proto-Slavic origin in comparative-historic and semantic aspects are presented in the given article.

Key words: Proto-Slavic dialectism, semantic modifications, areal, nominations of people, word-building motivation.

Статья посвящена теоретической и практической разработке проблемы праславянских диалектизмов в лексике древних и современных славянских языков, определению их принципиальных признаков лексико-семантического и территориального характера. В статье представлено исследование праславянских отглагольных имен, обозначающих людей, в сравнительно-историческом и семантическом аспектах.

Ключевые слова: праславянский диалектизм, семантические модификации, обозначение людей, ареал, словообразовательная мотивация.

Статтю присвячено теоретичному і практичному опрацюванню проблеми праслов'янських діалектизмів у лексиці давніх і сучасних слов'янських мов, визначенню їхніх принципових ознак лексико-семантичного та територіального характеру. У статті представлено дослідження праслов'янських віддієслівних імен, що позначають людей, у порівняльно-історичному та семантичному аспектах.

Ключові слова: праслов'янський діалектизм, семантичні модифікації, позначення людей, ареал, словотвірна мотивація.

У статті здійснено спробу викласти декілька проблем порівняльно-історичного аналізу утворення споріднених лексем, що належать до різних ареалів слов'яномовного світу. Мікросистема іменників на позначення людей, яка виникла у праслов'янський період, пропонує багатий спектр можливостей для одержання даних про семантико-словотвірні засоби прадоби. Один із напрямків дослідження − локалізація рефлексів прамови, що називають людей, − сприяє уточненню або підтвердженню уявлень про діалектну стратифікацію прамови слов'ян, міграційні процеси у межах її існування. Другий − напрямки семантичного розвитку праоснов на прикладі однієї мікросистеми − може показати, якою мірою одержали розвиток успадковані мовні особливості. Отже, актуальність нашого дослідження полягає в необхідності пошуку і вивчення таких індикаторів прамови слов'ян, які б могли сприяти її реконструкції − найактуальнішій проблемі сучасного слов'янознавства.

У полі нашого зору − іменники-назви людей, утворені близько півтора тисячоліття тому й залишені в давніх та сучасних слов'янських мовах, та засоби їхнього семантичного розвитку від дієслівних праоснов. Базою процедури семантико-словотвірного аналізу є принцип встановлення співвідносності мотивуючих основ із значеннями похідних утво-

рень. У практиці етимологічних досліджень є досить плідними спроби встановлення узагальнюючих схем значеннєвих перетворень у структурі вихідних слів у бік їхньої девербатизації, при цьому визнається тривалість їхнього існування від праслов'янської мови дотепер [3, с. 22−23].

Почнемо з питання про структуру лексико-семантичної мікросистеми позначення людей передусім тому, що в ній найбільш яскраво відбиваються результати семантичного словотворення Палеославії. Слід зазначити, що її терміни мають обмежене поширення і належать лише периферійним зонам слов'янщини, однак ця обставина свідчить про фонетичну, словотвірну й семантичну "неушкодженість" праслов'янської діалектної лексики і максимальну наближеність до оригіналу. О.М. Трубачову, Т.І. Вєндіній, Ж.Ж. Варбот, М.І. Толстому, Л.В. Куркіній праслов'янські діалектизми служать джерелом нових відомостей і можливостей у відтворенні просторово-часової стратифікації праслов'янської мови, дослідженні генези і розвитку її лексики й розвитку лексико-семантичних систем окремих слов'янських мов [3; 4; 9; 14].

Неодноразово відмічалося, що серед праслов'янських діалектизмів одна з найпоширеніших груп − девербативи [10], особливо такі, що зумовили появу суб'єктних назв для позначення осіб.

Праслов'янські позначення людини є достатньо складним семантичним об'єднанням предметності. У якісну своєрідність групових значень особових іменників закладено найрізноманітніші ознаки:

1) Заняття. Наприклад, як складалася семантична структура дієслова праслов. *naръtati "найняти (робітників)": іменним похідним від нього стало ім'я з об'єктним значенням праслов. *naръta, *naръtъ. Сліди існування цих праслов'янських лексем бачимо у старослов. ίàїύὸύ, церковнослов. напъта "найманець, найманий робітник" [14**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 164].

Дієслово переміщення праслов. *broditi лежить в основі праслов'янських імен діяча з -ьnъ + -іса праслов. *brodьnъ > *brodьnica, болг. бродница "чаклунка, діал. бродни́ца "русалка, що всюди ходить", бродни́ци "немолоді жінки, що ходять вночі та проганяють злих духів" (Строполе, центр.-західн.) [15 III, с. 37; 5 I, с. 71, 72; 13, с. 158].

Однією з найбільших груп девербативної лексики сербської мови, що сягають праслов'янської епохи, є мікросистема "діяч", яка утворилася за участю відповідних суфіксів разом із розвитком значення основи "дія → суб'єкт дії". Утворене за цією схемою від дієслова праслов. *kъrmiti слово праслов. *kъrmidlo за участю суфікса -ьсь дало праслов. *kъrmidlьсь, яке нині зустрічається лише у серб. крмилац, род. в. крмиоца "кермовий, рульовий" [11 X, с. 616; 22 V, с. 345].

У поєднанні основи дієслова праслов. *moriti з суфіксом -ьсь склалася семантика імені праслов. *morьсь, якій нині відповідає словен. mórec, род. в. -rca, чол. р. "вбивця" [21 I, с. 602].

Праслов'янські дієслова, що мотивували іменники-позначення заняття, належать до таких семантичних груп:

− присвоєння: праслов. *naръta, *naръtъ (< праслов. *naръti). Сліди існування цих праслов'янських лексем бачимо у старослов. ίàїύὸύ, церковнослов. напъта "найманець, найманий робітник"; праслов. *berixъ, *berica (< праслов. *berǫ), словен. bérih, чол. р. "збирач", словен. beríca, жін. р. "збиральниця" [21 I, с. 20]; праслов. *berьca (< праслов. *berǫ), продовжувач якого у чеській мові berce також має значення "той, хто бере" (Градец Кралове – півн.-східн. Чехія) [19 I, с. 57]; праслов. *mьlzьnikъ, (< праслов. *mьlzьti), відбитої у словен. molzník, чол. р. "дояр", діал. muznik або molznik "дояр" [15 XXI, с. 111, 195]; праслов. *lovačь (< праслов. *loviti), болг. лова́чь, чол. р. "ловець", макед. ловач у Бас-Вардарі (нижньовардарськ.) "ловець, мисливець, рибалка" (півн.-західн.), діал. лува́ч (півд.-західн.) "тс.", словен. lováč "мисливець", назва села у Герцеговині хорв. Lovačići [15 XVI, с. 105; 22 VI, с. 165; 21 I, с. 533]; праслов. *lovьja (< праслов. *loviti), російськ. діал. ловея, чол. та жін. р. "той, хто промишляє ловлею птахів, звірів, риби" (арханг., олон.) [7 II, с. 675; 12 (17), с. 100];

− мовлення: праслов. *bajadlo (< праслов. *bajati), стар. хорв. bajalac, род. в. bajaoca "чаклун, знахар", bajalica "чаклунка, знахарка", а також антроп. Bajalica (босн.) [22 I, с. 155; 11 I, с. 246–247], праслов. *basnica (< праслов. *bajati), чеськ. basnice "казкарка, розповідачка" [15 I, с. 161; 8 I, с. 148; 17 I, с. 25];

− непрямого руху (професійні дії): праслов. *motadlьсь (< праслов. *motati) − хорв. motalac, род. в. motaoca (Дубровник), чол. р. "той, хто мотає" (півд.-східн.) [22 VII, с. 24; 11 III, с. 87]; праслов. *plъtva (< праслов. *plesti) − хорв. putva (ікавськ., турськ.) "той, хто плете мереживо" (Тур. Хорватія) [22 XII, с. 811]; праслов. *kъrmidlьсь (< праслов. *kъrmiti) − серб. крмилац, род. в. крмиоца "кермовий, рульовий" [11 X, с. 616; 22 V, с. 345]; праслов. *tъčaja (< праслов. *tъkati) − російськ. діал. точея (арханг.), тчея (нижньогор.) [7 IV, с. 408;

− поверхневої дії: праслов. *brilьсь (< праслов. *briti) − словен. brilec "перукар", brívec, род. в. -vca, чол. р. "перукар, цирульник" (Новокняжне) [15 III, с. 29−30]; праслов. *brusičь (< праслов. *brusiti) − старочеськ. brusič "точильник" (Прага, 1400 р.) та у словацькій brusič "тс." [17 I, с. 212; 24 I, с. 136]; праслов. *greběja (< праслов. *grebti) − російськ. діал. гребея (холмогор., 1720 р.), діал. гребия‿ "кисть руки, п'ятерня" (псков.), гребея‿ "жінка, що згрібає сіно" (арханг.) [15 VII, с. 109–110; 12 (7), с. 123; 8 I, с. 589–590]; праслов. *kos<atajь (< праслов. *kositi) − російськ. діал. коша‿тай "косець" (костр., новг.) [12 (15), с. 139]; праслов. *koseja (< праслов. *kositi) − російськ. косея‿ "жінка, що косить траву" (яросл., твер.) [12 (15), с. 49];

− ушкодження: праслов. *bodadlo (< праслов. bodati*) − словен. bôdalo "поганий чоботар, кравець, халтурник" [21 I, с. 38; 15 II, с. 151]; праслов. *bitelь, старочеськ. прешпур. bitělь, bitel "той, хто б'є" (XIV ст., Оломоуц, Райград – морав.), чеськ. bitel чол. р. "той, хто б'є; чеканник" [15 II, с. 99; 17 I, с. 57];

− стану: праслов. *žudlьсь (< праслов. *žudliti) − словен. žulec (XVIII ст.), чол. р. "могильник, носій труни на похороні" (східн. штайєр.).

2) Зовнішність. Семантичну групу девербативних прикметників "ознака за дією" зумовив ряд дієслів та сполучених з їхніми основами суфіксів. Це передусім дієслово ушкодження праслов. *lemiti "ламати", від якого за допомогою суфікса -ьпъ утворився праслов'янізм *lemьпъ(jь), зафіксований у болг. діал. л'о́мън, чол. р. "дуже крупна, висока дитина; крупний, високий юнак" [15 XIV, с. 114].

Від дієслівної основи зі значенням впливу праслов. *mьrk- / *mьrč-, присутньої у праслов. *mьrkъ, *mьrkъ(jь), *mьrčiti, *mьrkati, утворився іменник на позначення об'єкта дії праслов. *mьrčь / *mьrča. Сфери його поширення – діалекти болгарської, сербської та хорватської мов: болг. діал. мрчо, чол. р. "про брудну або смуглу дитину", Мрчо, чол. р. "прізвисько чорного собаки або смуглої людини" (пірдоп.), серб. діал. мрч, чол. р. "сажа, кіпоть", також діал. мрча та мрча, чол. р. "людина з темними очима, волоссям та шкірою, смуглий; домашня тварина з темною шерстю та прізвисько такої тварини (чол. р. пес, жін. р. корова)", діал. мрче, -а, чол. р. "домашня тварина з темною, чорною шерстю (кінь, віл)", Мрче, чол. р., ім'я, топонім mrča (Вітковац) [1 IV, с. 119; 11 XIII, с. 217, 219; 22 VII, с. 49; 15 XXI, с. 129, 130].

3) Характер людини може передаватися рядом девербативів. Визначений В. Махеком давній регіоналізм лексики, відомий лише в чеській мові, klazan "ледар", "невихований підліток", "бовдур" (морав., Забржег – півн. морав.), "дебелий, незграбний чоловік" (морав.), є континуантом праслов. *klojazn̥, похідного з суфіксом -zn̥ь від дієслівної основи праслов. *kloja- (пор. литовськ. klajóti "тинятися, бродити" [15 X, с. 63; 19 I, с. 691]. Отже, розглянутий діалектизм демонструє традиційну семантико-словотвірну схему "дія" > "той, хто діє" (тут: "безцільно блукати" > "ні до чого не придатна людина").

Традиційний суфікс праслов. -en-ecь, що у поєднанні з дієслівною основою формує значення "діяч", брав участь і в утворенні від дієслова праслов. *mьlčati іменника праслов. *mьlčenecь – цей діалектизм відмічено в старочеській мові: старочеськ. mlčenec "той, хто мовчить" (XIV–XV ст., півн.-східн. чеськ.) [15 XXI, с. 104; 17 II, с. 379].

Дієслова звучання мотивують відповідні назви діяча за участю суфіксів. Так, від праслов. *baxati "говорити" з суфіксом -unъ сформувався праслов. *baxunъ, продовжений у словен. bahûn, чол. р. "хвалько, крикун" [21 I, с. 10]. Типовим випадком утворення назви суб'єкта дії можна вважати праслов. *motoga / *motogъ – похідне з суфіксом -oga, -ogъ від дієслова впливу праслов. *motati. Континуантами цієї лексеми у словацькій мові є словацьк. motoh(a) "хвора на вертячку вівця", motoh "плутаник; інтриган; отрута" [18, с. 342].

До дієслівних груп, що мотивували утворення назв характеру, належать такі:

− говоріння / мовчання: праслов. *baxunъ (< праслов. *baxati), продовжений у словен. bahûn, чол. р. "хвалько, крикун" [21 I, с. 10] − праслов. *mьlčenecь (< праслов. *mьlčati) –

старочеськ. mlčenec "той, хто мовчить" (XIV–XV ст., півн.-східн. чеськ.) [15 XXI, с. 104; 17 II, с. 379].

− поверхневої дії: праслов. *mulěja (< праслов. *muliti) − російськ. діал. мулея̑, заг. р. "той, хто псує якусь річ або пустує чим-небудь" (вятськ.), "нероба, що підманює іншого на яку-небудь погану справу" [7 II, с. 937]; праслов. *mul'adlo (< праслов. *muliti) − серб. муљало, муљало перен. пейорат. "базіка, пустобрех; той, хто в усе втручається; той, хто їсть із жадібністю, ненажерливо" [11 XIII, с. 276]; праслов. *lobъzunъ, *lobyzunъ (< праслов. *lobъzati) − російськ. лобзу̑н, лобызу̑н "охочий цілуватися; лисиця" (пенз.) [15 XV, с. 242–243; 7 II, с. 260]; праслов. *mazikъ (< праслов. *maziti), російськ. діал. ма̑зик "підлесник, підлабузник" [12 (17), с. 196];

− різноспрямований рух: праслов. *motoga / *motogъ (< праслов. *motati) − словацьк. motoh(a) "хвора на вертячку вівця", motoh "плутаник; інтриган; отрута" [18, с. 342]; праслов. *motoryga (< праслов. *motati) − російськ. діал. моторы̑га "марнотрат" (нижньогор., рязан., калузьк., іван.), "брехун, брехуха" (смол.) [12 (18), с. 302], матары̑га "марнотрат, брехун"; праслов. *mǫtežь (< праслов. *mǫtiti) − хорв. mútež "тс.", "заколот", "заколотник", словен. môtež, чол. р. "заколотник, бунтівник; неспокій; осад (олії)" [15 XX, с. 141; 22 VII, с. 179−180; 21 I, с. 604]; праслов. *lotoxa (< праслов. *lotati) − російськ. діал. лото̑ха і лотоха̑ "занадто метушлива, надміру квапліва у справах і вчинках людина, що безглуздо поспішає; похаплива і непосидюща людина" (владим., казан., калузьк., орлов., курськ., ворон., донськ., терськ.), "клопотун, клопотуха" (владим., орлов., курськ.), "людина, що говорить занадто швидко, скоромовкою; балакун, балакуха; торохтій" (курськ., орлов., тамбов.), "марнотратець, гультяй" (тамбов.), "п'яниця, гульвіса" (орлов.) [12 (17), с. 157];

− тілесні рухи: праслов. *mižavъ (< праслов. *mižati "мружитися, мигати") − болг. мúжав "підсліпуватий", діал. мúжаф "короткозорий" (софійськ., іхтіман., пірдопськ.), "сліпий" (церковицьк. − Бургас, камениц. − Благоєвград), мúжъф "сліпий", мúжеф (родоп.), макед. мúжав, прикм. "примружений", серб. мȕжав "недбалий, неохайний" [15 XIX, с. 63; 18 III, с. 456, 457; 1 III, с. 105; 1 IV, с. 255, 118; 11 XII, с. 509; 21 I, с. 587]; праслов. *bulyčь (< праслов. *buliti "витріщатися") − російськ. діал. булы̑ч "той, хто витріщив очі" (вятськ., 1772 р.), булы̑ч "людина незрозуміла, неспритна" (нижньогор.), булы̑ч "шахраюватий торгівельний чоловік" (тульськ.), "безсовісна людина, нахабний шахрай" (владим., вятськ.), "дурнуватий" (владим.), "шахраюватий торговець" (тульськ., яросл., владим., вятськ.), "нетямуща, дурна людин" (нижньогор., владим.), "людина з витріщеними очима або той, хто (від здивування, подиву і под.) широко розплющив, витріщив очі" (владим., вятськ.), "роззява, бевзь" (влад.) [7 I, с. 345; 12 (3), с. 273];

− деформації: праслов. *bugavъ (< праслов. *bъgati / *bugati "гнути; занапащати") − болг. діал. бу́гав, прикм. "розумово недорозвинутий, недоумкуватий" (разлог.), макед. діал. бугав, прикм. "бідний, убогий" [15 III, с. 78];

− присвоєння: праслов. *mьlgonь (< праслов. *mьlzti "ссати"): чеськ. magoň (чол. р.) "пестун; людина, яка себе пестить, говорить манірно" (морав.), а також ml'goň – "велика дитина, яка хоче, щоб її балували" (валаськ.) [15 XXI, с. 106];

− стан: праслов. *morkunъ (< праслов. *morkovati, *mьrkno⇔ti "тьмяніти") − російськ. діал. мороку̑н "відгадник, знахар, чаклун, ворожка" (сибір., влад.), мороку̑н "розумна, кмітлива людина" (територія Мордовії), "людина, обізнана з чимось, знавець чого-небудь (сибір., владим.) [15 XIX, с. 234].

4) Власні імена: У межах утворення об'єктних назв зафіксовано дієслово конкретної дії, в семантичній структурі якого актуалізовано сему об'єкта дії під впливом суфікса. Цим способом від дієслова праслов. *zьrěti, *zьrjo склалася об'єктна назва праслов. *zьrěnъ – субстантивований пасивний дієприкметник минулого часу. Його успадкувала хорватська мова як власне ім'я хорв. Zrin, род. в. Zrinja (Сісак).

Семантичний розвиток дієслова праслов. *mazati "мазати" зумовив появу згаданого вище девербатива праслов. *mazikъ, зафіксованого у ряді діалектних зон російської мови: у смоленських говірках російськ. діал. ма̑зик "підлесник, підлабузник" та у Новгороді XVI ст. особове ім'я селянина Мазик [12 (17), с. 196].

Крім семантичних, в утворенні позначень людей чітко окреслюються вузьколокальні кореляти як у межах окремих ареалів, так і між ареалами (південний − західний, південний − східний, західний − східний, південно − західно − східний). Все це показує, що означення

людей було частиною локальної традиції кожного зі слов'янських народів, на що вказують межі ареалів, які збігаються з межами культури окремих ареалів у різні періоди.

Мотиваційний підхід до вивчення семантичного словотворення праслов'янської діалектної лексики чітко показує давні схожості й відмінності між діалектами прамови, демонструє глибинні паралелі в периферійних говірках. Особливо заслуговують на увагу семантико-словотвірні процеси, що безпосереднього торкаються міжмовних кореляцій, адже можуть свідчити про спільність походження або давнє тривале контактування сучасних дистанційованих діалектів.

Наведений вище матеріал різної хронологічної належності свідчить про те, що подібні перетворення є можливими на різноманітних хронологічних рівнях в історії праслов'янської мови і тому повинні враховуватися при реконструкції семантико-словотвірних структур у процедурах етимологічних розшуків.

ЛІТЕРАТУРИ

1. Беларуска-расійскі слоўнік / Мікалай Якаўлевіч Байкоў, Сцяпан Міхайлавіч Некрашэвіч. – Менск: Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1925 г. – 356 бач.
2. Българска диалектология: Проучвания и материали / Редакционен комитет Ст. Илчев, К. Мирчев и Ст. Стойков (отг. редактор). – Т. 1–10. – София: Изд-во на Българската академия науките, 1962–1981.
3. Варбот Ж.Ж. О функциональных преобразованиях словообразовательных моделей в истории язика / Жанна Жанновна Варбот // Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования. 2009 – 2011: Сб. науч. трудов / Отв. ред. Т.И. Вендина. − М. : ИРЯ РАН, 2011. − С. 22−26.
4. Вендина Т.И. Типология восточнославянских ареалов / Татьяна Ивановна Вендина // Общеславянских лингвистический атлас: Материалы и исследования. 2009 – 2011. – М.: ИРЯ РАН, 2011. – С. 63–98.
5. Геров Н. Речник на български език / Найден Геров. – София: Български писател, 1975–1978. – Т. 1–6.
6. Грінченко Б.Д. Словарь української мови. – К. (перевид. фотоспособом. – К., 1958), 1907−1909. – Т. 1–4.
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. / Владимир Иванович Даль. − СПб. ; М., 1880.
8. Етимологічний словник української мови: в 7 т. / за ред. О. С. Мельничука. – К.: Наук. думка, 1982–2012. – Т. 1–6.
9. Куркина Л. В. Словенско-западнославянские лексические связи / Любовь Викторовна Куркина // Общеславянский лингвистический атлас: Материалы и исследования. 1978. – М.: Наука, 1980. – С. 331–338.
10. Нечитайло І.М. Історія і типологія праслов'янських девербативів: Монографія / Ірина Миколаївна Нечитайло. − К. : Вид. центр КНЛУ, 2011. − 366 с.
11. Речник српскохрватског књижевног и народног језика. – Београд: Српска Академија наука: Институт за српскохрватски језик, 1959–1968. – Књ.1−5.
12. Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф. П. Филина и Ф. П. Сороколетова. – Л.; СПб.: Наука, 1961–2006. – Вып. 1–40.
13. Тетовска-Троева М. Отглаголни имена за лица в българските говори (Nomina agentis) / Маргарита Тетовска-Троева. – София: Изд-во на Българската академия на науките, 1988. – 202 с.
14. Трубачев О.Н. О праславянских лексических диалектизмах сербо-лужицких языков / Олег Николаевич Трубачев // Сербо-лужицкий лингвистический сборник. – М.: АН СССР, 1963. – С. 154–172.
15. Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд / под. ред. О. Н. Трубачева, А. Ф. Журавлева. – Вып. 1–36. – М.: Наука, ИРЯ РАН, 1974–2010.
16. Bezlaj F. Etimoloski slovar slovenskega jezika. – Ljubljana: Slov. Akad. Znanosti in Umetnosti. Inštitut za slovenski jezik, 1976–2005. – Kn. I−IV.
17. Gebauer J. Slovnik staročeský / Jan Gebauer. – Praha: Nakladem české grafické společnosti "Unije", 1903–1913. – D. 1 (A–J) – 2 (K–N).

18. Kálal K., Kálal M. Slovenský slovník z literatúry aj náreči: Slovensko-český slovník a český ukazovateľ (slovensko-česky differenciálny) / Karel Kálal – Miroslav Kálal. – Banska Bystrica, nakladom vlostnym, 1924. – 992 s.
19. Kott St.F. Česko-německý slovnik zvláště grammaticko-fraseologický. – Praha: Knihtiskárny Františka Šimáčka, 1878–1893. – D. 1–7.
20. Muka K. E. Słownik dolnoserbskeje rěcy a jeje narěcow. – St.Pb.–Praha, 1911–1928. – Bd .I–III.
21. Pleteršnik M. Slovensko-nemški slovar / Maks Pleteršnik: izdan na troške rajnega knezoškofa Antona Alojzija Wolfa. – Ljubljana: Knezoškobijstvo. – 1. del A–O. –1894, 2. del P–Ž. –1895.
22. Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika / Obraduje Đ. Daničič, J. Jedvaj i dr. – D. 1–23. – Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti, 1880–1976.
23. Slovník jazyka staroslověnského / Red. J. Kurz a Z. Hauptová. – T. I–IV. – Praha: Academia, 1966 – 1997.
24. Slovnik slovenského jazyka / red. Stefan Peciar. – Bratislava: Vyd. SAV, 1959–1974. – D. 1–6.
25. Skok P. Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. – Zagreb: JAZU, 1971–1974. – Knj. 1–4.

ПРО ЧАСОВІ ВІДНОСИНИ В ОБ'ЄКТІ МОВОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК ПРО МЕТОДОЛОГІЧНУ ПОЗИЦІЮ

Юрій Ситько

Кандидат філологічних наук, доцент, докторант,
кафедра загального і порівняльного мовознавства та новогрецької філології,
Київський національний лінгвістичний університет **(УКРАЇНА)**,
03680, Київ-150, вул. Велика Васильківська, 73, к. 717,
e-mail: yurii.sitko@gmail.com

UDC: 81-139

ABSTRACT

This article deals with an attempt to apply the Kantian categories of space and time and the categories of reason to Saussure's idea to distinguish the diachronic, synchronic and panchrono aspects in the study of language.
Keywords: space, time, reason, diachronic, synchronic, panchronic.

Эта статья посвящена попытке применения кантовых категорий пространства и времени и категорий рассудка к соссюровым идеям различения диахронии, синхронии и панхронии в исследовании языка.
Ключевые слова: пространство, время, рассудок, синхрония, диахрония, панхрония.

Цю статтю присвячено спробі застосування кантових категорій простору та часу та категорій розсудку до сосюрових ідей розрізнення діахронії, синхронії та панхронії у дослідженні мови.
Ключові слова: простір, час, розсудок, діахронія, синхронія, панхронія.

0. Мета цієї статті – продемонструвати, що система апріорних категорій І.Канта може продуктивно застосовуватися до лінгвістичних понять. Наша робота носить суто методологічний характер і прагне дедуктивного визначення апріорних уявлень про мову у зв'язку з поняттями часу та модальності як демонстрації застосування гносеологічних і онтологічних засад до *епістемологічної проблематики мовознавства*.

0.1. В основу роботи покладено **гіпотезу** про методологічну єдність критицизма І.Канта та поглядів Ф. де Соссюра.

0.2. Обидві концепції викликали у своїх галузях такі зрушення, що їх література потребує занадто розлогого опису, який ми опустимо, покладаючись на ерудицію і компетентність читача і вказавши на найцікавіші [2, 3, 4, 6, 5, 11].

1. Гносеологія. У [9, 10] ми на підставі [1] визначили досвід як межове аксіоматичне поняття, яке є синтетичним зв'язком двох протилежних апріорних трансцендентальних складових, що отримали назви енергоматерії (прояви матеріального у досвіді) та енергоінформації (прояви ідеального у досвіді). Синтетичний зв'язок ми розуміємо як форму і результат поєднання у досвіді різнорідного і протиставленого, отже протилежного. Синтетичні форми досвіду є продуктами активності людини і не можуть бути ототожнені чи уподібнені предмету досвіду, як це твердить, наприклад, ленінська теорія відображення. Відповідно до концепції І.Канта, ми виділили форми досвіду, пов'язані категоричними, імплікаційним та диз'юнктивним *відносинами* як *синтетичними зв'язками*, які розглядаються як такі, що не зводяться одне до одного. З цього зрозуміло, що гносеологія – більш глибинна і фундаментальна галузь, ніж онтологія. Тому як поняттям субстанції (категоричний зв'я-

зок у єдиний неподільний «проміжок» часу) і процесу (імплікаційний зв'язок двох актуальних проявів субстанцій (акциденцій) у послідовні «моменти» часу), так і поняттю взаємодії і взаємозв'язку у системі (диз'юнктивний зв'язок різночасних субстанцій, уявлений як одночасний) ми надаємо *гносеологічного значення*. Такі форми досвіду за *модальністю* можуть мати своїм *вихідним джерелом* як енегоінформацію (можливий досвід у формі часу) і енергоматерію (дійсний досвід у формі часу і простору), так і їх синтез (необхідний досвід, де актуальні час чи час-простір підпорядковані уявленню часу як континууму). Необхідні тут форми досвіду виділені стосовно категорій відносин та модальності наведено у Таблиці 1.

Таблиця 1.

Синтетичні форми досвіду за категоріями відносини та модальності.

		Відносини		
		Субстанція і акциденція СИНХРОНІЯ	**Причина і наслідок** ДІАХРОНІЯ	**Взаємодія** ПАНХРОНІЯ
Модальність	**Можливе** СУБ'ЄКТИВНЕ	v‡P	S~†P → S†P	S~†P ˅ S‡P
	Дійсне ОБ'ЄКТИВНЕ	S‡P	S_1†P → S_2†P	S_1‡P ˅ S_2‡P
	Необхідне ЗАКОНОМІРНЕ (суб'єктивно-об'єктивне)	S‡v	S_1†v → S_2†v	S_1‡P ˅ S_2‡v

У головці та боковику таблиці жирним набрані назви категорій за І.Кантом. Логічні вирази у графці таблиці ми даємо відповідно до [10] з тією різницею, що замість силогістичних констант *у синтетичних* категоричних *судженнях* ми вживаємо типографські хрестики: ‡ – одинично- чи загальностверднe (субстанція у досвіді), ~‡ – одинично- чи загальнозаперечне (субстанція поза досвідом, наприклад, *Бог*; в статті не обговорюється), † – частковостверднe (акциденція у дійсному чи необхідному досвіді); ~† – частковозаперечне (недійсна можлива акциденція у досвіді; частина можливого чи закономірного досвіду, що не має просторової енергоматеріальної складової). Одиничне судження позначається літерою v у суб'єкті, якій надається значення енергоматерії у формі *лише часу*, та ж літера у предикаті позначає час, що підпорядковує собі енергоматерію як свій суб'єкт; літера S у суб'єкті загальних та часткових суджень позначає енергоматерію у формі часу та простору; літера P позначає енергоінформацію, що як предикат підпорядковує собі суб'єкт судження.

2. Онтологія. Апріорні форми досвіду ми розглядаємо як трансцендентальні, тобто такі, що «переходять» через внутрішні межі досвіду, застосовуються до усього його змісту. Тому вони мають не тільки гносеологічну, але і онтологічну значущість, хоча ми і вважаємо онтологію гносеологічно залежною. Можна твердити, що *темпоральність* як відношення форми досвіду до часу є універсальною рисою будь-якої форми досвіду будь-якої людини.

2.1. Отже, v‡P онтологічно ми інтерпретуємо як незмінного в часі *індивіда*, який процесуально може бути представлений (S~†P→S†P) як *подія* (S†P), якій передує в часі гіпотетична *недетермінована індивідуальність* (S~†P). Як система (S~†P˅S‡P) індивід розглядається як *взаємне існування в досвіді* об'єктивних *речей* (S‡P) та індивідуальності (стимул та реакція, ідея чорної скриньки).

2.1. S‡P онтологічно ми інтерпретуємо як об'єктивну *річ*, що процесуально представлена як об'єктивна *подія* детермінованої зміни одного випадку (S_1†P). Як система річ може бути розкладена на взаємопов'язані складові (S_1‡P˅S_2‡P) і далі безкінечно (об'єктивні система і структура).

2.3. S‡v онтологічно ми інтерпретуємо як *світ*, тобто уявлення про об'єктивну сукупність речей, підпорядковане особистості. Процесуально світ є детермінованим ланцюгом

вольових *станів* (S†v), а як система може бути уявлений як *взаємодіючі уявлення* про речі (інтелектуальна функція). В межах особистості індивідуальність взаємодіє зі світом (S~†PvS‡v), через який вона виражається (експресивна функція).

3. З трансцендентальної універсальності темпоральності для онтології випливає її застосовуваність до епістемології як до наукового пізнання. Виходячи з розуміння апріорних форм досвіду як трансцендентальних, ми приписали лінгвістичним поняттям панхронії[1], ідіосинхронії[2] і діахронії та *епістеміологічного значення* та у таблиці 1 зіставили їх динамічним категоріям І.Канта. Як епістеміологічні, ці поняття є застосовуваними не до пізнання самого об'єкту лінгвістики, а до *процедур* його *дослідження як* спеціальної *форми досвіду*. Тому ідіосинхронію, діахронію та панхронію спираючись на Канта ми тлумачимо як способи (процедури і результати) конструювання предмета мовознавства у дослідницькому досвіді (діяльності) з огляду на загальні гносеологію та онтологію. Вважаємо, що цю ж точку зору відчули видавці «Курсу»: «Синхронічна лінгвістика має вивчати логічні та психологічні відношення […] Діахронічна лінгвістика, навпаки, має вивчати відношення, які поєднують послідовні в часі елементи» [Курс, с. 127]. Зрозуміло, що і логічні та психологічні, і часові відносини є проявами одного об'єкту, проте, вони *виділяються* за *різними процедурами*. Отже, ми вважаємо поняття ідіосинхронії, діахронії та панхронії епістемологічними підходами, які дозволяють конструювати об'єкт у досвіді лінгвістичного дослідження. Тому наше завдання ми можемо переформулювати як демонстрацію засосовуваності цих сосюрових понять до формування уявлення про лінгвістичні об'єкти, та виявити умови за який такий об'єкт існує: «За думкою про те, що для виявлення сутності форм слід лише «проаналізувати ці форми», подібно до того, як аналізують хімічні речовини, чи здійснюють препарування, криється безодня наївності та концепцій, що викликають подив […] слід зрозуміти умови, у яких існує [в цей момент] форма» [13, с. 123]. Оскільки ми виходимо з апріорних категорій та їх наслідків, годі очікувати на практичні результати. Проте теоретичні результати разом з прикладами з історії науки можуть дати матеріал для роздумів.

4. Ідіосинхронія передбачає, що об'єкт розглядається як незмінний в часі. Незмінність в часі як ідея про об'єкт цілком співпадає з кантовим поняттям субстанції і формалізоване нами через одиничні та загальні категоричні судження (символ ‡). Синхронію слід визначити як дослідницьку програму з субстанціоналістським поглядом на об'єкт дослідження.

4.1. Апріорна трансцендентальна схема v ‡ P дає уявлення про мову (об'єкт) як про незмінну в часі і неподільну *суб'єктивну* (представлену лише у внутрішньому відчутті) субстанцію. Мова за такого розуміння не розглядається як структура, не передбачає в собі ніяких змін, проте може мати наслідки у вигляді мовлення, яке виражає (експресивна функція) особистість (що розглядається як творець мови) і розглядається як своєрідна проекція індивідуальної (і тому унікальної) мови. Прикладами такого розуміння синхронії можуть бути логічні граматики, психологізм початку XX ст., погляди Бенедето Кроче та генерати-

1 Ці поняття викликали до життя цілу літературу, часом напівдетективного характеру (щодо питання автентичності «Курсу»). Ми в цій роботі зосереджуємося на поглядах лише і саме де Соссюра, і аж ніяк не на пізніших їх інтерпретаціях, які часто методологічно суперечать джерелу свого натхнення. Основним для наших роздумів був не «Курс», а «Замітки з загальної лінгвістики» [13].

2 В [13] Соссюр вживав терміни ідіосинхронія (8 вживань) і синхронія (11 вживань). При цьому при обговоренні дослідження мови взагалі завжди вжито ідіосинхронію, при обговоренні ж семантики чи одиниць мови – синхронія. Можливо, Соссюр надавав цьому якогось значення. Проте для нас достатньо того, що термін ідіосинхронія, як це видно з його вживання є більш загальним, отже ієрархічно вищим і методологічно значущим. На підставі [5; 6; 8; 11, с. 21] ми приймаємо уявлення про ідіосинхронію як про ментальне соціально значуще уявлення про мовну субстанцію. У [13] же Соссюр окреслив відносини ідіосинхронії до діахронії та панхронії у явищах як джерелах мовознавчого знання, яку майже проігнорували наступні покоління лінгвістів: «ІДІОСИНХРОНІЯ. Не є ідіосинхронічним те, що е фонетичне (= діахронічне). – Граматичне = ідіосинхронічне; поняття граматичного стає ясним тільки тоді, коли воно зводиться до поняття ідіосинхронічного» [13, с. 119].

вістські теорії Н.Хомського, спільною методологічною основою яких є уявлення про мову як втілення індивідуальності (природнього або надприродного походження) мовця.

4.2. Застосування апріорної трансцендентальної схеми S‡P дає уявлення про мову (об'єкт) як про незмінну в часі *об'єктивну* (представлену лише у зовнішньому відчутті) подільну субстанцію. Мова при такому підході уявляться як об'єктивна цілісна множина фактів, в якій на практиці мова зводиться до фактів мовлення, з яким мова і ототожнюється за великим рахунком. Прикладами такого підходу можуть бути ідеї Г.Пауля (мова як статистична функція індивідуальних мовленнєвих проявів), А.А.Маркова з його [7], американський дескриптивізм Л.Блумфілда і його послідовників, корпусна та математична лінгвістика останніх десятиліть. Зазначимо, що якщо попередній напрям доводить пріоритет індивідуальної семантики до ідеалістичного абсолюту, то другий з великим трудом пов'язує детальний опис мовлення з семантикою, яка так чи інакше зводиться до біхевіористських ідей.

4.3. Застосування схеми S‡v дає уявлення про мову (об'єкт) як про незмінну в часі необхідну, суб'єктивно-об'єктивну (таку, що представлена у зовнішньому відчутті та підпорядкована внутрішньому відчуттю, отже дуальну) подільну річ. Мова за такого розуміння є індивідуальним незмінним у часі уявленням про множину об'єктивних неіндивідуальних мовних фактів, яка проецирується (реалізується) у мовлення. Прикладами такого розуміння синхронії можуть слугувати ідеї Аполонія Діскола (Александрійська школа).

5. «ДІАХРОНІЯ. Протиставлена синхронії, чи ідіосинхронії» [Курс, с. 118]. Як дослідницька настанова діахронія вимагає погляду на об'єкт як на подію, послідовність змін у часі, постійний перехід від одного випадку чи стану до іншого. Тому мовознавчий об'єкт визначається як плинний в часі, часто історичний і навіть телеологічний (через спрямованість подій в одному напрямку – у майбутнє), а саму діахронію слід визначити як програму вивчення процесів у мовознавчому дослідженні. Суто діахронічний погляд є досить рідкісним, оскільки будь-які випадок і подія повинні зіставлятися з субстанцією як чимсь сталим. Тому діахронія так чи інакше поєднується у дослідженнях з ідеєю синхронічної мови як субстрату процесів і змін. Плинність в часі відповідає кантовому поняттю відношення причини і наслідку (зміни), яке ми формалізували через імплікацію (символ →) між випадками і станами (частковими категоричними судженнями †).

5.1. Застосування апріорної трансцендентальної схеми S~†P→S†P дає своєрідну «соліпсичну діахронію», тобто уявлення про об'єкт як про фонетичне мовлення (потік об'єктивних подій), що виражає індивідуальність особи. Саме «схильність до мови» за такого підходу є основним рушієм і мовлення, і змін в ньому. Мовлення стає потоком індивідуальних актів у матеріальній формі подій, зв'язок яких з семантикою є односпрямованим від задуму до виразу, але не навпаки. Лінгвістика за такого погляду перетворюється на стилістику як науку про прояви духу і їх естетику в мовленні. Схоже розуміння мовлення демонстрував «романтичний» батько порівняльно-історичного мовознавства Я. Ґрімм, що прагнув встановити через порівняння мовних фактів «першопочаткову німецьку душу». Ввважаємо, що цей напрям представляють також Б.Кроче і під його впливом К.Фосслер, який в такий спосіб уявляв прояв Гумбольдтівських «дій духу». Так витлумачена діахронія є уявленням про актуальне функціонування індивідуальної мови у мовленні, яке доповнює згадуваний генеративізм у дусі Н.Хомського.

5.2. Застосування апріорної трансцендентальної схеми S_1†P→S_2†P утворює уявлення про мову (об'єкт) як про процес (зміну в часі), безначальну і нескінченну послідовність мовленнєвих актів як *подій* (в межах субстанції як tertium comparationis). Такий ланцюг подій, нескінченно продовжується назад в історію мови. Мова за такого розуміння є безперервним потоком причин та їх наслідків так, що утворювані ними ланцюги можуть розходитися (дивергенція) чи сходитися (конвергенція). Головною проблемою такого об'єкта мовознавства є пошук достатньої підстави для зміни, визначення справжньої причини з множини усіх минулих подій, неможливо передбачити наступний стан мови, бо субстанція мови знаходиться поза межами так формалізованого об'єкту. Еталоном цього підходу є порівняльно-історичне мовознавство взагалі, і зокрема домолодограматичний компаративізм. Це концепції Ф.Боппа з його еволюціоністською спрямованістю, А.Шлейхера з його натуралістичним біологізмом, який свідомо протиставлявся ідеям логічних граматик у дусі А.Арно і К.Лансло.

5.3. Застосування апріорної трансцендентальної схеми S_1†v→S_2†v дає уявлення про мову (об'єкт) як про подію зміни вольових *станів* (*випадків волі*) особистості викликаний

схильністю індивіда. Такий підхід розглядає не фізичні події та факти, а факти досвіду у зв'язку з особою носія мови, що дозволяє взаємно пов'язати мовленнєві акти з семантикою. Потік мовлення розуміється як нескінченно подільний односпрямований ряд причин та наслідків, що в різні моменти конвергують і дивергують. Головною і, можливо, невирішуваною проблемою такого погляду є встановлення причинного зв'язку між мовленнєвими діями (вольовими станами). Прикладом такого погляду на об'єкт мовознавства як на ментальну структуру (панхронія) може слугувати ідея психолінгвістики як науки про мовленнєву діяльність, що відбувається у свідомості людини.

6.0. Панхронія як дослідницька настанова передбачає погляд на мову як на всечасову (інваріантну) сукупність взаємно обмежених субстанцій мови з їх властивостями, які притаманні їй у будь-який час у будь-якому просторі. Всечасовий характер мови відповідає кантовому поняттю взаємодії, формалізоване нами через диз'юнктивне судження (символ v). Тому панхронію слід визначити як дослідницьку програму з *системним* поглядом на об'єкт дослідження, що уявляється як ментальна структура, елементи якої підпорядковують собі стани та випадки у процесах. Слід зазначити, що панхронія теоретично є продуктом синтезу ідіосинхронії та діахронії відповідних видів, хоча в конкретних теоріях *може* спостерігатися і еклектичне поєднання несумісних складових.

6.1. Застосування апріорної трансцендентальної схеми S~†PvS‡P утворює уявлення про мову (об'єкт) як про тривале взаємне обмеження індивідуальності та матеріальних мовленнєвих явищ. Такий погляд передбачає уявлення про мову як про унікальну систему відображення індивідуальності у реальності. Фокусом такого уявлення є ідея про втілення духу у мові (В. фон Гумбольдт, К. Фосслер з ідеєю про трактування кожної мовної форми як прояву духу). Ідея дослідження «духу мови» можна було б назвати романтизмом, проте до цієї ідеї наближаються і ідеї генеративізму, бо індивідуальність є основним джерелом формальних властивостей мови. Романтичні підходи до мови настільки сильно наближені до розуміння мови у рамках схем v‡P (п. 4.1) та S~†PvS‡P (п. 5.1), що іноді складають компліментарні частини однієї концепції, вносячи до них ідею структурності. Прикладами так тлумаченого об'єкту можуть слугувати теорії Л.Теньєра та Г.Гійома, що пояснюється давніми французькими традиціями логічної граматики.

6.2. Застосування апріорної трансцендентальної схеми S_1‡P v S_2‡P утворює уявлення про мову (об'єкт) як про практично необмежену в часі взаємодію (тривале взаємне обмеження) об'єктивних мовних сутностей. Таке розуміння веде до уявлення про мовні системи і підсистеми, що співіснують у матеріальних об'єктивних формах. Прикладом цього може слугувати прагнення досліджувати літературну мову. Так витлумачена панхронія майже цілком збігається з тим, що у вітчизняній науці прийнято називати синхронічним мовознавчим дослідженням, оскільки останнє включає в себе зазвичай доволі довгий проміжок часу (десятки, а то і сотні років). Прикладом цієї концепції можна обрати як дескриптивізм З.С.Харріса з його прагненням тотального дистрибутивного аналізу форми і семантики мови, так і концепції літературної мови, які ґрунтуються на ідеях В.В.Виноградова.

6.3. Застосування апріорної трансцендентальної схеми S‡PvS‡v дає нам уявлення про мову (об'єкт) як про взаємодію (взаємне обмеження) індивідуальності та закономірності як продукта свідомого (і тому активного) пізнання світу. Такий погляд на мову передбачає узагальнююче уявлення про мовну систему як про спосіб обмеження особистості її досвідом комунікації у матеріальній формі, притаманний кожній особистості у будь-який час у минулому чи у майбутньому, з урахуванням унікальних форм реального досвіду. Отже, така панхронія – це панхронія лінгвістичних універсалій. Саме так вважав і Ф.де Соссюр: «ці загальні принципи існують незалежно від конкретних фактів; коли йдеться про конкретні факти, панхронічна точка зору вже не має місця» [12, с. 96]. Прикладом такого розуміння панхронії є глосематика Л.Єльмслєва. теорія У. Чейфа з ідеєю примата семантичних нелінійних структур, концепція С.Д.Кацнельсона.

7. У **висновку** зауважимо, що окремі різновиди визначених нами на підставі аналізу та зіставлення концепцій І.Канта та Ф. де Соссюра ідіосинхронії, діахронії та панхронії між собою знаходяться у відносинах взаємного виключення, проте та чи інша панхронія виступає синтезом відповідних різновидів ідіосинхронії та діахронії, які взаємно доповнюють одне одного як дослідницькі програми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кант И. Сочинения на немецком и русском языках / Иммануил Кант; Ин-т философии РАН. – М.: Наука, 2001-2006. – Т. 2: Критика чистого разума: в 2 ч. Ч. 1 / Под ред. Б. Бушлинга, Н. Мотрошиловой. – 2006. – 1081 с.
2. Климов Г.А. Проблема разграничения синхронии и диахронии /Георгий Андреевич Климов // Общее языкознание. Методы лингвистических исследований / Отв. ред. Б. А. Серебренников. – М.: Наука, 1973. – С. 107-114.
3. Коссериу Э. Синхрония, диахрония и история (Проблема языкового изменения) / Э.Коссериу, пер. // Новое в лингвистике. Вып. 3. / Сост., ред., вступ. ст. В.А.Звегинцев. – М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – С. С.143-343.
4. Кубрякова Е. С. О понятиях синхронии и диахронии / Елена Самуиловна Кубрякова // Вопросы языкознания. – 1968. – № 3. – С. 112 – 123.
5. Лещак О. Методологический характер перевода научного текста (заметки на полях перевода работы Ф. де Соссюра «De l'essence double du langage» на польский язык) / Олег Владимирович Лещак // Respectus Philologicus.– 18 (23).– 2010.– S.252-264.
6. Лещак О. Методология функционального прагматизма и структурно-функциональная лингвистика. Попытка демифологизации взглядов И. Канта, В. Джемса и Ф. де Соссюра / Олег Владимирович Лещак // Studia Methodologica, Вип. 17.– Тернопіль: ТДПУ, 2006.– С. 41-71.
7. Марков А. А. Пример статистического исследования над текстом «Евгения Онегина» иллюстрирующий связь испытаний в цепь // Известия ИАН / Андрей Андреевич Марков, Императорская Санкт-Петербургсакая академия наук. – 1913. – С. 153-162.
8. Просяник О. К проблеме онтологии социального в концепциях Ф. де Соссюра ы Г.Тарда (текстуально-сопоставительный анализ) / Оксана Просяник // The Peculiarity of Man / Pod red. R. Stefańskego.– 2013. – № 18. – S. 57-68.
9. Ситько Ю. Опыт как отношение энергоматерии и энергоинформации / Юрий Ситько // The Peculiarity of Man / Pod red. R. Stefańskego.– 2012. – № 16.– S. 44-68.
10. Ситько Ю. Формы опыта как отношения энергоматерии и энергоинформации / Юрий Ситько // The Peculiarity of Man / Pod red. R. Stefańskego.– 2013. – № 18. – S. 219-244.
11. Слюсарева Н.А. Теория Ф. де Соссюра в свете современной лингвистики / Наталья Александровна Слюсарева.– М.: Наука, 1975. –112 с.
12. Соссюр Ф. де, Курс общей лингвистики / Фердинанд де Соссюр, ред. Ш. Балли и А. Сеше; пер. с франц. А. Сухотина.– Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.– 432 с.
13. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике. Пер. с фр./ Фердинанд де Соссюр, общ. ред., вступ. ст. и коммент. Н.А. Слюсаревой. — М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – 280 с.

ЗАКОНОМІРНОСТІ КУЛЬТУРНО-ЕТНІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ПЕРЕКЛАДУ

Тетяна Олійник

Кандидат філологічних наук, доцент, докторант,
Інститут філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка **(УКРАЇНА)**, 01601, Україна, вул. Володимирська, 60, e-mail: astra-ol@yandex.ru

UDC: 413.13(43)

ABSTRACT

Oliynyk T. ***Patterns of cultural-ethnic concept of translation.***

Patterns of cultural-ethnic concept of translation are considered in the article. It is proved that translation is believed to be an important means of intercultural contacts since it helps to get acquainted with foreign culture facts. Phenomena with extra-linguistic interpretation, related to background knowledge are studied. The possibility and necessity of cultural approach to translation is proved. Cultural patterns in speech structuring reality in two cultures are found. Linguistic-cultural possibilities of the different language groups are studied. The influence of culture on translation is investigated.

Keywords: linguistic-cultural features, translation, frame, peculiarity, culture.

Олейник Т. ***Закономерности культурно-этнической концепции перевода.***

В статье рассмотрены закономерности культурно-этнической концепции перевода. Доказано, что перевод выступает важным средством межкультурных контактов, поскольку способствует знакомству с фактами чужой культуры. Исследованы явления, которые имеют внеязыковую интерпретацию и связаны с фоновыми знаниями. Обоснованы возможности и необходимости культурологического подхода к переводу. Выявлено культуральные закономерности в языковом структурировании действительности двух культур. Изучены лингвокультурные возможности различных языков. Исследовано влияние культуры на перевод.

Ключевые слова: лингвокультурные особенности, перевод, фрейм, признак, культура.

У статті розглянуто закономірності культурно-етнічної концепції перекладу. Доведено, що переклад є важливим засобом міжкультурних контактів, оскільки допомагає знайомитися з фактами чужої культури. Досліджено явища, які мають позамовну інтерпретацію і пов'язані з фоновими знаннями. Вивчено вплив культури на переклад.

Ключові слова: лінгвокультурні особливості, переклад, фрейм, ознака, культура.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Переклад є важливим засобом міжкультурних контактів, оскільки він допомагає знайомитися з фактами чужої культури. При цьому увиразнюється роль мови, що виступає як засіб передачі бачення світу представниками іншої культури [3, с. 71]. Це світобачення в культурологічному сенсі є унікальним [9, с. 121], а його передача засобами чужої мови (у тому числі при перекладі) часто видається складним завданням. Тому про переклад слід говорити як про процес «нескінченної приблизності» [20, с. 48] або «нескінченної відносності» [21, с. 105], оскільки немає однозначної відповідності між тим, як різні мови у змісті своїх одиниць і структур відображають ознаки реальної дійсності, тим більше, коли йдеться про специфічні елементи культури.

Метою нашої статті є визначення закономірностей культурно-етнічної концепції перекладу.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

Специфічні елементи культури часто є тим, що в перекладацьких термінах може бути визначене як неперекладне, наприклад, to shylock, Halloween, Kleenex, Vicks та ін. Існує думка, що переклад неперекладного, при всій його парадоксальності, стає носієм інформації високої цінності [8, с. 15]. Ця інформація передається не безпосередньо, тобто не шляхом прямого знайомства з чужою культурою, а опосередковано – через мову, через тексти.

Сприймаючи отриману інформацію, реципієнт вступає в певні відношення до тексту, які називають прагматичними. Ці відношення можуть мати інтелектуальний характер, коли текст служить для реципієнта джерелом відомостей про певні факти та події. Інформація, яка міститься в тексті, здатна викликати певну емоційну реакцію реципієнта, спонукати до якихось дій. Здатність тексту виробляти такий комунікативний ефект, викликати у реципієнта прагматичне ставлення до повідомлення, тобто здійснювати прагматичний вплив на одержувача інформації, становить прагматичний потенціал тексту.

Здійснення прагматичного впливу на одержувача інформації складає найважливішу частину будь-якої комунікації, в тому числі міжмовної. Встановлення необхідного прагматичного ставлення реципієнта перекладу до повідомлення значною мірою залежить від вибору перекладачем мовних засобів у процесі створення тексту перекладу [4, с. 209-210].

При розгляді художнього тексту ця проблема ще більш ускладнюється, оскільки до культуральних можуть приєднуватися суто текстові особливості. Художній текст є своєрідним явищем з погляду культури, оскільки він описує дійсність, яка є особливою відносно реальної (вона створюється автором тексту). За словами О. В. Александрової, письмовий текст – це оброблений автором словесний твір з метою оптимального впливу на читача [1, с. 185]. Проте, між цими світами (реальним і вигаданим) може спостерігатися аналогія. Світ художнього тексту має бути схожим на дійсність, в якій мислить себе реципієнт, інакше світ художнього тексту виявиться для нього недоступним.

Для полегшення проникнення у «текстовий» світ реципієнту надаються певні ключі – маркери, які дають змогу віднести текстовий світ до певної культури. Як підказки можуть використовуватися явні посилання на певні моделі культури або ж імпліцитні вказівки на дії, вчинки, специфічні риси, які зазвичай асоціюються з моделями тієї чи іншої культури. Наприклад, власні імена є елементами культури, і навіть найгарячіші шанувальники буквального перекладу не передають прізвище Smith як «Коваль». Власне ім'я Smith, що використовується в художньому тексті, вказує на англомовнокультурний текстовий світ. Такі експліцитні або імпліцитні вказівки виступають культурними маркерами.

Культурні маркери тексту можна визначити як культуральні кванти (термін походить з теорії квантування мовної та глобальної картин світу [9, с.77]). Подібно до квантів у фізиці, які є дрібними одиницями передачі світлової енергії, культурні кванти слугують одиницями передачі культурного досвіду. Так само, як у квантовій теорії фізики, світлова енергія передається не безперервно, а спорадично, так і знайомство з чужою культурою можна представити не як безперервний, а як порційний процес: знайомство з елементами культурного фонду відбувається в міру того, як людина зустрічається з ними. Елементи одного культурного фонду, відсутні в іншому культурному фонді (тобто в культурі іншого народу) і які не мають апроксимальних відповідностей, виступають культурними реаліями, які можна назвати своєрідними культуральними піками (термін «культуральні піки» створений за аналогією з терміном «інформативні піки» [10, с. 68]), концентровано представляють культурний досвід соціуму.

Як зазначає Ч. Норд, можливі три типи відношень між текстовим світом і реальним світом читача: а) текстовий світ маркується як такий, що належить до культурного соціуму реципієнта, б) текстовий світ маркується як такий, що належить до культурного соціуму, відмінного від того, до якого належить реципієнт, в) текстовий світ узагалі не маркований, він є, так би мовити, культурно нейтральним [19].

Своєрідність перекладного художнього тексту полягає в тому, що по-перше, він завжди відноситься до типу б), тобто світ, створений в цьому тексті, має маркери, що вказу-

ють на його приналежність до культури, іншої, ніж та, до якої належить реципієнт (якщо не брати до уваги рідкісних випадків, коли текст оповідає про культуру мови перекладу). При цьому опис з позиції іншокультурного джерела також характеризується своєрідністю. По-друге, ці культурні маркери, що вказують на певні елементи культурного фонду, є спеціально створеними, вигаданими в тому сенсі, що вони є не документальним відображенням реальних ознак, а таким їх описом, який існує завдяки уяві автора тексту. Однак це не виключає відповідності вигаданих маркерів реальним. Таким чином, елементи культурного фонду перекладного художнього тексту отримують ніби подвійне переломлення: по-перше, за твердженням Гончарової Є. А., через призму авторського опису, тобто через авторську концепцію дійсності [2, с. 21], і по-друге, через переклад, який прагне донести особливості культурного досвіду до сприйняття реципієнта перекладу.

Якщо текстовий світ тексту перекладу належить до культури, невідомої читачеві, то між ним і цим світом встановлюється культуральна дистанційність: читач сприймає інформацію про текстовий світ і виявляється не в змозі встановити безпосередній зв'язок зі своїм власним досвідом. У цьому випадку відношення між текстовим світом і реальним світом читача ґрунтуються на порівнянні, наприклад, такого характеру: «текстовий світ досить схожий на мій світ (або: досить відрізняється від мого світу)». Як зазначає Ю. Найда, навіть значна відмінність текстового світу від реального світу сприймається реципієнтом перекладу як закономірне явище, тому що всі люди усвідомлюють, що інші народи можуть мати інший спосіб життя, іншу культуру, особливості якої представлені в тексті як культурні маркери [14, p. 168].

Коли ми говоримо про елементи культури в їх зв'язку з проблемами перекладу, то найчастіше маємо на увазі галузь екстралінгвістичних понять, різних явищ або подій, які наявні в тій чи іншій лінгвокультурній спільноті. Але й сама мова може мати «культурно зумовлені одиниці», які виступають маркерами культури.

Мовні культурно зумовлені явища спостерігаються на різних рівнях мовної системи. Серед них називають деякі граматичні категорії, що існують лише в одній мові; певні метафори та ідіоми; вокативні форми (tu / vous у французькій, you в англійській мовах) [12, с. 210], тобто сюди можуть бути включені форми, які протиставляються в соціальному плані.

Автор як представник вихідної культури, «розставляє» у всьому тексті маркери, які виконують роль «ключів», що допомагають реципієнту проникнути в текстовий світ та ідентифікувати культуру. Автор може розставляти маркери «несвідомо», тобто не маючи на меті наповнити текст певною кількістю культурних елементів, які дають змогу реципієнту розпізнати культуру. Це відбувається тому, що автор описує культуру, перебуваючи «всередині» неї. Іншомовний і іншокультурний реципієнт спостерігає текстовий світ і культуру, яку цей текст представляє, «ззовні». Спостереження за будь-якою системою (а культура може бути визначена як система цінностей, поглядів, норм поведінки та інтелектуального розвитку того чи того етнічного суспільства) зсередини або ззовні веде до відмінностей у характері оцінок цієї системи. При спостереженні зсередини від сприйняття людини можуть вислизати деякі суттєві моменти або ж вони можуть оцінюватися не так, якби система спостерігалася ззовні. «Велике бачиться на відстані» – ось принцип, що дає змогу найбільш чітко представити як окремі елементи, так і всю систему в цілому. Реципієнтові тексту перекладу надається роль такого стороннього спостерігача, який може сприймати ззовні ту частину системи чужої культури, яка представлена в текстовому світі письменника. Звідси випливає множинність поглядів [11] на описуваний світ. По-перше, це погляд автора, найбільш «чистий», незайманий впливом іншої культури. По-друге, погляд перекладача, який виступає посередником між двома культурами – вихідною і цільовою – і враховує лінгвістичні та когнітивні знання реципієнтів перекладу, що відображають особливості їхньої культури [5, с. 213]. По-третє, погляд іншомовного та іншокультурного реципієнта, що оцінює культуру текстового світу з позицій людини, (в ідеальному випадку) гранично дистанційованої від культури автора. Для розуміння деяких явищ текстового світу реципієнтові доводиться користуватися системою своїх власних фреймів, які допомагають йому ідентифікувати описувані явища.

Часто знайомство з елементами культурного фонду відбувається опосередковано: по-перше, через (художній) текст, по-друге, через перекладний варіант цього тексту. Якщо йдеться про переклад, то ні автор оригіналу, ні читач тексту перекладу не в змозі перевірити, наскільки елементи культурного фонду, представлені в перекладі, відповідають ре-

альному стану речей, оскільки обидва вони знаходяться по різні сторони культурного бар'єра. У такому випадку вся відповідальність покладається на перекладача, який виступає експертом щодо обох культур – вихідної і цільової. Цю відповідальність перед автором і реципієнтом деякі дослідники називають терміном «лояльність» [18, с. 40]. Таким чином, лояльність – це двостороннє поняття. З одного боку, перекладач повинен зберегти авторські культурні маркери, а з іншого боку, допомогти реципієнтові ідентифікувати іншокультурні маркери, часто адаптуючи їх, роблячи можливими для сприйняття реципієнтом. Тут знову виявляється квантова природа маркерів: вони не обрушуються на читача суцільним потоком, а ніби фільтруються перекладачем, який може або залишити їх у тексті перекладу без змін , або дібрати такий фрейм, термінали якого були б заповнені елементами, що характеризуються концептуальною проксимальністю до елементів вихідної культури.

Іноді при адаптації іншокультурних маркерів перекладач може розглядати явища і риси чужої культури крізь призму культурних цінностей своєї власної етнічної культури, виявляючи так званий «етноцентризм». Цей термін має два самостійних значення. По-перше, він позначає той загальний факт, що початковим пунктом сприйняття та оцінки чужих реалій є досвід власної культури. По-друге, «етноцентризм» може означати перевагу власної культури над усіма іншими. Це погляд відображає переконання, що «наше» є найкращим [6, с. 127].

Проблеми перекладу іншокультурних маркерів найбільш повно представлено в культурно-етнічній концепції перекладу Ю. Найди і його послідовників.

Так, Ю. Найда цілком справедливо вказує, що, працюючи з мовою, необхідно визнавати її невід'ємний зв'язок із культурою. На його думку, немає таких мов, які сегментували б позамовний досвід ідентично. Це означає, що не може бути такої дослівної перекладацької відповідності, яка була б абсолютно точною у смисловому відношенні. Жоден переклад не може бути повним еквівалентом того, що висловлено вихідною мовою. Іншими словами, переклад завжди веде до (1) втрати частини інформації, (2) збільшення інформації та / або (3) непрямого подання інформації або навіть до її спотворення.

Деякі положення концепції Ю. Найди суголосні із сучасною теорією фреймів, хоча він не користується термінами когнітології. Так, учений уважає, що будь-яке джерело інформації і будь-який рецептор інформації є суто індивідуальними. Це визначається життєвим досвідом особистості. Тому розуміння певного повідомлення буде різним. Якщо уявити механізм кодування / декодування кожної людини у вигляді мовної решітки, заснованої на попередньому мовному досвіді, то доведеться визнати, що кожна така решітка є різною хоча б деякою мірою. Однак це не робить комунікацію неможливою. Просто в розумінні одного і того ж повідомлення різними людьми немає еквівалентності. У комунікативному процесі як джерело інформації, так і рецептор зазвичай прагнуть до того, щоб їх «решітки» збіглися, інакше спілкування не буде ефективним. Таким чином, спілкування виступає двостороннім процесом, навіть у тому випадку, якщо говорить лише один з учасників.

Що стосується міжмовного спілкування, в тому числі перекладу, то останній полягає у створенні повідомлення мовою перекладу, максимально близького за змістом і стилем до повідомлення вихідної мови. Еквівалент повідомлення на мові перекладу не повинен бути «чужорідним» ні за змістом, ні за формою (за винятком, звичайно, таких неминучих випадків, як передача власних назв).

Далі Ю. Найда наводить способи перекладу деяких іншокультурних ознак, що, на нашу думку, далеко не вичерпує всього різноманіття культурної специфіки:

1. Відсутність терміна в мові реципієнта. При цьому в перекладі використовується референт, що виконує еквівалентну функцію. Наприклад, у деяких мовах відсутнє слово «сніг», оскільки ця ознака не знайома деяким культурам. Еквівалентом ознаки «білий як сніг» в таких випадках є «білий як пір'я чаплі». З іншого боку, якщо в тій чи тій культурі «білий як пір'я чаплі» не є регулярним виразом значення «дуже білий», то більш точним варіантом перекладу служить ознака «дуже-дуже білий».

2. Існування референта в мові реципієнта, але з функцією, відмінною від його функції у вихідній мові. Це означає, що, наприклад, ознака «серце» (як квазіорган, як орган-інструмент любові), який використовується в грецькому оригіналі, може бути переданий ознакою «горло» на одній з мов острівної частини Тихого океану, ознакою «живіт» на одній із мов Гватемали, ознакою «печінка» на одній з мов Африки, де зазначені частини тіла осмислюються в якості органа-інструмента любові [16, с. 26–44].

3. Відсутність референта, що виконує в мові реципієнта функцію, аналогічну з функцією референта у вихідній мові. У такому випадку перекладач змушений запозичувати іншомовні слова або використовувати описовий метод. Наприклад, він може запозичувати назви дорогоцінних каменів, назви народностей [16, p. 44–45].

Ю. Найда сформулював загальні принципи, які використовуються в перекладі при відтворенні іншокультурних явищ. Хоча в наш час загальною стратегією щодо іншокультурних явищ служить стратегія перенесення іншокультурного явища, при перекладі можуть спостерігатися опущення культурних явищ (як у випадку з ознакою «білий як сніг», замість якої може вживатися ознака «дуже-дуже білий»). Другий принцип Ю. Найди може бути визначений, як заміна культурної ознаки вихідної культури культурною ознакою цільової культури. Третій принцип може бути названий як «перенесення ознаки», коли можливе пояснення перенесеної ознаки, наприклад, «коштовний камінь, який називається аметист» [16, с. 45].

Дійсно, якщо в одній мові відсутні які-небудь значимі одиниці внаслідок відсутності реальних ознак, то ці ознаки можуть бути передані засобами іншої мови або за допомогою слів-запозичень, кальок, неологізмів, або описово. Такі перетворення необхідні, оскільки дозволяють досягти того, що Ю. Найда називає «динамічною еквівалентністю», для досягнення якої перекладач повинен орієнтуватися не на формальні особливості оригіналу, а на реакцію реципієнта перекладу, домагаючись максимальної зрозумілості і природності перекладу, дотримання всіх норм мови, на якій здійснюється переклад [4; 14].

Однак деякі положення концепції Ю. Найди можуть викликати заперечення. У своїх роботах, особливо раннього періоду [13], розглядаючи проблеми перекладу, пов'язані з відмінностями в культурі і з відмінностями в уявленнях про навколишній світ, він фактично визнає непроникність культур. Справедливо вказуючи, що практично все, що сказано однією мовою, може бути сказано іншою [15, с. 4], Ю. Найда і Ч. Табор несподівано говорять про те, що є терміни, відповідники яким неможливо дібрати в іншій мові. До таких термінів вони відносять, наприклад, др.-євр. hesed, що означає цілу соціальну структуру взаємної вірності та підтримки між главою племені і його прихильниками. Переклад терміна hesed англійською мовою як loving-kindness зовсім не виражає значення hesed. Так само і др.-грецьк. термін logos, відповідності якому в англійській мові немає. Це не може бути word («слово»), оскільки word не передає всього багатства значення терміна logos [15, с. 6].

Говорячи про неможливість однозначних відповідників, автори фактично визнають непроникність культур у деяких аспектах, яка тим більша, чим віддаленіші культури. Такі культури характеризуються, зокрема, різним світоглядом [15, с. 6], що веде до відособленості кожної з цих культур. Тут важливе поняття еквівалентної реакції на повідомлення, запропоноване Ю. Найдою. Він уважає, що деякі культури настільки різні, наприклад, англійська і західно-африканська, що переклад деяких повідомлень із мови однієї з цих культур мовою іншої практично не можливий, оскільки перекладене повідомлення не викликає у реципієнта перекладу реакції, еквівалентної реакції реципієнта вихідного повідомлення (який є представником вихідної культури).

На наш погляд, специфічні культуральні фактори принципово можуть бути передані в термінах іншої культури. Тут можна навести добре відомі приклади, що ілюструють можливість такої передачі: lunch – «другий сніданок», five-o'clock – «п'ятигодинний чай», public school – «закрита приватна школа». Хоча терміни вихідної культури значно ширші за значенням, основні ознаки представлені в перекладі.

Незважаючи на некоректність деяких положень концепції Ю. Найди, в цілому вона має велике значення для теорії і практики перекладу. Так, важлива його характеристика перекладу залежно від ставлення перекладача до мов, з якими він працює. Тобто вибір способу передачі культуральних чинників залежить не тільки від об'єктивних, але і від ряду суб'єктивних причин.

Як указує Ю. Найда, мають місце такі випадки, коли перекладач відчуває почуття надмірної пошани до вихідної мови (особливо якщо ця мова розглядається як мова священних писань), що змушує його строго дотримуватися формальних відповідностей у перекладі. З іншого боку, перекладачі можуть виявляти схильність до екзотичного. Будучи враженими відмінностями вихідної і цільової мови, особливо якщо ці відмінності відображають зовсім інше світобачення, перекладачі прагнуть використовувати значно менше формальних відповідників, ніж варто було б.

Національні перекладачі, тобто ті, які перекладають рідною мовою, зазвичай схиляються до вихідної мови, якою вони оволоділи. Перекладачі-іноземці, тобто ті, які перекладають нерідною мовою, схиляються до мови-рецептора [17, с. 97].

Існує також і такий погляд, відповідно до якого представники деяких культур виявляють щось на зразок комплексу неповноцінності щодо своєї культури і благоговіють перед усім іншокультурним [6, с. 128]. У таких випадках переклад також супроводжується перенесенням іншокультурних явищ у текст мови перекладу.

Сучасна теорія перекладу, як уже зазначалося, підкреслює необхідність збереження національної специфіки оригіналу. Разом з тим, на думку І. Лівого, в перекладі є сенс зберігати лише ті елементи специфіки, які реципієнт перекладу може відчути як характерні для «чужоземного середовища», тобто тільки ті, які можуть бути сприйняті як носії національної специфіки [7, с. 130].

ВИСНОВКИ

Жодна культура не є ізольованою. Дві важливі особливості характеризують кожну культуру – це окремість і взаємопроникність. Перша з цих характеристик забезпечує унікальність і своєрідність кожної етнічної культури, тоді як остання сприяє взаємодії і взаємозбагаченню культур за рахунок проникнення ознак однієї культури в іншу (інші). Наявні концепції (зокрема гіпотеза лінгвістичної відносності) односторонньо трактують своєрідність культур і визнають ізольованість культур. Однак такі висновки вимагають коректування, оскільки в реальності культури взаємопроникні і взаємодоповнювані.

Велике значення для взаємопроникнення культур має міжмовна, особливо перекладацька, діяльність. Переклад допомагає здійснювати процес знайомства з чужою культурою. Можна сказати, що він займає проміжне положення між мовою і культурою, виконуючи посередницькі функції між цими двома сутностями. Перекладацькі проблеми, пов'язані з наявними культуральними артефактами, переборні в процесі міжмовної комунікації як за посередництвом прирівнювання структур вихідної і цільової мов, так і за допомогою різних способів передачі артефактів чужої культури. Перспективою вважаємо детальне вивчення особливостей відтворення культуральних особливостей вихідної мови цільовою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса / О. В. Александрова. – М. : Высшая школа, 1984. – 211 с.
2. Гончарова Е. А. К вопросу об изучении категории "автор" через проблемы интертекстуальности / Е. А. Гончарова // Интертекстуальные связи в художественном тексте : Межвуз. сб. науч. тр. – СПб : Образование, 1993. – С. 20–28.
3. Елигулашвили Э. М. К проблеме генезиса культуры / Э. М. Елигулашвили // Язык и культура : Тезисы Третьей междунар. конф. – К., 1994. – С. 70–72.
4. Комиссаров В. Н. Теория перевода : Лингвистические аспекты / В. Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
5. Комиссаров В. Н. Когнитивные аспекты перевода / В. Н. Комиссаров // Перевод и лингвистика текста. – М. : ВЦП, 1994. – С. 7–22.
6. Кон И. С. К проблеме национального характера / И. С. Кон // История и психология. – М. : Наука, 1971. – С. 122–158.
7. Левый И. Искусство перевода / И. Левый. – М. : Прогресс, 1974. – 397 с.
8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Прогресс, 1992. – 272 с.
9. Халеева И. И. Основы теории обучения пониманию иноязычной речи: Подготовка переводчиков / И. И. Халеева. – М. : Высшая школа, 1989. – 240 с.
10. Чернов Г. В. Функциональная система синхронного перевода как вида коммуникативно-речевой деятельности / Г. В. Чернов // Методы сопоставительного изучения языков. – М. : Наука, 1988. – С. 66–70.
11. Lakoff G. Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind / G. Lakoff. – Chicago – London : Univ. of Chicago Press, 1987. – 614 p.

12. Nedergaard-Larsen B. Culture-Bound Problems in Subtitling / B. Nedergaard-Larsen // Perspectives : Studies In Translatology. – Copenhagen : Museum Tusculanum Press, Univ. of Copenhagen, 1993. – No. 2. – P. 207–241.
13. Nida E. A. Linguistics and Ethnology in Translation Problems / E. A. Nida // Word. – 1945. – No. 1. – P. 194–208.
14. Nida E. Toward a Science of Translating / E. Nida. – Leiden : Brill, 1964. – 258 p.
15. Nida E.A. The Theory and Practice of Translation / E. A. Nida, Ch. R. Tabor. – Leiden : Brill, 1969. – 220 p.
16. Nida E. A. Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating / E. A. Nida // Language Structure and Translation. – Stanford, Calif. : Stanford Univ. Press, 1975. – P. 158–269.
17. Nida E. A. Science of Translation / E. A. Nida // Language Structure and Translation. – Stanford, Calif. : Stanford Univ. Press, 1975. – P. 79–101.
18. Nord Ch. Text Analysis in Translator Training / Ch. Nord // Teaching Translation and Interpreting : Training, Talent and Experience. – Amsterdam – Philadelphia : John Benjamins Publishing Co., 1992. – P. 39–48.
19. Nord Ch. It's Tea-Time in Wonderland : "Culture-Markers" In Fictional Texts / Ch. Nord // Intercultural Communication. – Frankfurt – New York – Bern – Paris : Peter Lang, 1994. – P. 523–538.
20. Papegaaij B. Text Coherence in Translation / B. Papegaaij, K. Schubert. – Derdrecht-Providence : Foris Publications, 1988. – 211 p.
21. Snell-Hornby M. Translation as a Cross-Cultural Event / M. Snell-Hornby // Translation Across Cultures. – New Delhi : Bahri Publications, 1987. – P. 91–105.

ОСНОВНІ ОЗНАКИ ПРОЦЕСІВ ЗНАКОТВОРЕННЯ: ПОГЛЯД НА РОЗУМІННЯ ЯК ВИЯВ СЕМІОЗИСУ

Надія Андрейчук

Доктор філологічних наук, доцент,
кафедра перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1, каб. 314 г, e-mail: nadiyaan@gmail.com

UDC: 81'22

ABSTRACT

Andreichuk N. ***Main features of sign creation processes: a glimpse at understanding as the manifestation of semiosis***

Philisophers have produced a lot of different interpretations of human understanding. In this article the author aims to participate in such an endeavor by linking the philosophic ideas to semiotic inquiry. This task has found expression in this article in bringing to the fore and making explicit four main features of sign creation processes: a) „horizon" of lingual consciousness; b) intentional aspect; c) intersubjectivity; d) communication as the condition and context of understanding. Semiosis as a dynamic process involving the creation and interpretation of signs is claimed to be the fundamental mode of operation of our being-in-the-world and all-embracing form of the constitution of the man's world of life.

Key words: understanding, semiosis, hermeneutics, man's world of life, consciousness, intersubjectivity, intentionality, interpretation, sign space of communication

Андрейчук Н. ***Главные признаки процессов знакообразования: взгляд на понимание как проявление семиозиса.***

Автор статьи присоединяется к обсуждению важнейшего для философии вопроса понимания и предлагает рассматривать его в ракурсе процесса знакообразования. Выделяются основные признаки этого процесса: а) „горизонтность" языкового сознания; б) установка на понимание или интенциональный аспект; в) интерсубъективность; г) коммуникация как условие и контекст понимания. Утверждается, что семиозис есть проявление единства человеческой самости и мира, поскольку является не просто приспособлением индивида к реальности, а дифференцированным динамичным процессом, обеспечивающим ее понимание в среде жизненного мира человека.

Ключевые слова: понимание, семиозис, герменевтика, жизненный мир человека, сознание, интерсубъективность, интенциональность, интерпретация, знаковое пространство коммуникации

Андрейчук Н. ***Основні ознаки процесів знакотворення: погляд на розуміння як вияв семіозису.***

Стаття присвячена розгляду розуміння як одного з ключових об'єктів філософських студій в ракурсі процессу знакотворення. Встановлюються основні ознаки цього процессу: а) „горизонтність" мовної свідомості; б) настанова на розміння чи інтенціональний аспект; в) інтерсуб'єктивність; г) комунікация як умова і контекст розуміння. Семіозис розглядається як вияв єдності людської самості і світу, оскільки є не просто пристосуванням індивіда до реальності, а диференційованим динамічним процесом, який забезпечує розуміння цієї реальності в середовищі життєвого світу людини.

Ключові слова: розуміння, семіозис, герменевтика, життєвий світ людини, свідомість, інтенціональність, інтерсуб'єктивність, інтерпретація, знаковий простір комунікації

Людське мовлення слід мислити як особливий і єдиний своєрідний процес настільки, наскільки у процесі мовного взаєморозуміння розкривається „світ”
(Ганс-Ґеорґ Гадамер)

ВСТУП

Сьогодні, як і багато століть тому, філософи і мовознавці розмірковують над тим, як невербальний „світ”, який описується і виформовується через мову, співвідноситься з життєвим світом людини як особливою інтерсуб’єктивною реальністю. У цій статті ставимо за мету, по-перше, розглянути такий аспект цього питання, який стосується встановлення основних ознак тих процесів, які забезпечують зв’язок між світом речей і світом мови − процесів знакотворення, та, по-друге, показати, як у процесі семіозису – діяльності знака, спрямованої на створення його інтерпретанти, − забезпечується розуміння.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Науковою основою сучасних теорій розуміння у будь-якій галузі знань (психології, когнітології, психолінгвістиці, лінгвопсихології та ін.) є концепції, які зародились у герменевтиці ще у класичний період античної філософії. Від самих витоків розгляд цих питань ішов паралельно з розвитком семіотичних ідей. У Аристотеля в трактаті „Про тлумачення” (біля 355 р. до н.е.) [3] мова йде про форми вираження думки, логічні форми окремих суджень з огляду на їхню істинність чи хибність. Філософ не розглядає самі прийоми тлумачення, однак встановлює зв’язок аналізу форм думки з розкриттям „знаків уявлень у душі” (усних слів) та „знаків усних слів” (письмових слів). Отже, зазначається вагомість зв’язку процесів розуміння з процесами означування.

Одна з перших спроб створення загального вчення про розуміння належить протестантському теологові і філософові Фридриху Даніелю Шляєрмахеру (1768 – 1834). Його засадничим принципом є трансцендентальність як неодмінна умова розуміння. Первісною є ситуація нерозуміння. Кожне окреме слово в окремому реченні може отримати визначений смисл лише в тому випадку, якщо воно прочитане у взаємозв’язку з іншими подібними словами, тобто кожну більшу чи меншу структуру речень можна правильно зрозуміти лише з урахуванням того цілого, до якого вона належить [18, 440 – 441]. Усувати нерозуміння треба систематично. Отже, потрібен метод, який забезпечить перехід думки від мовних знаків до розкриття чужого духовного життя. Пояснення слова і події ще не є процесом тлумачення, а лише його елементами, а герменевтика починається з визначення смислу з допомогою цих окремих елементів [18, 453]. Для розгляду розуміння як семіозису, яке пропонується у цій статті, вагомим є тлумачення Ф Шляєрмахером реконструкції генези смислу як отримання повторного, автономного смислу, яке можливе при умові усунення відмінностей між ставленням автора і реципієнта до цього смислу, тобто відмінностей у їхніх „життєвих світах”.

У 1900 році Вільгельм Дільтей (1833 – 1911) у його відомій статті „Виникнення герменевтики” чітко дає визначення розуміння як процесу, „у якому ми зі знаків, чуттєво даних іззовні, пізнаємо певний внутрішній зміст” [10, 35]. Це було в останній рік XIX століття, яке стало дуже вагомим для герменевтики − „Золушку запросили на бал” (метафора Кевіна Ванхаузера [6, 19], вона переросла у вивчення загальної здатності людини розуміти. Аналіз цієї здатності, який постійно перебуває в центрі уваги герменевтичних та лінгвофілософських студій, потребує, на нашу думку, залучення ідей, випрацюваних лінгвосеміотикою, та розвитку підходу до розуміння як вияву семіозису.

У сучасній європейській філософії (Мартін Хайдеґґер, Ганс-Ґеорг Ґадамер, Поль Рікер, Жак Дерріда) у феномені розуміння пресупозиційно виокремлюються а) „горизонтність” мовної свідомості. б) настанова на порозуміння чи інтенціональний аспект, в) вказівка на сферу інтерсуб’єктивності, г) комунікація як умова та контекст розуміння. Перелічені ознаки є, на нашу думку, ознаками процесу знакотворення, хоча зв’язок філософських та лінгвосеміотичних аспектів аналізу процесів інтерпретації та розуміння не постулюється експліцитно.

Як ментальний феномен розуміння відображає єдність мислення та мовлення, які поєднуються при комунікації. Е. Бенвеніст вказує, що „мова надає розуму засобів для того,

що прийнято називати вираженням думки", однак зазначає, що явище, яке можна назвати „наша думка" є змістом думки і його важко визначити, не вдаючись до термінів „намір" чи „психічна структура". І цей зміст отримує форму, лише коли він вимовляється і тільки таким чином [4, 104 – 105]. З позицій семіотики цей процес є процесом знакотворення, а розуміння є одним із виявів семіозису і експлікується у трьох парадигмальних вимірах: семантичному, синтаксичному та прагматичному. Хоча немає підтверджень тому, що, створюючи свій семіотичний проект, позитивіст Ч. С. Пірс (1839 − 1914) був знайомий з ідеями Е. Гуссерля, знаходимо певні підстави для твердження, що введена останнім категорія життєвого світу людини (далі ЖСЛ) є вагомою для тлумачення семіозису як діяльності знака, спрямованого на створення його інтерпретанти, оскільки ЖСЛ є єдиним можливим середовищем знакотворення і відображає сутність відносин між знаком і універсумом. Розгляд ЖСЛ є ключовим для встановлення основних ознак процесу знакотворення, оскільки тлумачимо його як середовище, у якому відбувається цей процес. Розвиваючи ідею життєвого світу у „Кризі європейської науки", Е. Гуссерль стверджує, що він є смисловим фундаментом усякого людського знання. Далі філософ робить висновок про трансцендентальний статус ЖСЛ, що породжується життєвою активністю трансцендентального Я, є теоретичним узагальненням на основі очевидностей первинного досвіду, тобто самого життєвого світу [9, 152]. Як лінгвосеміотична категорія життєвий світ людини є результатом накопичення інформації про світ, що супроводжується утворенням знаків і формуванням їхніх мовних значень та дискурсивних смислів, тобто продуктом семіозису [2].

Об'єкт репрезентації може бути пізнаний лише через дослідження породжених ним знаків. У листі до леді Велбі 12 жовтня 1904 Ч. С. Пірс підкреслює, що найвища міра реальності досяжна лише за допомогою знаків [14, 281]. Процес споглядання речей передбачає семіозис і полягає у семіозисі. Річ, яку споглядають, починає існувати як об'єкт. Сама природа знака передбачає наявність психологічної і фізичної реальності. Психологічна реальність опосередковує відмінність між фізичним і об'єктним буттям і є основою позначування або репрезентамена у термінології Ч. С. Пірса. У згадуваному листі до леді Велбі він пише, що, з одного боку, знак відноситься до свого об'єкта, а, з іншого боку, до інтерпретанти: „знак, отже, є об'єкт таким чином пов'язаний зі своїм об'єктом, з одного боку, та інтерпретантою, з іншого, що це приводить до такого відношення інтерпретанти до об'єкта, яке відповідає його власному відношенню до цього об'єкта" [14, 290]. Інтерпретанта включена у тріадне відношення „об'єкт – знак – інтерпретанта". Думка, яка виникає при сприйманні потенційного знака, є інтерпретантою. Таким чином, вона пов'язує уже не знак і його об'єкт, а знак і ментальний знак (знак ідеї з самою ідеєю). Кожен останній породжує інтерпретанту. Здатність інтерпретувати такий знак є „мускулами думки" і може поєднуватись з тлумаченням мовної свідомості.

Першою з ознак процесу знакотворення у мовній свідомості є „горизонтність". У феноменологічній настанові (завдяки феноменологічній редукції) ЖСЛ відкривається як горизонт, що визначає всі можливі дії суб'єктивності, включаючи конституювання знаків. У Е. Гуссерля світ завжди певним чином усвідомлений як „універсальний горизонт", але не тематизований. Тематизованим є те, до чого людина звернена, на що вона спрямована [8, 8106]. Розвиваючи метафору горизонту стосовно процесів розуміння Г. Ґ. Ґадамер стверджує, що, оскільки завданням герменевтики є не розробити процедури розуміння, а радше вияснити інтерпретативні умови, за яких відбувається розуміння, то останнє слід розглядати як „злиття горизонтів". При цьому підкреслюється, що умовою такого злиття є увага, то тих упереджень („горизонт теперішнього"), які інтерпретатори закладають у процес тлумачення: „горизонт теперішнього перебуває у процесі постійного творення, оскільки ми постійно застосовуємо мірило наших упереджень" [7]. Важлива частина такого мірила визначається звірянням з минулим, отже, горизонт теперішнього на може бути сформований без минулого, а інтерпретатор завжди існує в окресленому горизонті. Учень Г. Ґ. Ґадамера − Р. Яусс, один із найвпливовіших представників Констанської школи рецептивної естетики, розвинув поняття горизонту, його структури та діалогічності у межах літературної герменевтики. Для Р. Яусса горизонт – це історичне обмеження і водночас умова можливості досвіду, які конституюють кожне витворення сенсу в людських вчинках та первинному розумінні світу [21].

Другою з основних ознак процесу знакотворення у мовній свідомості є „інтенціональність". У результаті феноменологічної інтенціональності виникає не реальний об'єктивний

предмет, а феномен предмета з його значенням (смислом) для свідомості, тому й світ загалом як об'єкт феноменології складається з таких феноменів-предметів. Інтенціональність як спрямованість свідомості за свої власні межі у М. Гайдеґґера в „Бутті і часі" відповідає поняттю „намітка", „проект" (Entwurf): „Чому розуміння за всіма сутнісними вимірами того, що у ньому підлягає і є доступне розкриттю, завжди поривається проникнути у можливості? Тому що розуміння саме має екзистенційну структуру, яку ми називаємо планом, наміткою…Цей характер намічування, який притаманний розумінню, конституює буття у світі…" [17, 5 – 6]. „Розуміння" в цьому твердженні відповідає „Dasein" (§ 31 „Буття і часу": „Dasein як розуміння"), тобто „намітка" − це структура входження Dasein у світ. Для Е.Гуссерля первинним законом свідомості є її спрямованість на щось поза нею. За М. Гайдеґґером, свідомість припускає буття чогось відмінного від свідомості. Отже, позиції Гуссерля і Гайдеґґера в цьому питанні виражають два різні підходи до свідомості: 1) свідомість пізнає все, в першу чергу себе, однак не стає сама для себе об'єктом; 2) свідомість – промінь уваги суб'єкта, яка може зробити саму себе об'єктом уваги, але лише опосередковано, переломлюючись у дзеркалі інобуття. Є. Фальов називає другий підхід „герменевтичним" у широкому сенсі, оскільки свідомість у процесі самопізнання проходить коло аналогічне герменевтичному, видобуваючи сама себе з інобуття як смисл у формі знаків [16, 37].

У сучасній концепції смислопородження і його комунікативної репрезентації О. Алімурадова інтенціональність слугує також стрижнем, навколо якого згуртовуються окремі смислові компоненти, формуючи глобальний смисл висловлювання і/чи тексту [1, 37]. Інтенціональність забезпечує свідомості модус споглядання сутності і схоплення вмісту цієї сутності – смислових утворень.

Третьою ознакою процесу знакотворення у мовній свідомості є „інтерсуб'єктивність". ЖСЛ як інтерсуб'єктивна реальність співвідноситься з пізнавальним процесом, у якому перший ступінь – це становлення предметної думки, що є чуттєвим відображенням зовнішніх предметів та їхніх зв'язків, а другий – становлення абстрактного мислення, коли відбувається перетворення предметно-чуттєвих образних структур у різні абстракції, що дістало назву символізації (виникнення знака) [12, 39]. Розуміння ЖСЛ як середовища знакотворення задає напрям інтелектуального руху, який дозволяє по-новому оцінити процес знакотвірної діяльності людини. Ця категорія виконує такі основні функції: методологічну, бо задає проблемне поле і водночас пізнавальний інструмент; синтезу знань; евристичну, адже є джерелом знаходження нового знання; і, нарешті; логічну, бо специфічним чином упорядковує понятєво-категоріальний апарат лінгвокультурної семіотики. Остання розглядає дискурс як мережу кодів, які продукують смисли за певною моделлю, і передбачають наявність лінгвокультурного простору як моделі інтерпретації [2]. Інтерпретація мовних знаків, що слугують для таксономії окремих фрагментів світу, є одним із методів дослідження процесів категоризації суб'єктивної діяльності. Лінгвокультурний простір як інтерпретаційна модель ЖСЛ і як реальність людської свідомості об'єктивується у процесі семіозису у вигляді знакових утворень, передусім – у „мовній плоті".

Четвертою ознакою семіозизу є комунікація як „знакова координація діяльності людей" [15, 24]. ЖСЛ як середовище семіозису є одночасно знаковим простором комунікації, у якому текст функціонує як макрознак. ЖСЛ як семіотичний універсум є місцем формування семіосфер, які відображають різні аспекти життєдіяльності людини і у процесі семіотизації об'єктивуються у текстах різної жанрової приналежності. Різні лінгвістичні напрями зосереджують увагу на різних функціях тексту як знака у семіозис, оскільки для того, щоб аналіз єдиного динамічного процесу переходу від матеріальної сторони мовного знака до його вмісту не був розірваним, потрібний перехід до одиниць вищого рівня – цілих текстів. Хоча необхідність функціонального підходу у семіотичних дослідженнях постулюється у ряді робіт, цілісний розгляд цього динамічного процесу не має достатнього відображення [13, 83]. 0Натепер цей підхід є перспективним для розвитку дискурсології, зокрема, у разі розгляду дискурсу як семіозису. Один з напрямів у „семіотиці дискурсу" співвідноситься з аналізом інформації про відношення дискурсу-знака до позначуваного, котре є соціально, культурно та історично зумовлене. У працях, котрі можна зарахувати до сучасних досліджень дискурсу як семіозису, останній ототожнюється з процесом означування, а дискурс розглядається як комунікативно-когнітивна основа семіотизації і тлумачиться як „специфічні правила організації мовленнєвої діяльності" [11], як спосіб моделю-

вання мовних форм у мовленнєвому спілкуванні стосовно вимог ситуації та її моделі у свідомості. А. Ж. Греймас і Ж. Курте у „Пояснювальному словнику семіотики" наголошують, що, якщо визнати існування двох макросеміотик – „світу слів", що дається у формі природних мов, і „світу природи", що є джерелом немовних семіотик, – то семіотичний процес слід розуміти як всю багатоманітність способів дискурсної практики (виділено у словнику), враховуючи мовну і немовну практику [20]. Дискурс тяжіє до мета семіотичного виміру, активізуючи глибинний механізм означення, звертаючись до його засад і відтворюючи цілісність існування як сприйняття / переживання / інтерпретації в людській свідомості [5]. Отже, четверта ознака процесів знакотворення зосереджує увагу на інформації про умови використання знака, котрі визначають його відношення до інших знаків у комунікативному просторі. Правила побудови відношень знаків у дискурсі забезпечують відображення зв'язку знака, інтерпретанти й об'єкта у свідомості інтерпретатора і виконують пізнавальну, ціннісно-орієнтаційну та адаптаційну функції.

ВИСНОВКИ

Погоджуючись з винесеним у епіграф цієї статті твердженням Г.-Ґ. Гадамера, що у процесі мовного взаєморозуміння розкривається світ, пропонуємо розглядати розуміння як вияв семіозису − процесу, в якому реалізується здатність людини проникати в об'єктивний світ і відображати його у знаковій формі. Основними ознаками цього процессу є а) „горизонтність" мовної свідомості; б) настанова на розміння чи інтенціональний аспект; в) інтерсуб'єктивність; г) комунікация як умова і контекст розуміння. Семіозис забезпечує єдність людської самості і світу, оскільки є не просто пристосуванням індивіда до реальності, а диференційованим динамічним процесом, який забезпечує осягнення, оцінку та регулювання цієї реальності в середовищі життєвого світу людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алимурадов О. А. К вопросу о природе глобального смысла, возможностях моделирования его структуры и закономерностях его актуализации в дискурсе / О. А. Алимурадов // Дискурс, концепт, жанр : коллективная монография / [отв. ред. М. Ю. Олешков]. – Нижний Тагил : РТГСПА, 2009. – С. 36 – 49.
2. Андрейчук Н. І. Життєвий світ англійця кінця XV – початку XVII століть у вимірі інституційного дискурсу (лінгвосеміотичний аналіз) : автореф. дис. … докт. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Андрейчук Надія Іванівна. – Одеса, 2013. – 36 с.
3. Аристотель. Об истолковании. (Герменевтика) // Сочинения : в четырех томах / [ред. З. Н. Микеладзе]. – М.: Мысль, 1978. – Т.2. – С.93 – 116.
4. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист / [ред., вступ. ст. и коммент. Ю. С. Степанова]. – М. : Прогресс, 1974. – 446 с.
5. Бурбело В. Б. Художній дискурс в історії французької мови та культури 9 − 18 ст. : автореф. дис. … докт. філол. наук : спец. 10.02.05 «Романські мови» / Бурбело Валентина Броніславівна. – К., 1999. – 36 с.
6. Ванхаузер К.Дж. Искусство понимания текста. Литературоведческая этика и толкование Писания /Пер. с англ. – Черкасы: Коллоквиум, 2007. – 736 с.
7. Гадамер Г-Ґ. Істина і метод / Ганс-Ґеорґ Гадамер. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1 : Герменевтика 1 : Основи філософської герменевтики. – 464 с.
8. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия / Э. Гуссерль // Вопросы философии. – 1986. – № 3. – С. 101 – 116.
9. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Эдмунд Гуссерль. – СПб. : Владимир Даль, 2004. – 400 с.
10. Дільтей В. Виникнення герменевтики / Вільгельм Дільтей // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія: Навч. посібник / Упорядники В.В.Лях, В.С.Пазинок. – Київ : Ваклер, 1996. – С. 33 – 60.
11. Ильин И. П. Дискурс / И. П. Ильин // Терминология современного зарубежного литературоведения (страны зарубежной Европы и США) : справочник / ИНИОН

РАН. – М., 1992. – Вып. 1 : «Новая критика», структурализм, рецептивная эстетика, нарратология, деконструктивизм. – С. 49 – 50.
12. Іващенко В. Л. Семантика ментальності концепту / В. Л. Іващенко // Мовознавство. – 2008. – № 1. – С. 37 – 43.
13. Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация / Анатолий Иванович Новиков. – М. : Наука, 1983. – 215 с.
14. Пирс Ч. Начала прагматизма / пер. с англ., предисл. : В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
15. Сидоров Е. В. Онтология дискурса / Е. В. Сидоров. – Изд. 2-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 232 с.
16. Фалёв Е.В. Герменевтика Мартина Хайдеггера / Е.В.Фалёв. – СПб.: Алатейя, 2008. – 244 с.
17. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер [Пер. с нем., вступ. статья, примеч. А. В. Михайлова]. − М.: Издательство «Гнозис», 1993. – 464 с.
18. Шлейермахер Ф. О понятии герменевтики, ссылаясь на догадки Ф.А.Вольфа и учебник Аста / Фридрих Шлейермахер [пер. с нем. А. Лаврухина) // Докса. Збірка наукових праць з філософії та філології „Німецька традиція у філософії, гуманітаристиці та культурі”. – Вип. 12. – Одеса, 2008. − . 440 – 454.
19. Føllesdal D. Husserl’s Notion of Noema / Dagfinn Føllesdal // The Journal of Philosophy. − 1969. – 66. − P. 680 – 687.
20. Greimas A. J. Semiotics and Language : An Analytical Dictionary / Greimas A. J., Courtés J. / Gen. editor A. Sebeok. – Bloomington : Indiana University Press, 1979. – 409 p.
21. Jauß H. R. Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik / H. R. Jauß. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1977. – Band I : Versuche im Feld der aesthetische Erfahrung. – 382 S.

Л. Рись. Іменникові композити як засіб вираження фактора адресата. Studia methodologica 2014. (37)

ІМЕННИКОВІ КОМПОЗИТИ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ФАКТОРА АДРЕСАТА

Лариса Рись

Кандидат філологічних наук, доцент, кафедра німецької філології,
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки **(УКРАЇНА)**,
43025, м. Луцьк, пр. Волі, 13, e-mail: larysa_rys@yahoo.de

UDC: 811.112.2'42

ABSTRACT

Rys Larysa. ***Nominal Composites as Means of the Addressee Expression.***
The article analyses functioning of nominal composites in German media texts, logical and semantic relations between composite nominations, discursive context and its orientation on an intended recipient. Expediency of the use of certain types of nominal composites is revealed from the point of view of cognitive, social, cultural and historical features of addressee. Application of colloquial and vivid vocabulary, combination of professional, expressively-evaluative and current vocabulary indicates a general orientation of media text on an emotional-intuitive whole-professional national addressee.
Key words: nominal composite, addressee, addressness, media text.

Рысь Лариса. ***Именные композиты как средство выражения фактора адресата.***
В статье проанализировано функционирование именных композитов в немецкоязычных медиа-текстах, логико-семантические отношения между композитными номинациями, дискурсивным контекстом и его направленностью на целевого реципиента. Прослежена целесообразность использования определенных видов именных композитов с точки зрения когнитивных, социальных и культурно-исторических особенностей адресата. Применение разговорной и образной лексики, сочетание профессиональной лексики с экспрессивно-оценочной и общеупотребительной является свидетельством общей ориентированности медиа-текста на эмоционально-интуитивного общепрофессионального национального адресата.
Ключевые слова: именной композит, адресат, адресатность, медиа-текст.

У статті проаналізовано функціонування іменникових композитів у німецькомовних медіа-текстах, логіко-семантичні відношення між композитними номінаціями, дискурсивним контекстом та його спрямованістю на цільового реципієнта. Прослідковано доцільність використання певних видів іменникових композитів з точки зору когнітивних, соціальних і культурно-історичних особливостей адресата. Застосування розмовної, образної лексики, поєднання фахової лексики із експресивно-оцінною та загальновживаною є свідченням загальної орієнтованості медіа-тексту на емоційно-інтуїтивного, загальнопрофесійного національного адресата.
Ключові слова: іменниковий композит, адресат, адресованість, медіа-текст.

Медіа-лінгвістичні розвідки спираються зазвичай на взаємозв'язок між застосуванням мовних засобів та цільовою аудиторією. При цьому релевантними виступають не реальні читачі чи слухачі, а спрямовані цільові реципієнти, «intendierte Rezipienten» [6], соціальний статус яких позначається на виборі мовних засобів, зумовлює модифікацію мови з метою отримати схвалення цільової публіки. Аналіз мовних засобів, зокрема словотворчих, з точки зору їхньої орієнтованості на адресата сприяє детальному вивченню категорії адресо-

ваності, як «певної властивості об'єкта, за допомогою якої опредмечується уява про можливого адресата та особливості його інтерпретаційної діяльності» [1, с. 9].

Дослідження функцій словотворчого механізму мови у побудові тексту та формуванні його базових функціонально-семантичних категорій є актуальним завданням лінгвістики і знайшло своє відображення у роботах багатьох лінгвістів (О. Б. Грещук, О. О. Селіванова, О. Я. Кресан, P. Handler, C. Peschel). Вивчення іменникових композитів крізь призму їхньої спрямованості на передбачуваного адресата медіа-комунікації, їхніх функцій у смисловій організації медіа-тексту допомагає з'ясуванню механізмів формування, функціонування та інтерпретації композитних найменувань.

Метою статті є аналіз семантики та функціонування іменникових композитів у німецькомовних медіа-текстах, що передбачає аналіз логіко-семантичних відношень між композитними номінаціями, дискурсивним контекстом та його спрямованістю на цільового реципієнта. Досягнення цієї мети передбачає встановлення дискурсивної вагомості композитів з точки зору вираження фактора адресата, а також наявності когнітивних, соціальних і культурно-історичних передумов для їхньої інтепретації.

Потенційний адресат, отримувач повідомлення, є важливим чинником, що регулює доцільність використання мовних засобів, оскільки відправник повідомлення є орієнтованим на сприймаючу свідомість, на комунікативно-пізнавальні здібності адресата. У зв'язку з цим автором здійснюється селекція мовних форм, які максимально відповідають «типові» реципієнта, входять у його знакову систему та смисловий код, що і дає змогу останньому сприймати та розуміти текст [4, с. 126].

Використовувані автором образи й словесні формули повинні бути доступними масовому сприйманню, піддаватись інтерпретації, а також співвідноситися зі стереотипами і зі звичними опозиціями «своє» – «чуже». Як зазначає Ю. С. Степанов, протиставлення «свої – чужі» в різних видах пронизує всю культуру та є одним із головних концептів усякого колективного, масового, народного, національного світосприйняття [5, с. 472]. Будь-яка стаття розрахована завжди на «своїх» і, згідно з інтенціями авторів, формує в читача образи «своїх» та «чужих», що досягається передусім цілеспрямованим добором авторами лексики з позитивною чи негативною конотацією. Це сприяє виробленню в адресата певної позиції й формує погляди на актуальні події.

Застосування розмовної лексики, сленгізмів і професійних жаргонізмів мотивується намаганням створити атмосферу довіри, у якій адресат сприйматиме відправника повідомлення як «свого», представника тієї ж соціальної групи, з тими ж емоційним настроєм та суспільними орієнтирами. Наприклад, у такому контексті: «Ein mythisches Untier, das alle Jahre wieder das Sommerloch der Boulevardmedien füllt und Phantasie der Landbevölkerung befeuert» (spiegel.de, 1.09.2007) застосування жаргонізму з галузі мас-медіа Sommerloch та композита Boulevardmedien для зневажливого позначення преси абстрагує автора статті й журнал Spiegel від низькопробних ЗМІ та сприяє виникненню довіри в адресата.

Знання розмовної та сленгової лексики робить адресата членом певного колективу, соціальної групи, передбачає знання не лише самого позначуваного поняття, але й конотацій, пов'язаних із ним у суспільстві. Це робить її особливо важкою для інтерпретації представником іншої культури, незважаючи на зрозумілість внутрішньої форми позначення. Так, наприклад, композит Idioten-Test без попереднього пояснення не може бути сприйнятим як «медично-психологічна експертиза з метою перевірки здатності водити машину»; композит Adler-Suchsystem – як спосіб друку (двома пальцями), коли, не знаючи клавіатури, людина, як хижий орел, кружляє над клавішами, кидаючись на потрібну, як на здобич.

Звернення до розмовної, образної, сленгової та зниженої лексики апелює до емоцій адресата, що свідчить про орієнтацію медіа-текстів на «емоційно-інтуїтивного, загальнопрофесійного адресата» [3, с. 5]. Окремого дослідження потребує вираження фактора адресата в статтях спортивної, наукової, молодіжної тематики, де адресат, є більше визначеним, може бути диференційованим за віковими, статевими й професійними ознаками. Так, у наступному контексті: «Nein, das müde 1:0 der Brasilianer gegen Kroatien war kein Sambafußball» (stern.de, 14.06.2006) програш бразильської команди є зрозумілим, однак для читача, обізнаного із особливостями гри у футбол та певними традиціями, пов'язаними з нею, ІК Sambafußball висловлює не порівняння футболу із латиноамериканським танцем самба, а актуалізує певний сценарій гри у футбол, коли гравці команди Бра-

зилії у випадку перемоги танцюють на полі самбу. Відповідно заперечення цієї ситуації слугує вияву розчарування автора та глядачів від гри бразильської команди.

Стаття «Magen-Pingpong über London» (focus.de, 01.08.2007) адресована передусім любителям екстремальних відчуттів, які захоплюються різними технічними досягненнями, потребують нових сплесків адреналіну у крові. Враховуючи фактор адресата, автор статті застосовує багато іменникових композитів, за допомогою яких він інформує читача про польоти на швидкісному літаку та описує свої враження від них. Багато композитів є метафоричними утвореннями, що вербалізують асоціації автора стосовно своїх відчуттів, зокрема фізичних: Gummiknie, Adrenalinrausch, Grenzerfahrung, Magen-Pingpong. Останній композит передає відчуття переміщення внутрішніх органів під час польоту, яке автор порівнює із рухом тенісного м'ячика під час гри в пінг-понг. Образності та наближеності до реальної дійсності польоту надає статті трансфер термінологічної технічної лексики (Erdbeschleunigung, Fliehkraft, 90-Grad-Kurven) та фахової лексики із сфери авіації у мову журналістики: Rennflugzeug, Geschwindigkeitshebel, Landeanflug, Steuerknüppel, Linienflugzeug, Sturzflug. При цьому технічна лексика може в рамках одного композиту поєднуватися із загальновживаною: Aufwärm-Looping, Cockpit-Perspektive, чергуватися із зниженою, розмовною лексикою: Affenzahn (дуже велика швидкість). Таке застосування різностильової лексики в межах одного тексту можна розглядати як свідчення його інтердискурсивної природи. В цьому медіа-тексті це створює асоціативні зв'язки, з однієї сторони, з технічним, з іншої – з розмовним дискурсами. Окрім того застосування термінологічних одиниць виконує ще і пряме завдання медіа-комунікації – служити посередником між спеціалістами та дилетантами, сприяти подоланню інформаційних бар'єрів та при цьому подавати інформацію з урахуванням фактора адресата: привабливо і зрозуміло.

Адресованість може бути вираженою також через звернення до іменникових композитів, які відсилають до спільного історичного досвіду, Так ІК Schröder-Zeit, говорить нам лише про те, що мається на увазі проміжок часу, коли канцлером Німеччини був Герхард Шредер, у той час як у жителів Німеччини це може викликати конкретні асоціації, пов'язані з цим часом, із особливостями політичної та соціальної ситуації в країні.

ІК Mir-san-mir-Mentalität, Mir-san-mir-Kultur містять діалектизми, що теж підкреслює їхню національно-культурну специфіку. Таку ж дію мають ІК, що містять у своєму складі певні культурні (Weißwurstäquator, Adventskalender), побутові («Sehnsucht nach Tante-Emma-Läden», Lederhose), соціальні (Hartz-IV-Empfänger, Herdprämie), економічні (Abwrackprämie, Ein-Euro-Job) реалії, значення яких залишається незрозумілим для іноземця. Навіть при поширеному поясненні денотативного значення таких одиниць, конотації, пов'язані з цими реаліями, носять національно-культурний характер. Застосування таких іменникових композитів свідчить про орієнтованість на адресата, що характеризується національною приналежністю.

Застосування в медіа-дискурсі прецедентних феноменів теж розглядаємо як орієнтованість на певне коло читачів. Дослідники відзначають «парольність» прецедентних імен, котрі слугують знаками для ідентифікації «своїх» [2]. Якщо ІК утворений на основі універсального прецедентного феномену, інтерпретувати його зможе широке коло читачів, наприклад: ІК Henne-Ei-Dilemma (spiegel.de, 10.01.2009) походить від усім відомого виразу «Was war zuerst da: die Henne oder das Ei?». Тоді як ІК «Der Preis ist heiß»-Moderator (spiegel.de, 10.01.2009) є зрозумілим лише німецькій аудиторії, оскільки ПБС, виражений реченням, є назвою телешоу, яке транслювалося на каналі RTL у 1989–1997 роках. Зазначимо, що застосування ПБС, який ми розглядаємо як прецедентне висловлювання, у цьому випадку є денотативним, оскільки йдеться про ведучого названого шоу, однак зустрічаємо й конотативне застосування цього висловлювання в незмінній та модифікованій формі, наприклад: Der Mais-Preis ist heiß (kleinezeitung.at, 19.04.2008).

Утворення та інтерпретація іменникових композитів підпорядковані комунікативним завданням медіа-тексту. Інтенції автора повідомлення та чинник отримувача інформації регулюють лексичне наповнення номінативної структури композитів та профілювання окремих властивостей позначуваного. Аналіз матеріалу виявив загальну орієнтованість медіа-текстів на адресата, що характеризується національною приналежністю, у статтях більш вузької тематики зустрічаємо іменникові композити, інтерпретація яких передбачає наявність певних фонових знань із проблеми статті. Однак поєднання фахової лексики із експресивно-оцінною та загальновживаною є свідченням загальної орієнтованості медіа-

тексту на емоційно-інтуїтивного, загальнопрофесійного адресата. Предметом подальшого дослідження може бути зіставний аналіз функціонування іменникових композитів у медіа-текстах різної тематики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьева. – К. : Вища шк., 1993. – 200 с.
2. Ворожцова О. А. Прецедентные имена в российской и американской печати [Электронный ресурс] / О. А. Ворожцова, А. Б. Зайцева // Известия Урал. гос. ун-та. – 2006. – № 45. – С. 222–229. – Режим доступа : http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0045(03_20-2006)&xsln=showArticle.xslt&id=a25&doc=../content.jsp (15.03.2010)
3. Карпчук Н. П. Адресованість в офіційному та неофіційному англомовному дискурсі (комунікативно-прагматичний аналіз) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Н. П. Карпчук. – Харків, 2005. – 21 с.
4. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / Виктория Владимировна Красных. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
5. Степанов Ю. С. Константы : слов- рус- культуры : 3-е изд. / Ю. С. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – 992 с.
6. Androutsopoulos J. Medienlinguistik : Beitrag für den Deutschen Fachjournalisten-Verband [Електронний ресурс] / J. Androutsopoulos. – Режим доступу : http://www.fbls.uni-hannover.de/medkom/medienlinguistik/texte/Medienlinguistik.pdf (10.02.2010)

Ю.Горицька. Засоби вираження прагматичного рівня вторинної мовної особистості в художньому дискурсі. Studia methodologica 2014; (37).

ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ПРАГМАТИЧНОГО РІВНЯ ВТОРИННОЇ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Юлія Горицька

Аспірантка, кафедра загального і порівняльного мовознавства
та новогрецької філології, Київський національний лінгвістичний університет
(УКРАЇНА), 03680, Київ-150, вул. Велика Васильківська, 73, к. 717,
e-mail: goryv@ukr.net

UDC: 811.111

ABSTRACT

Horytska Yulia. ***The Means of Revealing the Pragmatic Level of the Secondary Linguistic Identity in the Literary Discourse.***

Ukrainian identity of Ukrainian and English speaking authors can be unfolded in their literary works. At the pragmatic level it can be identified with the help of subjective modality markers that reveal writers' intentions, namely attempts to get Europeans familiar with Ukrainian culture, traditions and language. To achieve the above mentioned perlocutive effect in her novel *Bequest* Anna Shevchenko resorts to such means as the usage of precedent names, historical facts and dates, making to references to the background information about Slavic countries. Having similar intentions mentioned in her interviews, Maryna Lewycka failed to achieve the perlocutive effect because of mistakenly used tactics. In her novel *A Short History of Tractors in Ukrainian* she made laugh of Ukrainians' bad habits and traits of character, which made Ukrainians furious and led to disapprovals of her novel in Ukraine. Though the fail to consider the differences between English and Ukrainian humour didn't prevent from drawing a wide response among English speaking readers, it was strongly criticized by Ukrainian writers and average readers.

Key words: linguistic identity, pragmatic level, the means of revealing the pragmatic level, literary discourse, intentions, perlocutive effect, subjective modality markers.

У статті охарактеризовано прагматичний рівень вторинної мовної особистості та засоби його об'єктивації в сучасному англомовному художньому дискурсі. Досліджено засоби реалізації авторських інтенцій та досягнення перлокутивного ефекту в романах англомовних британських письменниць українського походження. Вивчено, як використання стилістичних засобів і прийомів сприяє реалізації авторських інтенцій.

Ключові слова: вторинна мовна особистість, прагматичний рівень, одиниці прагматичного рівня, художній дискурс, перлокутивний ефект, стилістичні засоби і прийоми.

У XXI ст. суспільство стає все більш прагматично орієнтованим, що позначається і на художньому дискурсі. Автори реалізують свої інтенції в творах, використовуючи різні засоби, такі як звернення до прецедентних імен, використання фонового фактажу та засобів створення комічного.

Метою наукової розвідки є вивчення засобів вираження прагматичного рівня вторинної мовної особистості сучасних британських письменниць українського походження Марини Левицької та Анни Шевченко в їх англомовних романах «Коротка історія тракторів українською» та «Спадок». Мета передбачає такі завдання: 1) охарактеризувати одиниці прагматичного рівня письменниць, що свідчать про їх українську мовну особистість; 2) вивчити актуалізатори прагматичного рівня письменниць, що підтверджують їх англійську мовну особистість; 3) дослідити, як використання стилістичних засобів і прийомів сприяє реалізації авторських інтенцій.

В усіх науках широко використовується трьохрівнева модель мовної особистості, розроблена Карауловим Ю.М. [3]. Вона передбачає виокремлення вербально-семантичного, або асоціативно-семантичного, або вербально-граматичного рівня (нульового); лінгвокогнітивного або тезурусного (першого); мотиваційно-прагматичного (другого), кожен з яких характеризуються відповідними одиницями.

Мотиваційний, або мотиваційно-прагматичний, рівень відображає мотиваційні настанови, інтенції та цілі носія мови-культури, його активну позицію в світі і, відповідно, динаміку його картини світу. Отже, до одиниць прагматичного рівня належить пресупозиція, дейксис, елементи рефлексії, оцінка, «ключові слова», прецедентні тексти, способи аргументації, «сценарії», плани і програми поведінки.

Концептосфера є фактором комунікативної компетенції, яка передбачає вміння обрати концепти, необхідні для реалізації перлокутивного ефекту, тобто для впливу на адресата, а також вміння знайти мовні відповідники, адекватні для ситуації мовлення [8, с. 25].

Прагматичний рівень відповідає за «розуміння позиції, місця мовця в світі» і визначається «мотивами, інтересами, оцінками і поведінковими настановами особистості» [4, с. 155]. У лінгвістичних термінах прагматичний рівень включає дейксис, оцінку і пресупозицію як загальний фонд знань комунікантів [4, с. 98].

Анну Шевченко як українську мовну особистість характеризує низка прецедентних імен в її романі: Наташа Ростова, книга Маршала Жукова, Олексій Розумовський.

Наташа Ростова, персонаж роману Льва Толстого «Війна і мир», донька Іллі Андрійовича, є динамічним характером. На початку роману вона є наївною постійно закоханою дівчиною, яка в результаті перетворюється на чутливу до всього, що відбувається навкруги, натуру. Її природня внутрішня краса протиставляється в романі холодній красі типових представниць світського життя. У молодій Наталі, Толстой втілив своє розуміння ідеальної жіночої натури, яка уособлює гармонійне поєднання духовного і тілесного. Порівняння персонажу на ім'я Сара з Наташею Ростовою є позитивно забарвленим:

I did not object – she looks like her mother, and Sara is still as spontaneous and guileless as **Natasha Rostova** was (Shevchenko, 41).

Отже, в основі порівняння Сари з Наташею Ростовою є їх природність і щирість. Метою вживання прецедентного імені Наташі Ростової є детальне розкриття образу персонажу Сари.

Прецедентним текстом є книга маршала Жукова: "Marshal Jukov's book" (Shevchenko, 51). Анна Шевченко посилається на книгу під назвою «Спогади і роздуми» про те, що допомогло перемогти у Великій Вітчизняній війні [2].

Ще одним прецедентним текстом є легенда про Розумовського Олексія Григоровича, російського генерал-фельдмаршала українського походження:

The story of **Olexiy Rozum**, the innkeeper's son, was a village legend (Shevchenko, 73).

"П'ята графа", що згадується в романі «Спадок», є прецедентним іменем, яке повинно актуалізувати в свідомості читача фонові знання:

I know sometimes they used to say that **Pytaya grafa, Question five** on nationality in all the official forms was more than just a number. It was a verdict: not much chance of a good university education, and a cross on your career if the answer to question number five was not right (Shevchenko, 53).

Отже, "п'ята графа" – це не лише п'ятий пункт в анкеті, де зазначається національність, а, головним чином, алюзія до проблем національності за часів СРСР. Для євреїв необхідність зазначення національності було вердиктом, адже ця національність вважалося «хибною».

Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що на прагматичному рівні вторинної мовної особистості (далі − МО) український компонент реалізований за рахунок низки прецедентних імен, що апелюють до фонових знань про Україну і Росію.

Суб'єктивна модальність вторинної МО. Суб'єктивна модальність належить до концептуальних (змістовних) категорій, які, на відміну від категорій структурних здійснюють зв'язок між текстом та об'єктивною дійсністю, відображеною в тексті, а отже, мають вихід у позатекстову реальність.

За визначенням К.В. Крилової суб'єктивна модальність – це особисте відношення мовця до змісту речення, яке виражається системою додаткових граматичних і лексико-граматичних засобів, а також інтонацією [5, с. 100].

Як зазначає Марина Левицька та Анна Шевченко у своїх інтерв'ю, вони ставили собі за мету «відкрити» Україну Європі, познайомити англомовного читача зі звичками, історією та мовою українців, що свідчить про поставлену спільну мету [1; 6; 7]. Проте попри ізоморфні риси їх мотиваційної сфери, вони обирали різні тактики для досягнення своїх цілей.

Оскільки Анна Шевченко ставили собі за мету «донести історію України до масового читача» [6], у своєму романі «Спадок» вона вдається до використання фонового фактажу, зокрема, згадуючи важливі в українській історії події і дати: The Cossack gold has never been found. There were claims that the gold was deposited with the Bank of England by Polubotko's son in 1723 (Shevchenko, 175); застосовуючи етнічно марковану лексику: skrynya (Shevchenko, 71), hutir (Shevchenko, 75), the Iron Curtain (Shevchenko, 95), kutia (Shevchenko, 98), Ukrainian hatas (Shevchenko, 114). Щоб її історичний роман про Україну був цікавий сучасному вибагливому читачу, Анна Шевченко звертається до вічної теми пошуку скарбів, завдяки чому її роман знаходить резонанс у широкого кола читачів як в Україні, так і в Європі.

Марина Левицька, намагаючись «прокласти місток» між Великобританією і Україною, тим самим, навпаки, віддалили українців від британців, створивши сатиричний образ українки, яка прагне будь-якою ціною вийти заміж за іноземця, щоб уникнути злиднів, що чатують на неї в Україні. Незважаючи на те, що письменниця стверджує, що її «Коротка історія тракторів українською» − це автобіографічний сатиричний роман, українці сприйняли його як сатиру на Україну та українців [6]. На думку Марини Левицької, нездатність українців посміятися з себе призвела до неадекватного сприйняття її роману [1; 7]. Отже, перлокутивного ефекту не було досягнуто у зв'язку з тим, що авторкою не було враховано відмінностей між тонким британським і більш прямим українським гумором, в результаті чого було обрано інші засоби створення комічного.

Отже, дослідивши вторинну мовну особистість в аспекті суб'єктивної модальності, можна зробити висновки, що українське походження англомовних письменниць впливає на мотиваційну сферу. Тому українські авторки-емігрантки вбачають свої англомовні твори про Україну засобом поширення української культури на європейському просторі.

Задля більшої доказовості і аргументованості своєї позиції Марина Левицька використовує в своєму романі низку паралельних конструкцій, що сприяють глибшому закріпленню інформації у свідомості читачів:

She knew − and this knowledge never left her throughout her fifty years of life in England, and then seeped from her into the hearts of her children − **she knew** for certain that behind the piled-high shelves and abundantly stocked counters of Tesco and the Co-op, hunger still prowls with his skeletal frame and gaping eyes, waiting to grab you the moment you are off your guard (Lewycka, 8).

У вище наведеному фрагменті використовується абсолютний повтор підмета і присудка "she knew" для підсилення змісту цієї фрази.

Анафоричний повтор в реченнях також сприяє акцентуації змісту повідомлення:

Such a beautiful language that anyone can be a poet. **Such a** landscape-it would make anyone an artist (Lewycka, 11).

Анафоричне вживання емфатичної конструкції "such a" дає додаткову експресію.

Епіфоричний повтор дає змогу провести паралелі між образами на основі їх схожості:

Pappa, Ukraina isn't like you remember it. It's **different now**. The people **are different** (Lewycka, 11).

Епіфоричне використання дієслова-зв'язки "to be" в Present Simple і прикметника "different" дозволяє, з одного боку, показати схожість між Україною та її народом, а з іншого боку, різницю між тим, якою Україна та українці були раніше і зараз.

Ще одним змістопідсилювальним елементом, використаним Мариною Левицькою, є такий засіб експресивного синтаксису як парцеляція. Головною передумовою парцелювання членів простого речення є його автосемантичність, що забезпечується цілісністю предикативного ядра та заповненням всіх обов'язкових валентних позицій. Парцельованими можуть бути різні члени простого речення:

- підмети: Peace. Love. Workers' Control. It's all idealistic nonsense (Lewycka, 5);
- обставини: You were off doing your wonderful thing. Saving the world. Pursuing your career. Leaving all the responsibility to me. As you always do (Lewycka, 5); He is lingering over

this procreation scenario too much for my taste. Looking at it from different angles. Trying it for size, as it were. "…what do you think?" (Lewycka, 7);

• додатки: She is coming with her son from Ukraina. Ternopil in Ukraina (Lewycka, 1); All they're interested in is shopping. Western goods. Fashion. Electronics. American brand names (Lewycka, 11); I know. Passport. Visa. Work permit (Lewycka, 2); He always speaks to me in English, eccentrically accented and articled, but functional. Engineer's English. My mother spoke to me in Ukrainian, with its infinite gradations of tender diminutives. Mother tongue (Lewycka, 7);

• означення: It is my father's great regret that both his children were daughters. Inferior intellectually, yet not flirtatious and feminine, as women should be, but strident, self-willed, disrespectful creatures (Lewycka, 7).

Одиничні парцельовані речення конкретизують, розкривають зміст структурно основного речення.

Парцельованими можуть бути також і члени складносурядного речення, наприклад, поєднані асиндетичним, тобто безсполучниковим, зв'язком:

He, by the way (says Pappa), is a very decent young man from good family. Used to be teacher (Lewycka, 11).

Друге речення є парцельованим, оскільки воно не має підмета, і особою, що виконує дію, є підмет з першого речення.

Парцельованими структурами можуть функціонувати частини складносурядних речень в поєднанні з частинами простого речення:

Her name is Valentina, he tells me. But she is more like Venus. "Botticelli's Venus rising from waves. Golden hair. Charming eyes. Superior breasts (Lewycka, 1).

Кількість і обсяг парцельованих речень впливає на стилістичне й ритмомелодичне оформлення мови. Наприклад, синтаксичні структури, в яких об'єднується кілька однорідних парцельованих речень, виконують функцію нагнітання:

Her husband is in Ukraina. Very intelligent type, by the way. Polytechnic director (Lewycka, 11).

У наведеному вище фрагменті перше парцельоване речення є додатком, а друге – іменною частиною складного присудка.

Для підсилення ефекту експресивності парцеляція може комбінуватися з епістрофою, або анадиплосисом:

I had to learn to fight **for myself**. **For myself** and my girls (Lewycka, 10).

У наведеному вищі фрагменті використано поєднання епіфоричного та анафоричного повтору прийменника із зворотнім займенником "for myself", що в результаті утворює епістрофу, або анадиплосис, з метою акцентуації уваги на собі. Основний зміст міститься в структурно основному реченні, а парцельоване передає додатковий зміст.

Отже, використання стилістичних засобів і прийомів додає експресивності і доказовості висловлюваній позиції.

ВИСНОВКИ

Одиницями прагматичного рівня втор МО є такі прецедентні імена, як Natasha Rostova, Pytaya grafa, Question five, Marshal Jukov's book; фоновий фактаж, що містить інформацію про головні події в історії України, вжитий для досягнення перлокутивного ефекту Анною Шевченко, що характеризує письменницю-емігрантку Анну Шевченко як укр МО, але й невдало обрана Мариною Левицькою тактика висміювання для досягнення перлокутивного ефекту, що характеризує їх як англ МО.

На прагматичному рівні українська МО письменників-білінгвів вербалізується за рахунок звернення до прецедентних імен, що апелюють до фонових знань про Україну і Росію. На прагматичному рівні актуалізаторами української МО письменниць-білінгвів є показники суб'єктивної модальності, що вербалізують авторські інтенції щодо поширення української культури. На прагматичному рівні виразниками англійської МО є авторські інтенції порівняти англо-саксонську та українські культури в рамках своїх романів, а також використані стилістичні прийоми і засоби для досягнення поставленої мети.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Десятерик Д. Марина Левицька: Мої книжки більше глузують з британців, аніж з українців [Електронний ресурс] / Дмитро Десятерик // День – 2011. – № 190. – Режим доступу до газети:http://www.day.kiev.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/marina-levicka-moyi-knizhki-bilshe-gluzuyut-z-britanciv-anizh-z
2. Жуков Г. К. Воспоминания и размышдения / Жуков Георгий Константинович. − М. : Издательство АПН, 1969. – 730 с.
3. Караулов Ю. Н. Что же такое «языковая личность»? Этническое и языковое в самосознании / Караулов Юрий Николаевич. – М. : ТОО ФИАНфонд, 1995. – 264 с.
4. Караулов Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть / Караулов Юрий Николаевич. – М. : ИРЯ РАН, 1999. – 180 с.
5. Крылова Е. В. О некоторых аспектах грамматической синонимии форм выражения модальности в современном английском языке / Е.В. Крылова // Грамматика германских языков. – М. : МПИИЯ им. М. Тореза, 1982. – №192. – С. 100-120.
6. Лазарева А. Спадкове покликання. Британська письменниця про відповідальність письменників за імідж країни та західні стереотипи в ставленні до українців [Електронний ресурс] / Алла Лазарева // Український тиждень – 2013. – № 3 (271). – Режим доступу до журналу:http://tyzhden.ua/Culture/70004
7. Пиркало С. Марина Левицька: «Чомусь існує очікування, що українські автори мають бути страшенно серйозними». Розмова письменника з перекладачем [Електронний ресурс] / Світлана Пиркало // Україна молода – 2009. – № 32. – Режим доступу до газети:http://www.umoloda.kiev.ua/number/1353/164/47703/
8. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. − М.: Academia, 2000. − 128 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Lewycka M. A Short History of Tractors in Ukrainian / Maryna Lewycka. – N.Y.: Penguin Books, 2006. – 294 p.
2. Shevchenko A. Bequest / Anna Shevchenko. – London: Headline, 2010. – 410 p.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Ахмет Али Айдын. Концепт "ЛЮБОВЬ" в творчестве И.А.Бунина и Я.К.Беятлы. Studia methodologica 2014; (37).

КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА И Я. К. БЕЯТЛЫ

Ахмет Али Айдын

кандидат филологических наук, педагог,
учредитель Международной школы «Меридиан» **(УКРАИНА)**,
пров. Квітневий, 5-а, м. Київ

Будучи элементом творчества какого-либо поэта или писателя, концепт как таковой приобретает оттенок художественности, порождая так называемый ***художественный концепт***, определяемый Т. Н. Даньковой как *«определённая мыслительная сущность, формирующаяся в сознании писателя на основе его опыта, представлений о действительности, пережитых чувств, художественных образов, которые репрезентированы различными языковыми средствами»* [254; 10].

Следует отметить, что, как полагает Е. С. Кубрякова, художественный текст вовлечён в концептуальные исследования, т. к. целью концептуального анализа является установление смыслов, *«которые подведены под один знак и предопределяют бытие знака как известной когнитивной структуры»* [273; 85].

Концептуальный анализ текста представляет собой особый вид исследования, целью которого является рассмотрение способов репрезентации концептов в художественном тексте. Основным репрезентантом концепта в тексте является слово, которое, как верно замечает Л. Н. Чурилина, «может рассматриваться как ключевое слово текста, или слово-тема […], развивающее некоторую идею» [300;12]. Таким словом в текстах И. А. Бунина и Я. К. Беятлы выступает «любовь».

Выбор ключевого слова производится по критериям, описанным Ю. Н. Карауловым, наиболее важными из которых можно считать семантическую ёмкость имени, т. е. способность слова вступать в ассоциативные связи с как можно большим количеством других слов (ассоциатов), а также смысловую значимость именуемого данным словом концепта [266; 160].

И. А. Широкова акцентирует на том, что национальная специфика концепта наиболее ярко реализуется в его периферийных слоях, наполняемых индивидуальными реализациями, признаками с низкой или единичной частотностью. В последующих разделах данного диссертационного исследования будет более подробно рассмотрен вопрос о национальной специфике реализации концепта «любовь» сквозь призму произведений И. А. Бунина и Я. К. Беятлы.

Анализируя концепт «любовь» в творчестве упомянутых авторов, мы исходили из того, что он представляет собой часть концептосферы чувств и неизбежно взаимодействует с другими концептами на основе ассоциативной связи. Однако во внимание был принят и тот факт, что это взаимодействие может быть направлено либо по вектору положительных эмоций, когда любовь приносит субъекту ощущение счастья, либо чувство может быть отрицательно окрашено и взаимодействовать с отрицательными эмоциями. Именно поэтому, как замечает, в частности, В. И. Шаховский, целесообразно исследовать концепт в этих двух аспектах. Это не разделение концепта, это лишь две стороны одного и того же явления, поэтому предполагаемые результаты должны гармонично друг друга дополнить. Необходимость такого разделения доказывает и тот факт, что до сих пор в биологии и в психологии отсутствует глобальная библиотека эмоций (их инвентарий) и учёные всё ещё не единодушны в своих классификациях эмоций по признаку положительности и отрицательности. Линейная градуальная бивекторная шкала эмоций не выстраивается потому, что концептуальная система эмоций оппозитивна: любовь и ненависть в смысловом содержании смыкаются друг с другом [301; 312].

Переходя непосредственно к репрезентации концепта «любовь» в творчестве И. А. Бунина, необходимо подчеркнуть, что сама тема любви объединяет все наиболее значительные работы автора. В. А. Мескин констатирует, что поэт и прозаик видит любовь силой, предопределяющей поведение, важные поступки людей, – то есть силой прихотливой, созидающей и разрушающей. Бунинские лики любви удивляют своей неоднозначностью, амбивалентностью: здесь перемежаются святость и греховность, красота и безобразие, жизнь и смерть. В освещении интимных вопросов русская классика была стеснительна и немногословна, – резюмирует В. А Мескин, но именно И. А. Бунин, осознавая, что для искусства нет запретных тем, что истинно художественное слово не может быть пошлостью, нарушил эту традицию. В данном контексте совершенно логичным представляется тот факт, что, говоря о чувственных отношениях в творчестве И. А. Бунина, буниноведы, обязательно соотносят свои суждения с циклом рассказов «Тёмные аллеи».

Примечательно, что впервые в русской прозе И. А. Бунин рисует всё бытие человека в мистическом освещении и в зависимости от «солнца любви» (В. Соловьев). Здесь, по выражению Ф. Сологуба, «интимное стало всемирным». Автор-повествователь предельно откровенен, увлекает и убеждает читателя. Сословность, карьера, долг и даже разум – всё пасует перед чувством страсти. Бунинские персонажи, пораженные высокой болезнью, случается, ставят знак равенства между любовью и жизнью. Очень яркий пример подобной зависимости можно наблюдать в коротком, но весьма показательном рассказе «Часовня», входящем в цикл «Тёмные аллеи»: *«Он был очень **влюблён**, а когда очень **влюблён**, всегда стреляют себя…»* [203]. Как видим из приведённого примера, концепт «любовь» обретает здесь полную автономность, подчиняет себе все остальные, выходя на первый план за счёт своей всесильности, всепоглощающести и ключевого места в жизни героя

Художественное мастерство тонкого описания И. А. Буниным философско-психологических граней вечной темы общепризнано, – полагает В. А. Мескин. Характеризуя место «любви» в произведениях И. А. Бунина, учёный называет её не иначе как «жизнью жизни». Многие персонажи, перебирая в памяти прошлое, признают не напрасно прожитым только то время, когда они любили и были любимы [278].

Стоит заметить, что, по мнению В. А. Мескина, в упомянутом нами цикле рассказов «Тёмные аллеи» есть произведения, которые, на первый взгляд, не очень уместны в разговоре о концепте «любовь»: несмотря на это, сам автор, рассуждая об их истинной и глубинной тематике, посвятил их *«прекрасной, но мимолётной гостье на нашей земле»* [278; 21]. Несложно предположить, что поэт и прозаик имел в виду под этим метафоричным определением. Среди подобных рассказов следует отметить «Стёпу» (1938), «Красавицу» (1940), «Дурочку» (1940) и некоторые другие. Например, последнее из названных произведений, думается, уместнее бы смотрелось в ряду более ранних рассказов, рядом со, скажем, «Игнатом» (1912). Однако, – полагает В. А. Мескин, автор неспроста включил их именно в «Тёмные аллеи», где они образуют своё эмоциональное поле. Популярный в те годы прозаик и друг, Л. Андреев, обращаясь к таким сюжетам, говорил о *«чёрных безднах»* не любви, а человеческого естества [278; 21]. И. А. Бунин подталкивает читателя к размышлениям на эту спорную, не укладывающуюся в рамки словесности тему. По нашему мнению, автор, вероятно, вводит эти немногие произведения в свой изящный цикл *«энциклопедии любви»*, чтобы оттенить то главное, что он хотел сказать .

«Любовь» у И. А. Бунина амбивалентна: вкладывая её в уста своих героев, автор, с одной стороны, указывает на отсутствие значимости оной в жизни человека, её временном характере: *«**Любовь**, молодость – всё, всё. История пошлая, обыкновенная. С годами всё проходит»* [189], а, с другой, – подчёркивает, что именно она оказывает мощное влияние на человека, навсегда оставаясь в его памяти: *«Молодость у всякого проходит, а **любовь** – другое дело»* [189].

Очень тонко и изящно, но в то же время откровенно проявляется в творчестве И. А. Бунина универсальность, «всемирность» и безграничность любви: *«Про **любовь**, сударь, недаром поётся: **Жар любви** во всяком царстве, **любится** земной весь круг…»* [12].

Концепт «любовь» нередко приобретает в произведениях И. А. Бунина форму дьявольского искушения, наваждения, горько-сладкого плода познания: *«И что можно отдать за **любовь** такой женщины! ... И в голову шли нелепые мысли: вот взять и ос-*

таться тут на месяц, на два, втайне ото всех войти с ней в дружбу, в близость, вызвать её ***любовь****, потом сказать: будьте моей женой, я весь и навеки ваш»* [8].

«Любовь» у И. А. Бунина незабываема, глубока и порой трагична: *«Он поцеловал ее холодную ручку с той* ***любовью****, что остается где-то в сердце на всю жизнь, и она, не оглядываясь, побежала вниз по сходням в грубую толпу на пристани»* [36].

Очень иронично И. А. Бунин говорит о всеподчиняющем свойстве любви в рассказе «В Париже», цитируя французскую поговорку: *«****Любовь*** *заставляет даже ослов танцевать»* [28].

Неспособность человека противостоять чувству также отражается в прозе писателя: *«Я сказал бы ей, что никогда в жизни, никого на свете так не* ***любил****, как ее, что Бог многое простит мне за такую* ***любовь****, простит даже Надю…»* [43].

В рассказе «Натали» И. А. Бунин акцентирует на вечности и бессмертности любви: *«Вспомнил Натали – и подумал: да, та* ***любовь «до гроба»****, которую насмешливо предрекала мне Соня, существует; только я уже привык к ней, как привыкает кто-нибудь с годами к тому, что у него отрезали, например, руку или ногу...»* [112].

Любовь предстаёт у прозаика и в негативном свете, приобретая минорное звучание: *«Хотя разве бывает* ***несчастная любовь****? – сказала она, поднимая лицо и спрашивая всем черным раскрытием глаз и ресниц»; «Это* ***не любовь****, – сказал я. – Страшная жалость, нежность, но и только»* [112].

Примечательно, что порой И. А. Бунин говорит и об отсутствии настоящей ценности любви, не ставя её выше простых и обыденных вещей: *«Рубль за* ***любовь****, рубль на булавки»* [90].

Как видим из примером, приведённых выше, «любовь» у И. А. Бунина многолика и разнообразна: порой несчастна и безответна, порой, наоборот, счастлива и всепоглощающа.

Современник И. А. Бунина Я. К. Беятлы является одним из известнейших и почитаемых турецких поэтов. Так же, как и для И. А. Бунина, «любовь» является для него одним из центральных, ключевых и основополагающих концептов, проходя красной нитью через всё его творчество.

Как справедливо отмечает турецкий исследователь О. Байрак, концепт «любовь» имеет в произведениях Я. К. Беятлы особое место, проявляясь, в частности, в любви к Стамбулу. Особо любимыми поэтом выступают два района упомянутого города, а именно – Чамлыджа и Ускудар. Чамлыджа, согласно мнению О. Байрака, явилась тем местом, которое, гостеприимно встретив Я. К. Беятлы после возвращения из-за границы, послужило средством воплощения важных для него ценностей, равно как и предвестником самого счастливого возвращения в город. Автор посвящает любви к Стамбулу такие слова:

Ben yolcuyum bugün, yolun ufkunda Çamlıca
Hâlâ görünmüyor;
Hâlâ görünmüyor diyerek sabırsızım.
Yıllarca ***sevdiğim*** *Adalar, deniz*
Artık görünsünler [306, 1533].

Сегодня я путешественник, на горизонте – Чамлыджа
Её до сих пор не видно;
Не видно, вот мне и не терпится.
Пусть покажутся, наконец, Адалар и море,
Которые я **любил** все эти годы.

Любовь Я. К. Беятлы к Стамбулу не случайна, так как поэт усматривал в нём олицетворение всего того, что отличает турецкий народ от других. Именно Стамбул, любовью к которому преисполнен поэт, является оплотом не только турецкой, но и общемусульманской культуры, объединившей в себе разные, порой несовместимые на первый взгляд, но такие близкие Я. К. Беятлы элементы. О любви автора к Стамбулу, граничащей с обожанием, свидетельствуют, в частности, строки из поэзии «*Bir başka tepeden*», в назва-

нии которой заложена некая неоднозначность, так как данная фраза имеет как прямое значение – «С другого холма», так и переносное – «Свысока»:

Sana dün bir tepeden baktım **aziz** İstanbul!
Görmediğim gezmediğim, **sevmediğim** hiçbir yer.
[...]
Sade bir semtini **sevmek** bile bir ömre değer [221].

Я вчера посмотрел на тебя свысока, **милый** Стамбул!
Нет места в тебе, которого я не видел, где я не был, и которое не **любил** бы.
[...]
Жить стоит хотя бы ради того, чтобы **любить** даже самый неприглядный из твоих районов.

Так же, как и у И. А. Бунина, любовь в поэзиях Я. К. Беятлы часто выступает как чувство, омрачённое грустью и печалью:

Gönlümle oturdum da hüzünlendim o yerde,
Sen nerdesin, ey **sevgili**, yaz günleri nerde! [232].

Я сидел там, и **сердце** моё пребывало в печали,
Где же ты, **любимая**, где же летние дни!

Любовь у Я. К. Беятлы предстаёт несчастной из-за разлуки и причиняемой ею душевной боли, но при этом одновременно воспринимается как благо:

[...]
Hicran gün ortasında neden böyle seslenir,
Birden hatırlatır unutan kalbe **sevgi**yi?
[...]
Ey **sevgi** anladım bu uzakta seda ile,
Ömrün yegâne lezzetidir hatıran bile [227].

Почему же [петух] так поёт в день **разлуки**,
Не уж-то напоминает забывшему **сердцу о любви**?
[...]
Эх, **любовь**, пребывая вдалеке, я понял,
Что даже напоминание – единственная радость в жизни.

Kalbim yine **üzgün** seni andım da derinden;
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden!
Üzgün ve kırılmış gibi en ince yerinden,
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden! [237]

Моё **сердце** снова **в печали** – я опять вспомнил всё о тебе;
Вчера я снова прошёл по прежним осенним садам!
Вчера я прошёл по самому «тонкому» и будто надломленному месту
Прежних осенних садов!

Очень интересным, с нашей точки зрения, является тот факт, что в творчестве Я. К. Беятлы концепт «любовь» зачастую является элементом поэзий, оформленных в виде песни-колыбельной, как бы убаюкивающей и тем самым незримо ласкающей объект любви:

[...]
Başka aşıklardan almışsan nefes
Başka yerden, başka vadilerden es
Doğmasın ruhunda ani bir heves
Esme gülşenden ki canan uykuda [238].

Если тебя вдохновили иные влюблённые,
Повей из других широт, с других полян.
Пусть в душе твоей не родится новый порыв,
Не гони ветра из розария, ибо возлюбленная спит.

Резюмируя изложенное выше, приходим к выводу о том, что концепт «любовь» имеет множество различных воплощений и смысловых граней в творчестве обоих авторов. Следует отметить, что, несмотря на то, что большинство текстов И. А. Бунина написано прозой, по степени своей образности и многомерности выражения концепта «любовь» они ничуть не уступают поэтическим, крайне метафоричным и, в основном, печальным поэтическим строкам Я. К. Беятлы.

Подводя итоги пунктов данного исследования, представленных выше, приходим к выводу о том, что «концепт» как таковой является сложным и «многомерным» термином, характеризующимся разными, порой кардинально отличными друг от друга определениями. Отметим, что основными причинами подобной неоднозначности трактования упомянутого термина являются его частое отождествление с «понятием» и «смыслом», его междисциплинарный характер, а также сложность процесса усвоения данного термина лингвистическими науками русского, украинского и, соответственно, турецкого языков.

Концепт представляет собой «слоистое» образование, обусловливающее, по мнению выдающего лингвиста Ю. С. Степанова, сложность его структуры. Учёный выделяет три основных слоя «концепта», представленных его (1) актуальными (новейшими) и (2) историческими («пассивными») признаками, а также (3) внутренней формой (т. е. смыслом), наиболее глубоко уходящей в историю и зачастую неосознаваемой носителями языка (удачным примером в данном контексте представляется концепт «вера», давно утративший своё истинное значение – внутреннюю форму, которая ныне «не воспринимается» коммуникантами как таковая).

Классификация концептов представляет собой нелёгкую задачу, в процессе решения которой необходимо учитывать специфику всех многочисленных граней данного термина. Согласно классификации В. И. Карасика, взятой нами за основу наряду с концепцией М. В. Пименовой, по содержанию концепты можно разделить, прежде всего, на *параметрические* и *непараметрические*. М. В. Пименова, в свою очередь, классифицирует концепты на *базовые* (космические, социальные, духовные), *концепты-дескрипторы* (дименсионные, квалитативные, квантитативные) и *концепты-релятивы* (концепты-оценки, концепты-позиции, концепты-приративы). Указывая на размытость границ между классами концептов, лингвист подразделяет их на *исконные* и *заимствованные*, *развивающиеся* и *застывшие*, *постоянные* и *трансформировавшиеся*, *первичные* и *производные*, а также *ведущие* и *второстепенные*.

Примечательно, что известный украинский языковед Е. А. Селиванова классифицирует концепты *по способу концептуализации* (представления, схемы, понятия, фреймы), *по роли в сознании*, отмечая её непоследовательность (культурные, ментальные, мифологические, идеологические, философские и т. д.), *по объекту концептуализации* (антропоконцепты, натурфакты, артефакты, концепты-архетипы: культурные, идеологические, эмоциональные и т. п.), *по субъекту концептуализации* (общие, этноконцепты, групповые концепты и идиоконцепты), *по объёму информации* (нулевые, эталонные, специфицированные, энциклопедические), а также *по качеству информации* (понятийно-логические, образно-художественные и парадоксальные).

В русском языке концепт «любовь», базовые характеристики которого имеет три основных значения, а именно:

1. Это чувство привязанности, основанное на общности интересов, идеалов, на готовности отдать свои силы общему делу [297; 108].

– Чувство склонности, привязанности к кому-либо, вытекающее из отношений близкого родства, дружбы, товарищества и т. п. [297;108].

– Внутреннее влечение, внутренняя склонность, тяготение к чему-либо [243; 509].

– Чувство глубокой привязанности к чему-, кому-либо [243; 209].

2. Такое же чувство, основанное на половом влечении, отношения двух лиц, взаимно связанных этим чувством [297; 108]. Тематически близкие слова: страсть, влечение, пристрастие, желание.

Как видим, во всех словарях на первое место выводится духовная связь, возникающая между субъектами чувства. Отдельные толкования «любви» пополнены за счёт включения в них семантических компонентов «влечение», «тяготение», «пристрастие»:

3. – Склонность, расположение или влечение к чему-нибудь [297; 108].

– Внутреннее влечение, внутренняя склонность, тяготение к чему-либо [293; 209].

Рассматривая «любовь» в рамках турецкой картины мира, следует отметить, что упомянутый концепт репрезентуется в турецком языке посредством четырёх основных лексем и их производных; среди них особого внимания заслуживают такие как ***aşk***, ***sevda***, ***sevgi*** и ***sevi***, имеющие тонкие семантические различия: 1) *«**Aşk** – чувство сильной любви и привязанности, чрезмерная любовь»* [308; 138]; 2) «***Sevda*** – 1) сильная любовь, любовное чувство; 2) чрезмерная и сильная страсть, желание» [308;1742]; 3) «***Sevgi*** – *чувство, которое побуждает человека испытывать в к чему- или кому-либо неподдельный интерес и привязанность»* [308; 1742] и 4) «***Sevi*** – *чувство чрезмерной любви и привязанности»* [308; 1742].

Среди учёных, исследоваваших концепт «любовь», указывая на его эмоциональность, следует отметить, в частности, С. В. Пыжика, А. Вежбицкую, Вл. и Вал. Луковых, сопоставивших «любовь» с «дружбой», а также С. Г. Воркачёва, сравнившего упомянутый концепт со «счастьем».

Основные признаки концепта подразделяются С. Г. Воркачёвым на *дефиниционные семы*, *избыточные* и *импликативные* признаки. Прочие квалифицируются лингвистом как *энциклопедические.* Среди них можно отметить признаки, определённые С. В. Пыжиком: признак *рациональной немотивированности*, *индивидуализированности выбора объекта*, признаки импликативной семантики, выражаемые через *«каритативный блок»*, *миротворческие качества «любви»*, признак *положительной ценности* и т. д.

Упомянутым выше С. Г. Воркачёвым также были установлены некоторые признаки концепта «любовь», характерные, в основном, для паремий русского языка: признаки *амбивалентности любви*, её *интенсивности*, *соматических проявлений*, *недолговечности*, *воздействия*, интересный *признак* под общим определением *«косметика»* (о котором подробнее можно узнать из соответствующего пункта диссертационного исследования), признаки *аутентичности*, *памяти*, *неутолимости*, *возраста*, *любовных ссор*, *личностной сферы*, *пьянства*, *ревности*, *ненависти* и *единомыслия*.

Подчеркнём, что в паремиях турецкого языка были выявлены специфические признаки концепта «любовь», характеризующие его видение и восприятие представителями турецкого народа.

Мы полагаем, что необходимо обратить внимание на тот факт, что Т. Н. Данькова выделяет так называемый «художественный концепт», а Е. С. Кубрякова справедливо указывает на то, что художественный текст так или иначе вовлечён в концептуальные исследования. Таким образом, в произведениях И. А. Бунина и его турецкого современника Я. К. Беятлы «любовь» предстаёт необычайно сложным и многогранным явлением: говоря о творчестве И. А. Бунина, невозможно не отметить, что сама тема любви занимает в нём ключевое, можно даже сказать основополагающее место. Бунинская «любовь» отличается силой предопределения человеческого поведения и поступков, амбивалентностью и неоднозначностью, мистичностью в зависимости от так называемого «солнца любви», универсальностью, «всемирностью» и безграничностью. В произведениях русского классика «любовь» нередко предстаёт в виде дьявольского искушения, наваждения, горько-сладкого плода познания; она глубока, порой трагична и несчастна, но при этом – всеподчиняюща и бессмертна.

Поэтические произведения Я. К. Беятлы пронизаны свойственной автору любовью к Стамбулу, которая, по мнению турецкого исследователя О. Байрака, является неслучайной. Лики кемалевской «любви» зачастую грустны и печальны, изъедаемы болью и несчастьем от разлуки с возлюбленной. Примечательно, что Я. К. Беятлы временами применяет приём песни-колыбельной о любви, как бы лаская и убаюкивая взволнованную и опечаленную любимую.

Таким образом, из описанного выше можно заключить, что понимания «любви» И. А. Буниным и Я. К. Беятлы во многом сходны, но всё же демонстрируют тонкие различия в восприятии и трактовании данного концепта представителями русской и турецкой языковых картин мира.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. 254,10. Данькова Т. Н. Концепт «любовь» и его словесное воплощение в индивидуальном стиле А. Ахматовой: автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. Н. Данькова. – Воронеж. гос. пед. ун-т, 2000. – С. 10.
2. 273,85. Кубрякова Е. С. Об одном фрагменте концептуального анализа слова Память / Е. С. Кубрякова // Логический анализ языка: Культурные концепты. – М., 1991. – С. 85.
3. 300,12. Чурилина Л. Н. Лексическая структура художественного текста: принципы антропоцентрического исследования: монография / Л. Н. Чурилина. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. – С. 12.
4. 266,160. Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка / Ю. Н. Караулов. – М., 1981. – С. 160.
5. 301,312. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций. – М: Гнозис, 2008. – 416 с.
6. 203. Бунин И. А. Часовня [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml.
7. 278.- 278,21. Мескин В. А. Любовь в прозе И. Бунина: диалог с предшественниками и современниками [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showfull&id=1207131730&archive=1207225892&start_from=&ucat=&
8. 189. Бунин И. А. Тёмные аллеи [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml.
9. 12. Бунин И. А. Баллада [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml.
10. 8. Бунин И. А. Антигона [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml.
11. 36. Бунин И. А. Визитные карточки [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml.
12. 28. Бунин И. А. В Париже [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml.
13. 43. Бунин И. А. Генрих [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml.
14. 112. Бунин И. А. Натали [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml.
15. 90. Бунин И. А. Мадрид [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml.
16. 306,1533. Bayrak Ö. Yahya Kemal'in şiirinin kaynakları [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://turkoloji.cu.edu.tr/Yeni Türk Edebiyatı/ozcan_bayrak_yayha_kemal_siirinin_kaynaklari.pdf
17. 221. Beyatlı Y. K. Bir başka tepeden [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://www.e-sehir.com/siirler/siir437.html#.UpGRk1fxvIU
18. 232. Beyatlı Y. K. Özleyen электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://www.e-sehir.com/siirler/siir437.html#.UpGRk1fxvIU.
19. 227. Beyatlı Y. K. Hatırlatan [электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://www.e-sehir.com/siirler/siir437.html#.UpGRk1fxvIU.

20. 237. Beyatlı Y. K. Şarkı электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://www.e-sehir.com/siirler/siir437.html#.UpGRk1fxvIU.
21. 238. Beyatlı Y. K. Şarkı электронный ресурс]: режим доступа к источнику: http://www.e-sehir.com/siirler/siir437.html#.UpGRk1fxvIU.
22. 297,108. Толковый словарь русского языка. Т. 2 / под ред. Д. Н. Ушакова. – М., 1934 – 1940. – С. 108.
23. 243,209. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб., 1998. – С. 509.
24. 297. Толковый словарь русского языка. Т. 2 / под ред. Д. Н. Ушакова. – М., 1934 – 1940. – С. 108.
25. 293. Словарь русского языка: в 4 т. Т. 2 / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. – 3 изд. – М.: Рус. яз., 1985 – 1988. – С. 209.
26. 308,138. Türkçe Sözlük. Prof. Dr. Recep Toparlı tar. denetlenmiştir. – Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009. – 2244 s.
27. 308,1742. Türkçe Sözlük. Prof. Dr. Recep Toparlı tar. denetlenmiştir. – Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009. – 2244 s.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Т. Гребенюк. Функції біографічного наративу в історіографічній металітературі ("Музей покинутих секретів" О. Забужко). Studia methodologica 2014; (37).

ФУНКЦІЇ БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ В ІСТОРІОГРАФІЧНІЙ МЕТАЛІТЕРАТУРІ («МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» О. ЗАБУЖКО)

Тетяна Гребенюк

Доктор філологічних наук, професор, кафедра культурології та українознавства, Запорізький державний медичний університет **(УКРАЇНА)**, 69035, м. Запоріжжя, проспект Маяковського, 26, e-mail: s_gtv@ukr.net

UDC: 82.0 : 80/82-94

ABSTRACT

Grebenyuk Tetyana. **Functions of the Biographical Narrative in the Historiographic Metafiction («The Museum of Abandoned Secrets» by O.Zabuzhko)**

The article is devoted to analysis of specific of the biographical narrative functioning in the structure of the historiographic metafiction narrative. Modern Ukrainian historical prose is considered in the context of the global postmodern historiographical tradition. Means of the biographical narrative forming and main characteristics of its impact on the reader are analyzed on the material of the O. Zabuzhko's novel «Museum of Abandoned Secrets». Two main biohrams of the writer's narrative are pregnancy and betrayal – they are the keys to the comprehension of the Ukrainian woman destiny. Amplification of the same events and circumstances in the three women's narratives (Gelya's, Vlada's and Daryna's) underlines significance of this biohrams.

Keywords: historiographic metafiction, fictional/factual, biographical narrative, thesaurus, biohram.

Статтю присвячено аналізові специфіки функціонування біографічного наративу в структурі оповіді історіографічної металітератури. Сучасна українська проза на історичну тематику розглядається в контексті світової постмодерної історіографічної традиції. На матеріалі роману О. Забужко «Музей покинутих секретів» проводиться аналіз засобів творення біографічного наративу й особливостей його впливу на читача.

Ключові слова: історіографічна металітература, фікціональне/фактуальне, біографічний наратив,тезаурус, біограма.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Однією з помітних тенденцій розвитку сучасної української прози є увага до історичної тематики, що виражається в появі значної кількості творів, присвячених подіям найбільш складних періодів вітчизняної історії. Причому ці твори часто відзначаються високою художньою вартістю – це здобуває вияв як у рекордних для України продажах книг, так і в літературних нагородах, отриманих цими творами. Зокрема, йдеться про романи «Вічник. Сповідь на перевалі духу» М. Дочинця, «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Червоний» А. Кокотюхи, «Століття Якова» В. Лиса, «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», «Москалиця» М. Матіос, «Залишенець» В. Шкляра, «Із сьомого дна» Я. Бакалець та Я. Яріша та ін.. Попри різні стильові й жанрові домінанти, ці твори в тій чи іншій мірі переосмислюють українську історію та її вплив на сучасність, звертаються до проблеми співвідношення індивідуальної людської долі й долі усієї нації. Дуже важливим у кожному з романів є центральний персонаж, показаний як водночас суб'єкт і об'єкт історичних подій. Потужність впливу цих творів на читача в літературознавстві часто

пов'язується зі спроможністю авторів створити історично переконливий центральний образ, показати читачеві світ минулого саме через призму суб'єктивного бачення героя.

Увагу до історії як важливу тенденцію літературного процесу засвідчено в сучасному критичному дискурсі. Наприклад, аналізуючи роман В. Лиса «Століття Якова», Я. Поліщук відзначає: «Погляд письменника на історію загалом відповідає духові нашої переломної доби, котра культивує руйнування однозначного образу минувшини, а також забезпечує просування «малих наративів» та плюральності історичної правди. (…) палімпсестне перечитування історії, коли в ній виокремлюються та насвітлюються аспекти, які досі лишалися затіненими, слушно вважається ознакою доброї історичної прози» [9].

Варто відзначити, що увага до історичних феноменів є частиною більш масштабних процесів у царині художньої творчості. Йдеться, зокрема, про притаманну західній постласичній свідомості тенденцію розмивання межі між фактуальним та фікціональним первнями художнього тексту: експансію художніх явищ у сферу документалістики, і навпаки, появу численних містифікацій, коли художній текст позиціонується як документальний, а документальний белетризується аж до втрати фактуального статусу. Прикладами таких «лімінальних» творів у вітчизняному літературному процесі є роман Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» (автор творить тут псевдобіографію реальної особи – Б.-І. Антонича), твори, присвячені реальним культурним персоналіям, але щедро насичені вимислом і домислом: «Місто з Химерами» О. Ільченка, «Капелюх Сікорського» В. Даниленка, «Жертва забутого майстра» Є. Кононенко, «Втеча майстра Пінзеля» В. Єшкілєва тощо.

Сплеск популярності зараз переживає жанр белетризованої біографії (С. Процюк, М. Слабошпицький та ін.), художньо-документальні твори (наприклад, розвідки Михайла Андрусяка про історію ОУН-УПА), мемуаристика (Є. Іваничук, І. Жиленко та ін.).

Підрив чіткої межі між фактуальним та фікціональним текстом у сучасній ситуації читання якоюсь мірою «перезавантажує» звичні стосунки у межах тріади «автор – текст – читач», дає більшу свободу інтерпретації оповідуваного, врешті, більший простір для гри, базованої на сумніві читача щодо природи стосунків світу твору й позатекстової реальності.

ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ

Феномен сучасної української історичної й «навколоісторичної» прози можна розглядати в контексті глобальної літературної традиції переоцінки значення явищ минулого, яка здобуває найяскравіший вияв у так званій історіографічній металітературі (Historiographic Metafiction) – різновиді постмодерністської прози, в якій піддається сумніву довіра до історії та стереотипів зображення минулого й постулюється суб'єктивізація оповіді.

Літературознавчий дискурс історіографічної металітератури на сьогодні досить широкий. Зокрема, значну увагу згадуваному явищу приділено в працях Л. Гатчеон, С. Онеги, Л. Стевекер, М. Флудернік, Л. Хедлі, Н. Сизоненко та ін.

С. Онега, аналізуючи специфіку ставлення історіографічної металітератури до історії, наполягає на ірраціональній природі явища й стверджує, що основною метою авторів таких творів є «…увійти в тунель часу й відкрити там іншу, приховувану половину західної цивілізації та історії – міфічний, езотеричний, гностичний та кабалістичний елементи, котрі колись утворили нерозривну єдність із раціоналізмом та логікою й котрі довгий час стримувалися й придушувалися панівною раціоналістичною тенденцією аж від часів Середньовіччя» [18, с. 57]. Науковець оминає питання приналежності історіографічної металітератури до модернізму або постмодернізму, а між тим наближення до розв'язку цього питання може допомогти усвідомленню природи аналізованого художнього феномену.

У цьому напрямку, зокрема, рухається при осмисленні аналізованого класу прози англійська дослідниця Л. Гатчеон. Вона протиставляє модерністським «спробам бути поза історією» злиття літературного й історичного первнів у постмодерній прозі, зазначаючи дестабілізуючу, руйнівну функцію цього поєднання [17, с. 101]. Адже історіографічна металітература, на думку науковця, «проблематизує саму можливість історичного знання, тому що в ньому немає ніякої узгодженості, ніякої діалектики…» [17, с. 106]

Л. Гатчеон називає два основні способи оповіді в прозі цього ґатунку, обидва з яких ставлять під сумнів саме поняття суб'єктивності: множинність точок зору та введення опо-

відача, «який відверто все контролює» [17, с. 117]. Не знаходячи в досліджуваній прозі суб'єкта, впевненого у власній спроможності знати минуле з хоч якоюсь мірою впевненості, філолог резюмує: «Це не трансцендування історії, а проблематизоване вписування суб'єктивності в історію» [17, с. 117].

Специфічне місце в системі засобів історіографічної художньої оповіді дослідниця надає зверненню до документальних текстів, які ставлять таку оповідь на межу фікційного й фактуального. Врешті, на думку Л. Гатчеон, це шкодить художній якості творів, бо в них «мало залишається від модерністського розуміння «твору мистецтва» як унікального, символічного, візіонерського; тут є тільки тексти, створені раніше тексти» [17, с. 118].

Намагаючись відповісти на питання про характер референційності історіографічної прози (реальний референт історії vs уявний референт літератури), науковець указує на варіативність і суб'єктивність бачення цієї відповіді, а отже, визнає свободу читача при визначенні вектора сприймання.

Особливе місце в дослідницькому дискурсі історіографічної металітератури посідає питання причин вибору письменниками історичної епохи як хронотопу подій твору.

БРИТАНСЬКІ АВТОРИ

В англійській прозі кінця XX – поч. XXI ст. такою епохою найчастіше виступає вікторіанська Англія. До цього хронотопу, зокрема, звертаються у своїх творах П. Акройд, А. Баєтт, Д. Лодж, М. Кокс, Г. Свіфт, М. Фейбер та інші популярні письменники. Тож питання «Чому саме вікторіанська епоха?» є досить поширеним серед дослідників англійської історіографічної металітератури.

Серед спроб дати відповідь на це питання – узагальнювальні епістемологічні характеристики на зразок тези Ф. Голмса: вікторіанська епоха – це «велична доба гуманізму напередодні розколу цілісної особистості» [16, с. 324] або оцінки К. Шаттлерворт вікторіанства як «антидота щодо постмодерної культурної збіднілості» [19, с. 268].

Британська авторка неовікторіанської прози А. Баєтт у інтерв'ю пояснює власну любов до цієї епохи захопленням вікторіанською цілісністю сприймання, відсутньою в добу постмодерної фрагментарності: «Для вікторіанців усе було частиною єдиного цілого: наука, релігія, філософія, економіка, політика, жінки, художня література, поезія. Вони не поділяли світ на окремі частини – вони мислили світ нерозривним. Раскін взявся й вивчив геологію та археологію, потім історію живопису, потім міфологію і в усьому цьому він дійшов суті. Сьогодні ж теоретики літератури говорять тільки з іншими теоретиками літератури про теорію літератури. Ніщо не змусить їх вийти за ці межі!» [21].

Пропоновані науковцями відповіді часто бувають багатофакторними. Л. Хедлі пояснює увагу до вікторіанської епохи, з одного боку, відносною її близькістю сучасникам (культурні артефакти – будівлі, меблі – досі присутні навколо), з іншого боку – її віддаленістю на відстань достатню, аби не боятися «злитися з вікторіанством». Дослідниця також наголошує на інформаційній присутності згадуваної доби в нинішній культурі завдяки безлічі письмових, архівних матеріалів про неї, появі фотографії [15, с. 7]. Позицію вікторіанців Л. Хедлі розглядає як «центральну в наративі національного розвитку» Британії [15, с. 8].

В ключі останньої тези розгортає свої міркування Л. Стевекер, дослідниця творчості А. Баєтт, пов'язуючи, крім того, епоху вікторіанства з формуванням британської національної ідентичності [20, с. 124]. Щодо роману «Одержимість» літературознавець резюмує: твір «виявляє себе як роман-спогад, адже він формує літературний образ вікторіанської доби, епохи, котра, як англійський Ренесанс, пробуджує культурну пам'ять британців» [20, с. 141].

Усі ці міркування щодо вікторіанства як об'єкта особливої уваги британських авторів історіографічної металітератури допомагають оцінити аналогічну українську прозу з позицій пріоритетності для неї певної історичної епохи та пошуку причин цієї значимості.

УКРАЇНСЬКІ АВТОРИ

Аналізуючи сучасну літературну моду на історичну тематику, В. Панченко виділяє «больові точки», до яких українські прозаїки виявляють найпильнішу увагу. Серед них – період УПА (В. Лис, О. Забужко, М. Матіос), 1920-ті роки, Холодний Яр (В. Шкляр). Як істо-

ричну «больову точку», якій варто присвятити твори в майбутньому, науковець характеризує козацьку добу, зокрема, часи Мазепи [8].

Розглядаючи хронологічні осередки-об'єкти найбільшої уваги в історіографічній прозі сучасних українських письменників, серед найчастотніших виділяємо тему УПА. Доба УПА є хронотопом подій (єдиним або одним із кількох) у творах М. Матіос («Нація», «Солодка Даруся», «Москалиця»), у романах «Басаврюк ХХ» Д. Білого, «Танго смерті» Ю. Винничука, «Останній герой» О. Вільчинського, «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Червоний» А. Кокотюхи, «Століття Якова» В. Лиса, «Залишенець» В. Шкляра та ін.. Теми УПА торкається ще у своєму першому творі альтернативної історії «Дефіляда в Москві» (1997) В. Кожелянко. Те, що твори, звернені до цієї теми, є різними – за художньою якістю й за цільовою аудиторією – свідчить про справжню її актуальність для всього українського суспільства.

Привабливість цієї епохи для читачів, звісно, пов'язана з певною кон'юнктурою книжкового ринку. О. Липинська, рецензуючи роман А. Кокотюхи «Червоний», вбачає причини популярності теми УПА в сучасній прозі у відкритті архівів СБУ, цікавості суспільства до маловивченої й неоднозначної в оцінках теми, а також у передбачуваній увазі критиків до дискусійних питань історичної прози [5]. Врешті, важко не погодитись: книжки про УПА останнім часом добре продаються.

Проте, не можемо відкидати причин глибших, споріднених із витоками уваги англійських письменників до вікторіанської доби. Йдеться насамперед про пошук національної ідентичності, що змушує погляд митця зупинитися саме на епосі, коли національне самоусвідомлення українського суспільства було в «сильній позиції».

Як вікторіанська доба для англійців, період УПА й близький сучасному поколінню (досі зберігаються в побуті матеріальні рештки доби), й водночас далекий (суб'єкти осмислення подій самі не були їх учасниками). Так само багато зберігається безліч документальних – і, зокрема, фотографічних – свідчень про діячів УПА. Крім того, спроби якомога швидше розібратися (як у формі наукового, так і художнього дискурсу) в природі явища зумовлюються тим, що зараз уже відходить покоління людей, що були свідками тих подій, а отже, зникає можливість реконструювати реалії минулої доби, звертаючись до того джерела, що одвічно викликало у людей велику довіру – суб'єктивного персонального наративу, що подає події в поєднанні з унікальною індивідуалізованою оптикою їх бачення.

Деякі з названих вище творів сучасної української прози, очевидно, задумані швидше як белетристика, розважальна проза. Проте окремі з них цілком підпадають під характеристики історіографічної металітератури, адже офіційна версія вітчизняної історії піддається в них сумніву, постулюється можливість варіантів іншого розвитку подій, а виклад художнього матеріалу є особливо переконливим в силу суб'єктивізації оповіді. Йдеться насамперед про твори «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Червоний» А. Кокотюхи, «Століття Якова» В. Лиса, «Залишенець» В. Шкляра.

Безперечно, звернення до періоду УПА в цих творах має глибше значення, аніж просто врахування кон'юнктури читацького попиту, – пошуки (або імплікація) національної ідентичності є усвідомленим завданням авторів. Наприклад, А. Кокотюха заявляє: «І ось моя мета – щоб люди не тільки на Заході України, але й на моїй території України (а я сам з Ніжина Чернігівської області), а також зі Сходу країни зрозуміли: ми всі різні – і ментально, і територіально – але мета у нас всіх мусить бути одна – мати Україну, яка звільняється від радянського минулого» [1].

У названих вище творах на особливу увагу в контексті дискурсу історіографічної металітератури заслуговує біографічний наратив, який, за рахунок граничної індивідуалізації й суб'єктивізації оповіді утримує читача в стані постійного сумніву-вагання щодо фактуальності/фікціональності існування самого героя біографії. У центрі усіх романів – яскрава особистість, харизматичний герой (героїня). Творенню цього образу передувала серйозна робота автора з документами й людськими свідченнями, що надає подіям творів особливої достовірності. В. Лис оповідає про сприйняття його книги колишніми односельцями: «Століття Якова» згоранці читають, впізнають ситуації, свідками яких вони були, діляться зі мною враженнями, і мені, як автору, це надзвичайно приємно» [7].

Тож за такої достовірності твореного образу (й неодноразово декларованого авторами факту їхньої роботи з архівами) цілком закономірно виникає читацьке вагання щодо

модусу прийняття тексту: фактуальним чи фікціональним є образ героя? Або ж питання може стосуватися співвідношення фактуального й фікціонального в тексті.

У цьому випадку маємо цікаву дихотомію: з одного боку, історизм і документальна підоснова творів начебто об'єктивізують оповідь і зміщують вектор сприймання вбік фактуального первня. З іншого ж боку, індивідуалізація образу, гранично суб'єктивована оповідь, погляд на світ очима самого героя, окреслюють текст як фікціональний.

Помітними в оповідній структурі розглядуваних творів є риси біографічного наративу. Біографія в традиційному західноєвропейському дискурсі розглядається як «нефікціональна форма літератури, предметом якої є життя індивіда. Одна з найстаріших форм літературної творчості, вона прагне відтворити людське життя у словесній формі – як можна зрозуміти з історичної чи особистої точки зору автора – спираючись на всі наявні фактичні дані, в тому числі, письмові, усні й зображальні матеріали, що зберігаються в пам'яті» [14]. Проте до названих творів швидше можна застосувати характеристики особливого різновиду біографічного тексту – фікція, репрезентована як біографія: «Відверта вигадка, роман, написаний як біографія або автобіографія. (…) Такі твори не маскуються під життя; швидше вони вигадливо займають місце біографії там, де, можливо, бракує справжнього біографічного життєпису й не може його бути через відсутність матеріалів» [14].

ОКСАНА ЗАБУЖКО

Характеристикам такого типу біографічного тексту відповідає роман О. Забужко «Музей покинутих секретів», – зокрема, в тих частинах складної багатоплощинної оповіді твору, які присвячено долям Гелі Довган і Влади Матусевич. Читач, підготовлений до сприймання тексту численними згадками про те, що авторка опрацювала багато документів, архівних матеріалів, свідчень очевидців, відчуває вагання щодо статусу цих персонажів: фактуальний він чи фікціональний? Ця невпевненість посилюється вкрапленням у художній наратив безлічі фактів, звернень до вчинків реальних історичних осіб, як-от, Миколи Міхновського та його правнука, Костянтина Острозького та його онуки-католички й багатьох інших. Врешті маємо тут такий тип стосунків світу твору й реального світу, який можна охарактеризувати словами Н. Сизоненко (висловленими, правда, щодо роману А. Баєтт «Одержимість»): «Документальність набуває особливого значення в постмодерному історичному романі, змінюючи форму від історичного факту до «нібито» факту або просто артефакту доби; посилюється еластичність кордонів історичного наративу й історіографічної металітератури» [10, с. 5].

При викладі фактів життя своїх героїнь О. Забужко вибудовує лінії оповіді про їхні долі за законами біографічного наративу про відому особистість, який, за словами Н. Ізотової, «…особливим чином відбиває такі знання, бо не просто реєструє певні факти з життя, а є ключем до їх розуміння. Викладаючи події, людина не тільки відстежує їх послідовність, але й інтерпретує ці події, встановлюючи відношення між ними» [4, с. 75].

Звертаючись до подій УПА, авторка роману наділяє біографічний наратив ще й міфологічною функцією. Дозволимо собі припустити, що О. Забужко свідомо творить наратив долі Гелі Довган водночас і як звичайної жінки, яка любить і помиляється, і як героя-борця, – адже в сучасну епоху українцям бракує національних моделей героїчної поведінки – особливо в жіночому варіанті. Як пише С. Мельникова, побіжними результатами впливу на читача біографії «значного представника людства» є творення героїчного міфу, задача якого «не дати людям об'єкт для обожнення, а пробудити героїчний міф у них самих, міф має вести до співучасті» [6, с. 21].

Показово, що Ж. Женетт розглядає міфологічну оповідь якраз у контексті вагань реципієнта між оцінкою наративу як фактуального та фікціонального: «… тут матимемо своєрідну кондиціональну фікціональність, коли історія для одних буде правдою, а для інших – вигадкою. Приблизно такий випадок являє собою те, що зазвичай називають «міфом», – відверто межовий тип оповіді, що означує нечіткий і рухомий рубіж вимислу» [2, II, с. 363].

Розглянемо особливості творення біографічного наративу героїні роману О. Забужко «Музей покинутих секретів» Гелі Довган – таємничої героїні фотознімка, знайденого головною героїнею твору в архіві, «боївкарки УПА».

У критичному дискурсі роману постійно наголошується на фемінності як письма твору, так і оптики бачення в ньому життєвих явищ (зокрема, реалій війни). Зокрема,

Т. Тебешевська-Качак підходить до твору як насамперед до продукту фемінного письма: «Особливості жіночого світосприймання, суб'єктивізму, емоційності та мислення, тільки жінці відомих відчуттів (вагітності, жіночої солідарності, сприймання чоловіків тощо), гендерної асиметричності, жіноча модель образної системи роману – свідчення жіночого авторства і жіночого письма» [11].

У романі неодноразово наголошується на тому, що журналістка Дарина Гощинська має своїм завданням творення «сторі» (тобто цілісних наративів) із тих дрібниць, які вона знаходить, проводячи майже детективні розшуки про життя цікавих їй людей. «По суті, всі мої відзняті сюжети починалися й розросталися зовсім не з «теми», як я щоразу глибокодумно вдаю перед продюсером і колеґами, а – незмінно – з якоїсь такої дрібничкової зачіпки, котра чомусь перепиняла увагу, дражнила й притягувала недоступністю схованих за нею чужих тайн, як, бува, далекий вогник людського житла з вікна нічного поїзда: от би підгледіти, хто там живе, що робить, чому так пізно світить?» [3, с. 53] – твердить героїня. Власне, саме до ідеї значимої дрібниці відсилає читача лейтмотивний образ твору – образ дитячої хованки-секретика, зробленої для того, аби поєднати подруг спільною таємницею.

Сама ідея деталізації біографічного наративу, насичення оповіді суб'єктивованими деталями, схиляє вектор сприймання убік фікціонального полюсу. Як пише Ж. Женетт про «дрібниці» в ході оповіді фактуального твору (до групи яких він зараховує біографію реальної особи): «наявність подібних прийомів знижує його правдоподібність («Звідки вам це відомо?») й тим самим створює в читача (…) враження – цілком обґрунтоване – «фікціоналізації» оповіді» [2, II, с. 392].

Творення «сторі» із дрібниць є дуже впливовою наративною технікою: з одного боку, це дає враження неповторності деталізованого індивідуального сприймання світу, працює на той «ефект реальності», що його справляє художній текст, особливо, коли йдеться про суб'єктивізацію оповіді, відхилення від епічного канону. Часто довіра до індивідуального, нехай навіть одиничного, життєвого досвіду в художньому творі здатна спричинити враження «реальності» в силу особливої психологічної вмотивованості й деталізованості оповідуваного. З іншого ж боку, фактуальні вкраплення в романі підкріплюють довіру до світу твору, який не є відірваним від історичної дійсності, не є однозначною вигадкою.

Продуктивним при аналізі такого типу оповіді видається підхід М. Епштейна до аналізу біографічних наративів. Вчений наполягає, що образ окремої особистості створюється не тільки за допомогою наративу як такого, тобто «часового зрізу життя в послідовності його подій», а й за допомогою так званого тезаурусу – «континууму подій, які одночасно передують свідомості, де зміст життя розгорнуто у вигляді всеохопного «каталогу» людей, місць, книг, почуттів і думок…» [12, с. 48] Тезаурус, за словами науковця, включає емоційні стани, особисті асоціації та унікальні досвіди людини, важливі для неї поняття та ідеї тощо. М. Епштейн виділяє одиницю тезаурусу – біограму, яку характеризує як «структурну одиницю цілого, котре може включати, наприклад, такі біограми, як «дружба», «самотність», «зустріч», «розлука», «навчання», «хвороба», «заміжжя», «пологи» тощо. Якщо наратив – це біограми в часовій послідовності, то тезаурус – це сукупність біограм, організованих системно як опис цілісної картини життя й життєвих поглядів» [12, с. 48].

Із «дрібничок»-фактів біографії Гелі Довган, ніби мозаїка, формується цілісний біографічний наратив. Можна сказати, що складна й багатошарова наративна структура роману містить біограми «тезаурусу» цього образу, й ці біограми, в основному, містяться у цілісних оповідях Дарини Гощинської та Адріяна Ортинського – «альтер его» Адріяна Ватаманюка з його дивних снів. При цьому Адріян Ватаманюк є гомодієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації, а Дарина – гетеродієгетичним наратором у інтрадієгетичній ситуації (за типологією Ж. Женетта – [2, I, с. 256–257]). Дарина, не будучи сама частиною Гелиної історії, наділена особливим містичним зв'язком з цією жінкою. Вона інтуїтивно відчуває спільність Гелиної, Адріянової і своєї власної долі: «І якось це все з нами обома пов'язано. Тут якийсь інший сюжет за тим всім стоїть, окремий. Я впевнена абсолютно. Копчиком відчуваю (…) Вона чогось іншого від мене хоче» [3, с. 250].

Здатність головної героїні формувати тезаурус доль своїх персонажів акцентується у творі неодноразово: «Аж неймовірно, скільки всякого такого, давно в нашій родині забутого, вона отак непомітненько повитягала на світ, і все воно поступово складалося докупи…» [3, с. 383], – каже Адріян про Дарину. Він називає кохану Коломбо за її здатність вибудувати цілісне уявлення про людину, і історію її становлення, з таких деталей-біограм.

Саме цей прийом – побудова наративу («сторі») через попереднє формування тезаурусу – забезпечує «Музею…» особливу рецептивну привабливість, надаючи наративній структурі твору подібності з детективною оповіддю. Початкова фрагментація персональної історії й подальше визбирування і об'єднання цих фрагментів у єдине ціле, а також атмосфера напруженої невизначеності окреслюються як провідні риси детективу в літературознавчому дискурсі цього жанру. Наприклад, Б. Беннетт резюмує: «Фрагментація уможливлює поступове відновлення ходу минулих подій і водночас уповільнює розуміння їх суті. Вона випробовує здатність читачів поєднати частини в одне ціле – завдання, що ускладнюється їх ахронологічністю та неповнотою викладу. (…)

Невизначеність використовується, щоб утримати читачів від цілісного сприймання, відкриваючи шляхи відразу для декількох можливих висновків» [13, с. 250].

Як у детективному наративі, в оповіді «Музею покинутих секретів» важливе місце має інсайд, озаріння «сищика»: «Потрібен був поштовх – той один, від якого, як у головоломці, все нараз стає на свої місця (…), – щоб угледіти того персонажа зсередини і відтак уже без труда побачити, що ним правувало, що вело його до кінця, не даючи відступитись і згодитись визнати чорне білим, як усього тільки й вимагалося…» [51]

Центральною біограмою, яка є ключем до розуміння тезаурусу й наративу образу Гелі Довган, є її вагітність. Саме це є тією таємницею, розкриття якої дає Дарині цілісну картину життя Довганівни й природи її зв'язку з Адріяном Ватаманюком і нею, Дариною: «Про Гелю. Що вона була вагітна. Це ж із першого погляду можна було впізнати. Та її усмішка… Леонардівська, Мона Ліза… От у чому секрет. Вагітна. Тепер зрозуміло…» [3, с. 784]. Для героїні зрозумілим стає містичний імператив, який вона відчуває з боку давно померлої жінки: «Я ж весь цей час, усі ці півтора роки (…) гадала, що Геля покликала мене – на свою смерть. А це була смерть її дитини. От що її мучило» [3, с. 799].

Симетричний ефект справляє новина про вагітність Гелі і в наративі Адріяна Ортинського. Дізнавшись про вагітність Гелі, Адріян відразу здогадується, що це його щасливий суперник Стодоля є зрадником, що саме він віддав фото Адріяна ворогу. Як і в наративі Дарини, після цього «поодинчі загнані скабки, витягувані одна по одній (…), вже самовільно складалися докупи, виструнчувались, як у геометричній прогресії, межи ними проступав доти не завважуваний зв'язок…» [3, с. 554].

Друга важлива біограма пов'язана із суто жіночою оптикою бачення подій, тому озаріння щодо її змісту переживає тільки Дарина. Йдеться про зраду. Значимість цієї теми підкреслюється тим, що ситуація зради героїні її коханим чоловіком ампліфікується в іншому жіночому наративі твору – наративі, пов'язаному з образом померлої Даринної подруги, Влади Матусевич. Дарина каже Адріянові: «я зрозуміла про Владу, і про Гелю теж, у чому була їхня помилка, це твій торішній сон, я його нарешті розшифрувала: в них була однакова смерть …» [3, с. 637].

Врешті, основна біограма обох жінок зводиться до тези: «Геля (чи ти сказала: Влада?), прийняла чужого за свого, а в любові не можна так помилятися, в любові це смертельно…» [638]. Своєрідним доланням інерції помилки Гелі і Влади (потягу до сильного, але безпринципного чоловіка) є опір Дарини в подібній життєвій ситуації: вона виривається зі стосунків із сильним і небезпечним чоловіком, і обирає «свого», духовно близького їй Адріяна. Ця спорідненість підкреслюється й дивними обставинами їх знайомства: фактично, воно відбувається завдяки Гелі Довган, яка є Адріяновою «бабцею в других».

Серед безлічі біограм, які складають тезаурус образу Гелі і, врешті, наратив її долі (який завершується відомостями про смерть жінки), саме вагітність і зрада є ключовими. Це, зокрема, засвідчує й візуальне оформлення палітурки роману.

ВИСНОВКИ

Проведення чіткої паралелі між наративами сильних героїчних жінок, поєднаних спільною особистою долею, пропонує читачеві роману О. Забужко нову, фемінну візію історії України, а проникliва, суб'єктивована оповідь не дозволяє залишитися емоційно відстороненим від подій твору, сприйняти їх як суху історію або абстрактну вигадку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрій Кокотюха: «Червоний» не просто роман – це громадянська позиція. З Андрієм Кокотюхою розмовляла Євгенія Ковалевська [Електронний ресурс] // Режим доступу до інтерв'ю: http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2012/11/121129_book_2012_interview_kokotyuha_ek.shtml
2. Женетт Жерар. Фигуры. В 2-х томах. Том I, II / Жерар Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
3. Забужко О. Музей покинутих секретів : Роман. Вид. 2-е, доп. / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2009. – 832 с.
4. Ізотова Н. П. Наративна організація сучасних англомовних біографічних романів (на матеріалі твору І. Стоуна «Lust for Life») / Н. П. Ізотова // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. пр. КНЛУ. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2007. – Вип. 19. – С. 75–79.
5. Липинська Оля. Швидко читати, але довго думати: про роман Андрія Кокотюхи «Червоний» [Електронний ресурс] / Оля Липинська // Режим доступу до рецензії: http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2012/12/121214_book_2012_readers_review_kokotuha_dt.shtml
6. Мельникова С. В. Мифологический навратив в построении биографии гения // Человек в мире культуры. – 2012. – № 4. – С. 20–27.
7. «Мій герой увібрав у себе ціле XX століття…» – інтерв'ю Г. Чоп із В. Лисом [Електронний ресурс] // Режим доступу до інтерв'ю: http://www.pohlyad.com/zhyttya/n/3644
8. Павлова Олена. Зараз актуальні тема УПА і родинні саги – літературознавець [Інтерв'ю з В.Є.Панченком] [Електронний ресурс] // Режим доступу до інтерв'ю: http://gazeta.ua/articles/culture/_zaraz-aktualni-tema-upa-i-rodinni-sagi-literaturoznavec/460118
9. Поліщук Я. Століття причетності [Електронний ресурс] / Ярослав Поліщук // Режим доступу до рецензії: http://litakcent.com/2011/05/06/stolittja-prychetnosti/
10. Сизоненко Наталя. Фактуальність і фікціональність у британській історіографічній металітературі / Наталя Сизоненко // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 44. Том 2. – Львів, 2008. – С. 1–5.
11. Тебешевська-Качак Тетяна. Історія, що стає літературою у стилі Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Тетяна Тебешевська-Качак // Режим доступу до рецензії: http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/09/083513.html
12. Эпштейн Михаил. Жизнь как нарратив и тезаурус / Михаил Эпштейн // Московский психотерапевтический журнал. – 2007. – №4. – С. 47–56.
13. Bennett Bennett , D. The Detective Story: Towards a Definition of Genre / D. Bennett Bennett // A Journal for Descriptive Poetics and the Theory of Literature. – 1979. – №4. Pp. 233 – 266.
14. Biography [Електронний ресурс] // Режим доступу до енциклопедії: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/65924/biography
15. Hadley, Louisa. Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us / Louisa Hadley. – Palgrave Macmillan, 2010. – 216 p.
16. Holmes, Frederick M. The Historical Imagination and the Victorian Past: A.S. Byatt's 'Possession' / Frederick M. Holmes // English Studies in Canada. – 1994. – № 20.3. – Pp. 319–334.
17. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction / Linda Hutcheon. – London and New York : Routledge, 1988. – 268 p.
18. Onega, S. British Historiographic Metafiction in the 1980s / Susana Onega // British Postmodern Fiction : [ed. Theo D'haen, Hans Bertens]. – Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1993. – P. 47–61.
19. Shuttleworth, Sally. Natural History: The Retro-Victorian Novel / Sally Shuttleworth // The Third Culture. Literature and Science [Ed. Elinor S. Shaffer]. – Berlin : de Gruyter, 1998. – Pp. 253–68.

20. Steveker, Lena. Identity and Cultural Memory in the Fiction of A. S. Byatt. Knitting the Net of Culture / Lena Steveker. – Palgrave Macmillan, 2009. – 208 pp.
21. Stout, Mira. What Possessed A.S. Byatt? [Електронний ресурс] [Interview with A.S. Byatt] // The New York Times on the WEB. – 1991. – May 26 // Режим доступу до інтерв'ю: http://www.nytimes.com/books/99/06/13/specials/byatt-possessed.html

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

М. Гірняк. Письмо як спосіб комунікації та самоідентифікації (за повістю Оксани Забужко "Інопланетянка"). Studia methodologica 2014; (37)

ПИСЬМО ЯК СПОСІБ КОМУНІКАЦІЇ ТА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ (ЗА ПОВІСТЮ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «ІНОПЛАНЕТЯНКА»)

Мар'яна Гірняк

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка **(УКРАЇНА)**,
79000, м. Львів, вул. Університетська 1, e-mail: maryana_hirniak@yahoo.com

UDC: 821.161.2-312.1.09:[159.923.2:003]

ABSTRACT

Hirnyak Maryana. ***Writing as The Way of Communication and Self-Identification (Following the Story «The Woman from Another Planet» by Oksana Zabuzhko)***

The paper deals with the problem of writing, which is not reduced to the material fixation of signs, but, accordingly to the theory of deconstruction, provides ongoing play of senses referring to the «eternal presence». Theoretical conclusions are made on the base of Oksana Zabuzhko's «The Woman from Another Planet», where writing appears on different levels and allows for different perspectives of approaching. It is the writing of world the meaning of which the human being is eager to decipher and it is the writing being created by the person-artist via producing new texts. In the story by O.Zabuzhko the arising and existing of the artistic text is closely connected with the series of other problems: searching for an authentic word capable to prove human's essence, attempts to clear own identity, in particular, as the unique character in the writing of world, realizing the necessity to co-exist with other characters and, regardless inevitable misunderstanding, to build the dialogue for «self-understanding-via-other».

Key words: writing, text, word, dialogue, world, human being, Self /Other.

Гирняк Марьяна. ***Письмо как способ коммуникации и самоидентификации (за повестью Оксаны Забужко «Инопланетянка»***

В статье внимание сосредоточено на проблеме письма, которое, согласно деконструктивистской теории, нельзя свести к материальной фиксации знаков, но которое предусматривает непрерывную игру смыслов, отсылая к «вечному присутствию». Теоретические обобщения сделаны на материале повести Оксаны Забужко «Инопланетянка», где письмо предстает на разных уровнях и предусматривает разные подходы. Это письмо мира, значение котрого пытается расшифровать человек, и письмо, которое человек-художник создает, продуцируя новые тексты. Рождение и существование художественного текста в повести О.Забужко тесно связаны с другими проблемами: поиск автентического слова, способного засвидетельствовать, кем является человек, попытки выяснить собственную идентичность, в частности, как уникальной буквы в письме мира, осознание необходимости сосуществовать с другими подобными «буквами» и, несмотря на неизбежные непонимания, налаживать диалог ради «понимания-себя-через-другого».

Ключевые слова: письмо, текст, слово, диалог, мир, человек, Я / Другой.

У статті зосереджено увагу на проблемі письма, яке, відповідно до деконструктивістської теорії, не зводиться до матеріальної фіксації знаків, а передбачає безперервну гру смислів через відсилання до «вічної присутності». Теоретичні узагальнення зроблено на матеріалі повісті Оксани Забужко «Інопланетянка», де письмо постає на різних рівнях і передбачає різні перспективи наближення. Це письмо світу, значення якого намагається розшифрувати людина, і письмо, яке створює людина-митець, продукуючи нові тексти. Народження та існування художнього тексту в повісті О. Забужко тісно пов'язані з низкою інших проблем: пошук автентичного слова, здатного засвідчити, ким є людина, спроби

з'ясувати власну ідентичність, зокрема, як унікальної літери в письмі світу, усвідомлення необхідності співіснувати з іншими подібними «літерами» та, попри неминучі непорозуміння, налагоджувати діалог задля «розуміння-себе-через-іншого».

Ключові слова: письмо, текст, слово, діалог, світ, людина, Я/Інший.

ВСТУП

Постструктуралістські, зокрема деконструктивістські, дослідження останньої третини XX століття продемонстрували особливу увагу до письма, значення якого не обмежується рамками «матеріальної фіксації лінгвістичних знаків у вигляді написаного тексту» [8, с. 315], а відсилає до «вічної присутності», що породжує смисл і є передумовою самоусвідомлення та самовизначення людини. Ж. Деррида невипадково акцентував на тому, що «дія, рух, свідомість, несвідомість, досвід – усе тепер належить до письма» [6, с. 122], яке передбачає безперервну гру смислів і в якому поєднані голос і запис, присутність та відсутність, тимчасовість і вічність. Один із найвідоміших теоретиків письма переконливо наполягає на такому його трактуванні. Апелюючи до філософів-попередників, Ж. Деррида наголошує на традиції розглядати «світ як книгу, яку не можна вичерпати», як «рукопис Іншого, який недоступний для всезагального прочитання і який може розшифрувати лише екзистенція» [6, с. 130-131]. Зрештою, вже біблійний Мойсей назвав світ книгою Бога (Вих. 32-34), про книгу життя неодноразово йдеться в «Об'явленні св. Івана Богослова», а відомий дослідник середньовічної культури Е. Р. Курціус зазначав, що в гомілетиків простежуємо трактування всіх створінь світу як освітлених літер, з яких можна вичитати про досконалість Творця [9, с. 352].

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

У повісті «Інопланетянка» Оксани Забужко письмо світу стає тим горизонтом, до якого наближається людина, зокрема та, яка схильна творити і писати. Рада прагне відкрити для себе зашифровані в книзі світу повідомлення і з'ясувати семантику такого невербального тексту. Невидимий автор світу-тексту промовляє через тишу, що є обов'язковою передумовою розпізнати живі створіння та природні явища як особливі літери, які часто навіть володіють власним голосом. Героїня повісті згадує, що з дитинства любила блукати «між іще не вивчених на ймення квітів і дерев, між перенасичених знаками мурів» [7, с. 182], що відсилають до таємничих життів, які відбуваються незалежно від нас і засвідчують самодостатність світу. Рада навчилася розрізняти в глибині куща прозоре око, що спостерігає за людьми, розмовляти з білкою чи сусідським собакою про свою ідентичність, читати обличчя людей. Вона відчуває, що мистецтво живе лише в таких часових щілинах, які дозволяють побачити себе серед унікальності світу («кожен листочок на дереві, кожне яблуко на тарелі, кожна кузка під ногами – унікальні» [7, с. 212]), але водночас усвідомити, що «світ – він зовсім не такий, як нам здається, він грається з нами в піжмурки, і може, тільки божевільні й здогадуються, який він є насправді», тому нема потреби стверджувати, що трава зелена, а небо блакитне: «а може ж, вони тільки прикидаються такими... і варто нам одвести очі, як небо встеляється рудою, колихливою, мов водорості, травою, а трава, зміячись, переповзає міріадами сріблястих вужів з місця на місце?..» [7, с. 215]. Світ як «річ у собі» залишається поза межами досяжності для людини, даючи їй змогу в процесі комунікації витворювати тільки власні феномени світу.

Розшифрувати письмо світу, з'ясувати його значення, складно також тому, що «світ – одночасний резервуар усіх минулих і майбутніх подій, людей – і мертвих, і живих, і ненароджених» [7, с. 175]. Невипадково Посланець, який постає перед Радою то в сирівцевих сандаліях моди 590 р. до н.е., то в адідасівських кросівках, спонукає її пригадати Сицилію, де вона ніколи не була, замислитися над тим, що таке «тепер», яке зникає в мить вимовляння відповідного слова, а відтак усвідомити, що кожен носить у собі увесь світовий час і простір. Митець, який прагне відчитати таке письмо, мусить навчитися жити уламками чужих спогадів і спостерігати за «міріадами життів, що пульсують у різних вимірах, різних епохах і цивілізаціях» [7, с. 224]. Як зауважив М. Бланшо, «писати – це віддаватися зачарованості безчассям» [1, с. 17]. Власне, таке вміння виходити в позачасся дозволить, з одного боку, побачити, як із «тлустого варґатого дівченяти в білих колготках» зробиться

«здоровенна молода тітка з немитим волоссям» [7, с. 208], а з іншого, «пригадати» написане в манускриптах, що давно зотліли в монастирських схронах [7, с. 221]. Міркуючи про епоху неписемної культури, Ю. Лотман протиставляє писемності унікальні механізми усної пам'яті, що апелює не до запису, а до письма в дерридіанському значенні того слова. Семіотик наголошує, що вже в «Діалогах» Платона Сократ говорить про суспільство писемної епохи як «безпам'ятне й аномальне», оскільки «пригадує» лише за допомогою зовнішніх знаків, тоді як неписемне суспільство володіє твердою колективною пам'яттю, що існує всередині, сама собою [10, с. 369]. Рада немовби відчуває, що митець зобов'язаний поєднати обидві форми пам'яті – пригадати зсередини те, що було, навіть якщо воно не записане (або запис втрачено), але водночас, як письменник, записати, тобто «вловити, спинити» [7, с. 221], зафіксувати принаймні для тих, що не вміють самостійно читати письмо світу. Саме здатність бачити, чути і пригадувати виводить митця на той ступінь свободи, на якому він може, подібно до Кассандри, говорити і писати про те, що насправді існує, а не, як Гелен, не бачачи і не чуючи, казати те, що хочуть почути люди. Щоправда, така свобода вимагає від Ради заплатити високу ціну – «перестати бути земною жінкою… вийти з-під тяжіння силових ліній долі… скинути своє фізичне тіло… і перейти до іншого стану», адже «в людському-бо світі нема свободи» [7, с. 224].

Взаємини з людьми стають для Ради поштовхом замислитися над власною сутністю. Не така як усі, Рада теж є літерою, тісно пов'язаною з іншими у письмі світу (своєрідний рівень синтактики), хоч їй не завжди комфортно в їхньому сусідстві. Героїня повісті усвідомлює, що в присутності людей почувається «чудною драглистою масою, що конвульсивно пересіпується, силкуючись стягтися докупи й утворити щось певне, стале, уформоване» [7, с. 169-170]. Їй постійно доводиться щось удавати, «ліпити посмішку», брати участь у дитячих, а потім дорослих, іграх, здаватися «товариською, популярною, любленою», «позірно рухатися так само, як вони», але при цьому залишатися інопланетянкою, чужинкою, відокремленою від людей «незримою скляною стіною» [7, с. 201-202]. Рада не чекає від життя того, що інші люди (вирости, вивчитися, вийти заміж), їй цікавіше віртуально мандрувати в інші епохи, приміряючи на себе інші ролі – бранки в турецькому полоні чи княжни в злототканих шатах [7, с. 184]. Проблема, однак, у тому, що, обриваючи людські зв'язки, Рада опиняється на межі «знелюднення»: «А митець – хха! – це що ж, не людина? – Не цілком!.. Не-людина. Нелюд» [7, с. 180]. Мимоволі відсторонюючись від інших, стаючи не таким, як інші люди, письменник виявляється не-людиною, тобто, як би це парадоксально не звучало, нелюдом в етимологічному значенні слова. Відповідно до проникливого спостереження М. Бланшо, «той, хто пише твір, перебуває обіч», стає самотнім. Письменник заміняє Я на Воно, а відтак «він більше не є сам собою», «він уже ніхто… Воно – це я сам, який зробився ніким, інший, що зробився інакшим… Там, де я сам, мене немає, там немає нікого, там тільки безособове» [див.: 1, с. 8, 14, 16, 19].

Водночас потреба «стати ніким», розчинитися в безособовому має глибше коріння. Ідеться не просто про відчуження від людей з огляду на свою інакшість чи навіть вищість, а передусім про здатність стати ніким, щоб помістити в собі всіх, розірвати власну оболонку задля можливості поєднання з іншими. Унікальність митця-літери в тому, що він усвідомлює необхідність зв'язку не лише з двома сусідніми особами, а з усіма літерами, що утворюють текст – письмо світу. Тому на докори чоловіка Арсена («…тобі взагалі ніхто не потрібен… ти сприймаєш людей лише як матеріал – видираєш із них для себе якісь клапті живого життя, а те, що зостається, тебе не обходить» [7, с. 180], «ти прагнеш зрозуміти людину… оволодіти нею, твоє співчуття… якесь дослідницьке… ти просто не даєш себе любити…» [7, с. 198]) Рада зізнається – щоправда, лише сама собі, – що насправді їй просто «потрібні всі і все»: і «вираз обличчя чоловіка», «на руках якого заснуло дівчатко-гномик», і бабця з коричневим лицем, і молода жінка з розгорнутою на колінах книжкою, і люди, які, мов Гулівер, розривають ліліпутячі мотузки, щоб дорівнятися до самих себе (наприклад, невеличкий п'ятикурсник Льоня, що в грудні 1979-ого насмілився на загальних зборах висловити протест проти введення радянських військ до Афганістану) [7, с. 199-200]. Порушуючи проблему творення ідентичності в процесі літературної комунікації, польський літературознавець Міхал Павел Марковський звертає увагу на те, що ідентичність не дається заздалегідь. Вона формується під тиском іншого, який не є чужим і зовнішнім, а існує тут, у нас, і не дозволяє нам відокремитися від світу. Ми є собою остільки, оскільки ми не можемо бути собою і оскільки ми продовжуємо відкривати себе іншому. Ін-

шість вписана у структуру ідентичності як передумова її можливості і водночас неможливості. Ми повинні тяжіти до іншого, рухатися до того, що інше, і водночас залишатися на тому самому місці. [див.: 13, с. 20-24].

Про неспроможність людини, навіть митця, абсолютно відокремитися від Іншого свідчить образ Валентина Степановича. Ідеться навіть не про бажання Ради спілкуватися з живою легендою і причащатися «пронизаною наскрізним сяєвом його присутності» історією літератури [7, с. 192], а про потребу самого Валентина Степановича – і як автора вже написаних творів, і як митця, що тільки творить, – постійного співіснування з Іншим. Як зазначає феноменолог Ж. Пуле, коли відбувається сприймання художнього твору, вже немає «я», яке б належало самому собі. Кожне «я» «перебуває на дорозі до Іншого». Автор, який залишає свій слід у кожному слові твору, «постає перед нами в нас»: «я», яке мислить у мені, коли я читаю книжку, є «я» того, хто її пише. Коли я читаю Бодлера чи Расіна, то це справді Бодлер чи Расін мислить, відчуває у мені, дозволяє собі бути відчитаним через мене. Книга – це для автора … засіб врятувати власну ідентичність від смерті… Розуміти літературний твір означає дозволити індивідуумові, який пише, виявити себе в нас» [15, с. 1321-1324]. Визнання Іншого і присутність в Іншому для Валентина Степановича такі важливі, що «за свій міф, за свою прописку в людській свідомості» [7, с. 222] він готовий заплатити навіть власною свободою. Для народження нового твору Валентин Степанович потребує Ради, яка ділиться з ним власними спостереженнями та рефлексіями, інколи мимоволі підказує йому певні ідеї, адже зрозуміти себе в цьому світі, як наголошував Г.-Ґ. Ґадамер, означає «зрозуміти себе у відношенні до інших» [4, с. 171].

Щоправда, спілкування з живою легендою теж приносить Раді відчуття вичерпаності. Вона немовби потрапляє в зачароване коло: щоб писати, потрібно впустити в себе Іншого і навіть інших, але вони, своєю чергою, виснажують, змушують пережити стан порожнечі. Тому «інопланетянка» Рада розпочинає діалог з особливим Іншим – Посланцем, який приходить з іншого світу, але водночас існує в тих самих координатах, що й вона. Рада сприймає його то як виплід власної уяви, то як представника космічних пришельців чи вищих сил, що правлять світом, але важливо те, що знає вона його «якимось дорозмисловим знаттям» [7, с. 171], він органічно входить у її безсловесне порозуміння зі світом – настільки органічно, що героїня повісті навіть не може збагнути, чи сидить (сидів) хтось із нею поруч на терасі, чи вона перебуває на першій стадії божевілля. Очевидно, Посланець виявляється втіленням неминучої «іншості, яка приходить ззовні, з іншого простору», але «наповнює зсередини і робить суб'єкта відмінним і чужинцем щодо самого себе» [13, с. 11].

Такий Інший дає змогу не лише побачити себе збоку, а й усвідомити необхідність шукати особливої мови для порозуміння зі світом. На відміну від звичайних людей, Посланець говорив те, що мав на увазі, його мова не затуманювала смислу сказаного, тому «Посланця можна було зрозуміти або ні, але не можна було зрозуміти хибно» [7, с. 173]. У розмові з ним Рада починає розуміти, що слова – це не просто знаки речей. Відповідно до законів міфологічної свідомості, назвати – означає оприсутнити, розпізнати [11, с. 541]. Саме тому від Ради залежить навіть те, ким виявиться Посланець – двійником, чортом Івана Карамазова, Тим, що купив душу Леверкюна, архангелом чи ще кимось іншим. Цим пояснюється і вибір ще в дитинстві різних псевдонімів (Оксанка, Мар'яна або Роксолана) задля проживання нових віртуальних історій. Слова, якими послуговувався Посланець, не подібні на слова людей, які стають «екологічно небезпечним шлаком» [7, с. 173]: «як справи», «цирк на дроті» тощо. Слова людей уже не просто позначені маркерами чиєїсь сказаності, відгомоном чужих голосів, – вони виявляються настільки порожніми, що, як сказав би М. Гайдеґґер, наражають на небезпеку автентичність висловлювання [3, с. 253]. Рада втрачає надію порозумітися з будь-ким за допомогою таких стертих знаків. Вона прагне мови як «дому буття», мови, через яку промовило б навіть мовчання.

Пошуки автентичного слова тісно пов'язані з Радиним творчим письмом. Як особлива «літера» у письмі світу, Рада не лише з'ясовує його значення і взаємодіє з іншими літерами-знаками, а й, інтерпретуючи світ-текст, стає творцем нових значень і нових текстів (прагматичний рівень). Рада не може зрозуміти графоманів, які володіють свободою замінити будь-яке написане слово на інше або не писати зовсім. Героїня «Інопланетянки» розмежовує «сліпучу білість із сніжним шелестом» «білосніжного» і «глуху безгучність площинного «сніжно-білого» [7, с. 184]; у словах «дружина», «свекруха», «чоловік» відкриває

через зовнішню форму несподівані асоціації: «дружина» – щось силуетно-блякле, стишене, обважніле – «жин-н»; «свекруха» – мутно, невиразно – сварка, свердло… щось іще від російського «старуха», сиве й патлате»; «чоловік» – темна, похмуро-заклопотана істота, зі спини або в профіль, чомусь ніколи – фронтально» [7, с. 203]. Тому для Ради немає слів синонімічних, а відтак взаємозамінних. Людина сприймає світ, занурившись у мову. Як зауважив Л. Вітгенштайн, «нас полонив образ» [2, с. 138], а тому важко втримати голову на її поверхні. Той, хто пише, тим паче змушений відчувати вагу слова, яке здатне приховувати низку «слідів» (Ж. Деррида), оприсутнювати відсутнє, а відтак уможливлювати безконечний процес означування [6, с. 408].

Рада усвідомлює, що вибір того, а не іншого, слова має також екзистенційний характер: як назвати вищу інстанцію, від якої залежить людина – «сили, що правлять світом», «доля», «Бог» [7, с. 211]? Що можна назвати любов'ю: «Арсен мене любив. Ось іще одне слово, позбавлене смислу: любив… Скільки чоловіків мене любило?.. А.К. – любив чи був закоханий? Р. – був закоханий чи просто рвонув на мене зі своєї глибокої кризи?..» [7, с. 205]. Героїня повісті замислюється над тим, що «в декотрих мовах існують десятки слів на познаку синьої чи, там, зеленої барви!... нащо мені здалися оті тридцять сім, чи скільки їх там, визначень зеленої барви, коли нема жодного, щоб відповісти, хто я в цім світі?..» [7, с. 211].

Слів постійно бракує, вони наражають на небезпеку порозуміння між людьми або навіть із самим собою, але водночас альтернативи їм практично немає. Міркуючи про те, що таке «любов у чистому вигляді», любов як «коштовний кристал», як «капітал, на відсотки з якого можна жити до самої смерти» [7, с. 206-207], Рада згадує також про «невиказані почуття» і робить висновок, що, хоча «межи почуттям і словом завжди лежить темний підзамчий рів, котрий людям так трудно дається перескочити», лише «улите в слова набувало відчутної ваготи справжности» [7, с. 205].

Рада прагне передусім справжнього слова, яке, на її думку, можна знайти лише тоді, коли людина має, що сказати, і знає, що писати. Л. Вітгенштайн дуже влучно охарактеризував такий стан, коли наголошував на самому бажанні щось сказати: слово «крутиться на язиці», «слова ще немає, а проте в якомусь розумінні воно вже є, – або є щось таке, з чого тільки це слово може прорости» [2, с. 300]. У такому разі слова, зрештою, ринуть самі і навіть провадять за собою автора, нагадуючи «писання під диктовку»: «Кожен абзац… відкриває наступний – ніби простуєш коридором, не маючи аніякігісінького поняття, куди він тебе виведе» [7, с. 196]. Таке слово, що часто з'являється мимоволі, навіть підсвідомо, свідчить про існування особливого діалогу між письмом, яке твориться тут і тепер, і письмом як вічною присутністю. Як проникливо зауважив М. Бланшо, «писати означає зробитися відлунням того, що ніколи не зможе перестати промовляти» [1, с. 14]. Автор намагається зберегти контакт зі світом, із самим собою, зі словом, з читачем, однак «творіння як комунікація полягає не в тому, що за допомогою читання воно стає комунікабельним для читача. Творіння є й саме комунікацією, глибінню в боротьбі між потребою читання і потребою писання… між формою, за допомогою якої воно осягається, і безмежжям, у якому воно заперечує себе… Це шаленство триває доти, доки творіння залишається творінням» [1, с. 186].

Героїня повісті «Інопланетянка» хоче не просто створити роман, який умістив би все пережите. Вона прагне написати і про те, як створювався цей роман, тобто створити повість «з-за межі» [7, с. 210]. Рада розуміє, що написати такий твір дуже складно, оскільки свого часу не знайшлося адекватного слова, щоб описати навіть присутність смерті біля батькового ліжка; згодом вона усвідомлює, що написати такий твір неможливо, бо після створення роману про все життя вже не захочеться повертатися з-за межі, до звичайнолюдського, щоб переповідати все словами [7, с. 211, 225]. Митець, на, найімовірніше, слушне переконання М. Бланшо, «завершуючи своє творіння лише в момент смерти, так ніколи й не пізнає його… Той, хто написав твір, не може жити, не може перебувати поруч із ним. Творіння є тим, хто відпускає його на волю» [1, с. 10-11]. Однак Рада також відчуває, що писати потрібно, принаймні задля того, щоб частину свого життя «покласти на те, аби, паралельно з текстом, витворювати власний міф – цю необхідну пропускну прокладку межи текстом і світом» [7, с. 220]. Тільки через «приручення дійсності» і «переливання її у форми слів» [7, с. 222] «інопланетянка» Рада може, за висловом Ж.-П. Сартра, відбитися у свідомості Інших, витворити в ній своє існування, «стати собою в Іншому» [12, с. 331].

Найкраще підтвердження цьому – поява роману Валентина Степановича «Мистецтво жити», у якому Рада впізнала себе: «Це була моя книжка: та, котрої я за цей час не написала. Мій ракурс. Мій розворот теми…» [7, с. 218]. Книжка нагадувала Раді «рентгенівський знімок власної грудної клітини», але водночас була невпізнаваною, адже «межі моєї мови означають межі мого світу» [2, с. 70]. Цей, уже крилатий, вислів Л. Вітгенштайна підтверджує, що ословлення навіть чужих ідей чи думок, принаймні певною мірою, робитиме їх своїми, і насамперед через слово можна ідентифікувати себе та вийти в діалог з іншим, незважаючи на всі можливі непорозуміння.

Проблема самоідентифікації через творчість, зокрема через творче письмо, перед Радою стоїть особливо гостро. З одного боку, вона хоче залишити себе в своєму творінні, щоб «не щезнути безслідно» [7, с. 220], а з іншого – усвідомлює, що фрагменти власного життя у творі навіть для неї самої існуватимуть уже такими, якими вона їх написала. Скільки б не намагалися читачі вишукувати в створених образах «осколки» авторського портрету, вони «звичайно помилятимуться, бо, по-перше, ми ніколи сповна не здаємо собі справу, наскільки невпізнанно різниться наше бачення себе від нашого образу в очах інших, а по-друге – поміщені в тих оповіданнях на тектонічних розломах свого буття, в проміжках свободи, вони таки дійсно постануть несхожими на себе повсякденних» [7, с. 202]. Таким чином, героїня повісті «Інопланетянка» приходить до того самого висновку, що й багато теоретиків ХХ століття: «письмо як щось відмінне від суб'єкта водночас і створює, і руйнує його» [6, с. 196]. Писати, прописувати себе – то «переставати існувати, віддаючи себе комусь іншому – читачеві, чиє життя буде точитися коштом твого власного» [14, с. 9], адже автобіографія митця в художньому творі «має смисл лише тоді, коли вона обумовлює всіх нас, коли вона нас вимовляє» [5, с. 147]. Зрештою, як зазначав Ж. Деррида, «позатекстової реальності взагалі не існує. І не тому, що нас не цікавить життя письменника чи нема доступу до його «реального» існування інакше як через текст, а тому, що так зване реальне життя його завжди було письмом і тільки письмом» [6, с. 313-314].

ВИСНОВКИ

Отож у повісті Оксани Забужко письмо існує на різних рівнях і, відтак, передбачає різні перспективи наближення: це письмо світу, яке людина прагне відчитати, з'ясувати його приховані значення, і письмо, яке людина створює, намагаючись продукувати нові тексти і нові значення, з'ясовувати в такий спосіб власну ідентичність як унікальної літери письма світу і провадити безперервний діалог задля розуміння-себе-через-інших.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бланшо М. Простір літератури / Моріс Бланшо. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.
2. Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження / Людвіг Вітгенштайн. – К. : Основи, 1995. – 311 с.
3. Гайдеґґер М. Гельдерлін і сутність поезії / Мартін Гайдеґґер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 250–261.
4. Ґадамер Г.-Ґ. Різноманітність мов і розуміння світу // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика / Ганс-Ґеорґ Ґадамер. – К. : Юніверс, 2001. – С. 164–175.
5. Ґадамер Г.-Ґ. Вірш і розмова // Ґадамер Г.-Ґ. Вірш і розмова / Ганс-Ґеорґ Ґадамер. – Львів : Ї, 2002. – С.137–150.
6. Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида. – М. : Ad marginem, 2000. – 511 с.
7. Забужко О. Інопланетянка // Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2004. – С.167–226.
8. Ильин И.П. Письмо / И.П. Ильин // Западное литературоведение ХХ века : Энциклопедия / [под ред. Е.А. Цургановой]. – М. : Intrada, 2004. – С. 314–316.
9. Курціус Е.Р. Книжка як символ / Ернст Роберт Курціус // Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя. – Львів : Літопис, 2007. – С. 332–386.
10. Лотман Ю. М. Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры? // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 363–371.

11. Лотман Ю. М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 525–543.
12. Сартр Ж.-П. Моя перемога є чисто вербальною… / Жан-Поль Сартр // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С.327–346.
13. Markowski M.P. Identity and Interpretation / Michał Paweł Markowski. – Stockholm : Stockholm University, 2003. – 181 p.
14. Markowski M. P. Występek: eseje o pisaniu i czytaniu / Michał Paweł Markowski. – Warszawa : Wydawnictwo Sic!, 2001. – 205 s.
15. Poulet G. Phenomenology of Reading / Georges Poulet // The Norton Anthology of Theory and Criticism / [ed. by V. B. Leitch]. – New York; London : W. W. Norton&Company, 2001. – P. 1320–1333.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

А.Гайдаш. Особливості наративі в зарубіжній драмі ХХ століття. Studia methodologica 2014; (37)

ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВУ В ЗАРУБІЖНІЙ ДРАМІ ХХ СТОЛІТТЯ

Анна Гайдаш

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра перекладу, Київський університет імені Бориса Грінченка **(УКРАЇНА)**,
04053, м.Київ, вул. Воровського, 18/2 e-mail: a.haidash@kubg.edu.ua

UDC: 82 – 2.09(100)

ABSTRACT

Gaidash Anna. ***Narrative features in Western drama of the 20th century***

The paper studies narratives in modern dramatic discourse. The author of the paper analyzes points of view of major academic papers on the subject. Role of homodiegetic narrators in memory plays is determined. The process of dramatic genres' mutation is considered. Examples of docudrama and verbatim are exposed.

Keywords: narrative, drama, play, homodiegetic narrator, memory play.

У розвідці представлена проблема наративів у сучасному драматичному дискурсі. Досліджені точки зору провідних теоретиків на наративні форми у п'єсах зарубіжних авторів ХХ ст. Виокремлено процес романізації драматичних жанрів. Визначена роль гомодієгетичного наратора. Розглянуті моделі театру оповіді та verbatim драми.

Ключові слова: наратив, драма, п'єса, романізація, гомодієгетичний наратор.

ВСТУП

Вивчення наративів драматичних текстів ХХ століття знаходиться на початковій стадії як у вітчизняній, так і у зарубіжній наративістиці. Проблема визначення наративів п'єси та окреслення особливостей їх функціонування у творах для сцени постають необхідними завданнями для розуміння сучасної зарубіжної драми. У схематичному визначенні наративності В.Шміда п'єси входять до складу «міметичних наративних текстів, які передають історію без посередництва оповідача» [13]. Оскільки співвідношення мімезису та дієгесизу є нерівномірним у творах для сцени, завданням даної розвідки автор вбачає дослідження особливостей наративів сучасних драматичних творів, зокрема «первинних» текстів або інтрадієгетичного рівня [14], який складається з реплік дійових осіб, за П.Хюнном та Р.Зоммером. Вивчаючи візуальну природу вистави (перформативний дискурс), дослідники висувають гіпотезу про те, що дійство, яке складається з вибору, поділу, поєднання та розміщення сцен передбачає наявність абстрактного або «прихованого» автора, що відповідає першому типу наратора у баррівській класифікації. Подібний оповідач (у драмі автор-деміург) «постає лише як голос або стиль» [2, с. 276]. Представники трансжанрової наратології П.Хюнн та Р.Зоммер визначають у п'єсах ХХ ст. наступні наративи: репліки хору та посланців, прологи, оповіді «епічних» персонажів (напр., режисер «Нашого міста» Т.Вайлдера), обрамлення та вбудовані наративи, монологи та розмови із самим собою, репліки вбік, звернення до глядачів, прийом «п'єси-в-п'єсі» тощо. Про один з таких наративів (спосіб реалізації образу автора п'єси) говорить українська дослідниця: "Монолог є одним із засобів введення до тексту драми голосу оповідача або точки зору, яка у романі досягається за допомогою оповідача, способом творення оповідальної перспективи" [5, с. 139].

АНАЛІЗ ОСНОВНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У революційних змістоформах зарубіжної драматургії ХХ ст. простежуємо потужну тенденцію до синтезу з різноманітними культурними явищами, неприпустимими у класичній аристотелівській традиції, що підкреслює первинну синкретичність драми – найдавнішої з усіх форм мистецтв. Одним з відходів від канону стає романізація драматичних жанрів: М.М.Бахтін стверджує, що з XIX ст. «майже всі жанри більшою чи меншою мірою романізуються» [цит. за 8, с. 239]. А драма як жанр синтетичний, як жанр-гегемон, стає найпридатнішим полем для такого експерименту. В ряді спостережень теоретиків драматичного дискурсу знаходимо підтвердження даного припущення. Зокрема Сахновський-Панкєєв так описує театральні пошуки ХХ століття: «Останніми роками драма все частіше набуває вигляду ліричного монологу у драматичній формі» [11, с. 216]. Новаторську структуру ліричного монологу представлено у "Патетичній сонаті" П.Куліша та "Після гріхопадіння" А.Міллера. Це тип драми, побудованої на кшталт оповіді персонажа-героя, в якій розповідь побудована як подія, що вже відбулася, а не відбувається зараз перед очима глядачів. Йдеться про взаємодію двох часових площини: про минуле оповідається в теперішньому.

У праці О.Анікста є твердження, що драматизовані притчі залишилися одним з найбільш розповсюджених жанрів драматургії сер. ХХ ст., позаяк притча й легенда та умовний сюжет мали і художнє виправдання: можна не відтворювати побутове середовище, оголити сутність найбільш драматичних ситуацій сучасності, поставити гострі моральні проблеми [1, с. 20]. Знаходимо підтвердження цієї тези у дослідженні А.Ромм, яка вбачає у п'єсах соціальної драматургії США 1930-х років (К.Одеттс, Л.Хеллман) тяжіння до епізації та монументалізації, максимального розширення сюжетних та композиційних рамок творів [10, с. 60].

Вивчаючи морфологію драматичного дискурсу, Е.Бентлі припускає, що трагедія спирається на оповідальну легенду, тоді як комедія на легенду про характер [3, с. 51]. Дослідник пояснює природу мови драматургії наступним чином: автор п'єси спирається на катехізис, рудиментарна форма питань та відповідей якого вводить ще й елементи церемонії й ритуалу [3, с. 82]. Відтак, оповідні стратегії текстів для сцени беруть свої витоки з жанру проповіді та риторики судовиробництва.

О.Горбунова обґрунтовує наявність оповіді у драмі тим, що «не все можна зображувати безпосередньо, наглядно; і це не завжди доцільно (напр., битви, страти, тортури, інтимні сцени)» [4, с. 77]. Драматичні форми містять «вторинні» тексти або екстрадієгетичний рівень – прологи, епилоги та інтермедії, реплики до публики, вірші та пісні, вмонтовані у діалогічну канву персонажів – з метою їх прямого коментування, а отже декодування інформації. Подібно до авторів епічних жанрів драматурги в такий спосіб ніби «затримують» безпосередній хід драматичної події, «зупиняють» її для розмірковувань, оскаржень або тлумачення внутрішнього змісту зображуваного [4, с. 335].

Міркування А.Карягіна продовжують ланцюг наративних властивостей драми: «Епос та драма виникають зі спільного джерела… і драма просякнута тою ж центральною для античного епосу ідеєю фатуму, приречення» [6, с. 12], доводить російський теоретик. У спостереженнях А.Карягіна з приводу явища метатеатру, сформоване в культурі ХХ ст., зазначається, що деякі концепції метатеатру типологічні близькі дієгетичним формам романного жанру: зокрема, протиставлення принципу вираження – відтворення та зображення; персонажі – скоріше носії певних ідей, аніж людські характери; в героях – менше індивідуальності, натомість тенденція до типізації; в основі сюжету – алегорія, притча, міф; руйнування ілюзії театральної вистави тощо [6, с. 188]. Те, що А.Карягін називає новими формами мімезису, по суті, є дієгетичним типом нарації в драмі.

До академічного обігу наратологічних студій драматургії В.Тюпа вводить поняття «анаративності» або «вчення про дискурсивні реєстри мовлення» [12] з метою вирішення парадоксу «нарації без наратора». Подібно до П.Хюнна та Р.Зоммера російський наратолог розглядає драму як перформативный дискурс. В результаті аналізу фрагменту гоголівської комедії «Ревізор» В.Тюпа вивчає реєстри перформативності у текстах інтрадієгетичного рівня, що дозволяє зробити висновок про співвіднесення наративності та анаративності в культурі (а це репрезентація всіх реєстрів мовлення). Аргументація дослідника

відкриває горизонти для подальшого аналізу реєстрів мовлення та дослідження оповідних конструкцій в драматичних текстах.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Особливості наративної природи драматургічного дискурсу розглядаємо, беручи за основу репрезентативну функцію текстів дієгетичного типу, який притаманний п'єсам-спогадам. Дієгетичний тип значно перевищуватиме традиційну міметичну складову драматичного дискурсу в п'єсах-спогадах: "Хроніки Хайді" В.Вассерстайн, "Пощади блоху" Н.Воллас, "Вальс у Балтіморі" та "Як я навчилася водити машину" та "Гаряча й пульсуюча" П.Вогель, "Труді Блу" М.Норман тощо. У п'єсах-спогадах зображено головного героя чи певну кількість діючих осіб, які або з першої репліки повідомляють про свідоме занурення у минуле, або поринають у спонтанні спогади-спалахи (flashbacks). "Теперішній" художній час часто звужується до минулого діючих осіб, осмисленого з погляду теперішнього. Причинно-наслідковий зв'язок подій у ряді творів поступається місцем ахронологічній, нелінійній композиції. Неканонічна композиційна організація текстів, в основі якої спостерігається руйнування лінійної структури творів, уможливлює існування дискурсу пам'яті. Руйнація традиційно лінійної оповіді відбувається ще й через те, що п'єси драматургів ХХ ст. насичені різними подіями, які, здається, відволікають увагу від основної сюжетної лінії, але насправді слугують глибшому її висвітленню. Формування альтернативних часових форм у драматичному мистецтві США ще на початку ХХ ст. простежує П.Шредер: паралельне існування минулого – і з точки зору теперішнього, і в контексті минулого дослідниця визначає як драматичний прийом "повторного руху у зворотному напрямку" (repeatedly retrograde) [17, с. 28].

Приклад нелінійної організації сюжету спостерігаємо, зокрема, у п'єсі М.Норман "Вивільнення" ("Getting Out"), фабула якої зосереджена навколо долі Арлін (протагоністки), яка постає у двох іпостасях. Перший акт в кімнаті Арлін розпочинає голос на плівці, зі слів якого дізнаємося про злочини і перебування за ґратами Арлі. Треба зазначити, що цей прийом використовується у значній кількості п'єс сучасного американського театру (зокрема у "Пральні" М.Норман, "Незвичайних жінках" та "Романтично, чи не так?" В.Вассерстайн, "Гарячій й пульсуючій" П.Вогель, "Пощади блоху" Н.Воллас). Анонімний механічний голос заміщує, на нашу думку, функції герольдів, посланців або давньогрецького хору, призначення яких полягало у поінформуванні глядачів щодо того, що відбувалося за лаштунками. У всіх зазначених п'єсах голоси не лише знайомлять реципієнта з подіями, які відбулися та відбуваються у творі, а, що найголовніше, встановлюють та навіть тлумачать зміст. Так і у "Вивільненні" Арлін представлена голосом начальника в'язниці як бездушний об'єкт.

Вже в експозиційній сцені з'ясовується, що Арлі існує в минулому; жінка, що відсиділа свій термін у в'язниці, називає себе Арлін. Одночасне співіснування сцен минулого та теперішнього (ролі Арлі та Арлін виконують різні акторки) розкриває несподівані аспекти поведінки діючих осіб, зокрема тиск оточуючого середовища на вчинки протагоністки. Симультанність дії в п'єсі дозволяє не лише простежити процеси трансформування особистості суспільством, а й визначити особливість моделі пам'яті. Таким чином, відбувається мнемонічна візуалізація минулого у теперішньому, яка, тим не менш, лише відчужує Арлі від Арлін. І тільки у фінальній сцені жінки починають відчувати, бачити одна одну та спілкуватися. Останній спогад Арлі про витівку у материнській комірчині викликає теплу посмішку на обличчі Арлін, після чого дії двох персонажів стають одним цілим. Наприкінці Арлін зображена "усміхненою та пригадуючою" [15, с. 56], що вказує на важливість цього збігу. Спогад із посмішкою можна потрактувати як прийняття дорослою жінкою свого юного "я", зокрема тих миттєвостей минулого, які того варті. Дана модель пам'яті можлива завдяки сучасній актуалізації двох різних часових відрізків як симультанних та виконує антиципаційну функцію щодо подальшого нормального існування головної героїні.

Окремим сегментом з точки зору наративів у текстах п'єс постають виражальні можливості монодрам у формі телефонних розмов. Так, у творі Л.Флетчер «Вибачте, ви помилилися номером» (радіоп'єса "Sorry, wrong number") основним наративним наповненням є дзвінки головної героїні до різних служб, з яких поступово вимальовується детективна історія: літня жінка випадково підслухала змову про власне вбивство, замовлене її начебто

люблячим чоловіком. У більш сучасному творі «Веселі балачки» Л.Ш.Каннінхем (“Happy Talkin'”) оповідь так само представлена фрагментами телефонних розмов, в результаті нанизування яких утворюється гомодієгетична форма наративу. На думку Портер Еббота, саме «голос (протагоніста) є частотною репрезентацією дієгезису в драмі» [16]. Також наратолог зазначає, що відмінністю драматичних та кіно-наративів від традиційно оповідних структур є засоби візуалізації. Трактуючи інтермедіальні форми (театр і кіно) як перформативний дискурс, дослідник запевнює, що актори оповідачі допомагають реципієнтові зрозуміти емоційне навантаження, розставити правильні акценти у сприйнятті інформації, визначити важливість зображуваної події та адекватно оцінити її (завдяки невербальним прийомам: виразу обличчя, жестам та неоднозначним паузам актори фактично виконують за глядачів їх роботу) [16].

Наробки трансжанрової наратології уможливлюють дебати з приводу оповідних структур драматургічного дискурсу. Хоча у класичній Штанцелевій наратології драма як літературний вид постає в опозиції до «наративного» через відсутність розповідача. Втім, деякі положення австрійського літературознавця видаються доречними для вивчення розповідних моделей у драмі. Так, можна говорити про співіснування у творі для сцени двох наративних ситуацій в контексті типології Ф.Штанцеля: першоосібної та персонажної. З точки зору першого типу технічно будь-який персонаж виступає носієм автобіографічності: «В принципі, кожна дійова особа драми є носієм власної, а, відтак, досить суб’єктивної версії подієвості, яку він/вона переживає: кожен розповів би сцену своєї взаємодії з іншими на власний манер» [12], пише російський теоретик В.Тюпа. Положення австрійського наратолога про персонажну ситуацію в контексті романного жанру («історія пропущена крізь свідомість рефлектора – персонажа роману, який думає, відчуває та сприймає, однак, на відміну від наратора, не спілкується з читачем твору» [цит. за 9, с. 83]) спонукають провести паралель з п’єсою, для природи якої нехарактерні прямі звернення дійових осіб до реципієнта (глядача, читача тощо). Дану гіпотезу розвиває український літературознавець І.П.Мегела: «Жодна функція оповіді практично не виступає у чистому вигляді, вона «ускладнена» зазвичай поєднанням у будь-якій оповідній одиниці одночасно дією кількох функцій. Наприклад, персонаж поєднує в собі функції актора й оповідача, оповідач може стати актором, якщо буде виступати в ролі персонажа, або зміститься на вісь акторіальної оповіді, якщо буде виражати обмежену точку зору, що не співпадає з спільною ціннісною перспективою всього твору, і центр орієнтації читача буде віддано іншій оповідній інстанції» [7].

Першоосібна та персонажна ситуації присутні у таких творах для сцени американських жінок-драматургів, як «W;t» М.Едсон та «The vagina monologues» І.Енслер. Наративні функції протагоністів у першоосібній ситуації розщеплюються (І.Енслер): з одного боку маємо автобіографічну сповідь, а з іншого – відсутність єдиного головного героя надає другорядності всім розповідачам. У драмі М.Едсон оповідь поперемінно набуває або міметичної або дієгетичної модальності: прямі звернення протагоністки до аудиторії перемежовані зі сценами спогадів, позбавлені оповідної структури. Крім вищезазначених творів зарубіжна драматургія ХХ ст. пропонує чималу кількість п’єс з гомодієгетичним оповідачем, який є «героєм історії, яку він розповідає» [2, с. 277].: «Скляний звіринець» Т.Вільямса, «Історія в зоопарку» Е.Олбі, «Любовні листи» А.Р.Ґерні, «Вибачте, ви помилилися номером» Л.Флетчер, «Веселі балачки» Л.Ш.Каннінгхейм та інші. Прикладами таких та інших наративних моделей у драмі є «Приховані натяки» Е.Гернстенберг, «Дрібнички» С.Гласпелл, «Санта-Крус» М.Фріша, «Портрет Дори» Е.Сіксу, “Схиблені на контролі” Б.Хенлі тощо. Д.Наливайко пише: «Завдяки органічній пов’язаності зі сценою драматичне мистецтво має змогу подавати в творі не закріплені за автором та площиною його розповіді і в цьому відношенні «незалежні» й самодостатні точки бачення героїв і водночас зрізи реальності, що перебувають у різних, частіше конфліктних співвідношеннях» [8, с. 249].

Подібну взаємодію спостерігаємо у театрі оповіді та документальному театрі поч. ХХІ ст. Драматургічні експерименти реалізуються за допомогою наративних інтерв’ю у виставах московського Театр.doc. В основі документального театру лежать принципи сповіді, сценічні пошуки та досвід театрального монологу П.Брука, Т.Сальмона, Д.Фо, ідеї В.Бен’яміна щодо фігури та ролі оповідача. Автори та режисери активно звертаються до індивідуальної, родинної та історичної пам’яті та свідоцтв, трансформують епістолярні жанри. Найвідомішим прикладом українського театрального досвіду стали регулярні гаст-

ролі колективу зі скандально відомою verbatim драмою Ів Енслер «The vagina monologues» (м. Санкт-Петербург). Verbatim драма є колективним проектом, в основі якого лежить опитування реципієнтів по темі, яка стане центральною для майбутнього спектаклю. Автор проекту записує на диктофон інтерв'ю, зміст яких стане основою майбутньої концепції твору для сцени. Так само італійський Театр оповіді, що почав формуватися у др. пол. 1980-х рр., складається з двох поколінь драматургів, режисерів, акторів за підтримки професіоналів з європейських країн і є близьким до російського документального театру.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи роздуми та спостереження щодо оповідних конструкцій зарубіжної драми ХХ ст., зазначимо вітальність у вивченні наративів «первинних» текстів п'єс на ряду з традиційним аналізом «вторинних» текстів (авторських ремарок, списків дійових осіб, вступів та епілогів). Процес романізації драматичних жанрів уможливлює появу різноманітних наративів, які формують дієгетичний тип оповіді, зокрема в п'єсах-спогадах. Розвиток драматургічної наратології вбачаємо в оповідній інтерпретації абсурдистських текстів для сцени, позиції наратора та діалогічно-наративному режимі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. Западная драма середины XX века (Хроника с комментариями). / Современный зарубежный театр. – М.: «Наука», 1969. – с. 5-38.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О.Погинайко; наук. ред.. Р.Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. Бентли Э. Жизнь драмы [Текст] / Э. Бентли ; пер. с англ. В. Воронина ; [послесл. Д. Урнова]. - М. : Искусство, 1978. – 368 с.
4. Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. – М.: "Советский писатель", 1963. – 508 с.
5. Донцова О.С. Монолог як засіб реалізації образу автора та уявний вихід автора з тексту п'єс постмодернізму // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КДЛУ. – 2000. – вип. 2. – С. 139-148.
6. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. – М.: "Наука", 1971. – 224 с.
7. Мегела І.П. Лекція 7. Наративні типи. / Режим доступу: http://imegela.com.ua/view_lectures.php?id=37
8. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
9. Папуша І. В. Modus ponens. Нариси з наратології / Тернопіль: Крок, 2013. – 259 с.
10. Ромм А.С. Американская драматургия первой половины XX века. – Л.: Искусство, ЛО, 1978. – 247с.
11. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: "Искусство", 1969. – 232 с.
12. Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения. / Режим доступу: http://narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027584
13. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
14. Hühn P., Sommer R. Narration in poetry and Drama. – 2012. / Режим доступу: http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama
15. Norman M. Getting Out / Four plays. – N.Y.: TCG, 1988. – P. 1-56.
16. Porter Abbott H. The Cambridge Introduction into Narrative. – Cambridge UP: 2002. / Режим доступу: https://www.google.com.ua/webhp?source=search_app&gfe_rd=cr&ei=GOJlU_WbAoak4ATbmIDoCg#
17. Schroeder P.R. The Present of the Past in Modern American Drama. – L. and Toronto: Associated UP, 1989. – 148 p.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Г. Табакова. Прийом монтажу та його реалізація в ліричній прозі. Studia methodologica 2014; (37)

ПРИЙОМ МОНТАЖУ ТА ЙОГО РЕАЛІЗАЦІЯ В ЛІРИЧНІЙ ПРОЗІ

Ганна Табакова

Кандидат філологічних наук, старший викладач,
кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури,
Інститут філології та соціальних комунікацій, Бердянський державний педагогічний університет (УКРАЇНА), 71100, Запорізька обл., м. Бердянськ, вул. Шмідта, 4, e-mail: sedem7@mail.ru

UDC: 82.0:[92-31+82-32]

ABSTRACT

Tabakova Ganna. ***The Montage and its Realisation in the Metagenre of Lyric Prose***

In this article a montage and its realisation in the metagenre of lyric prose is analyzed. The editing composition in the best way meets genre requirements of lyric prose, helps the lyric subject to move freely in time open spaces, to come back in the past and to look in the future. There have been proved, that such time randomness had connected with associativity of narrative of lyric prose quite often. Main principles of the editing composition are investigated in lyrical short story by M. Kotsjubinsky «Apple Blossom», lyrical novel by Y. Andruhovich «Secret», lyrical story by A. Ljubchenko «Puppet Show Booth».

Key words: montage, lyric prose, lyric subject, narrative, author's consciousness, composition

У статті аналізується прийом монтажу та його реалізація в метажанрі ліричної прози. Монтажна композиція якнайкраще відповідає жанровим вимогам ліричної прози, допомагає ліричному суб'єкту вільно переміщатися в часових просторах, повертатися в минуле й зазирати в майбутнє. Доведено, що така часова хаотичність нерідко пов'язана з асоціативністю наративу ліричної прози. Основні принципи монтажної композиції досліджуються в ліричній новелі М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», ліричному романі Ю. Андруховича «Таємниця», ліричній повісті А. Любченка «Вертеп».

Ключові слова: прийом монтажу, лірична проза, ліричний суб'єкт, наратив, авторська свідомість, композиція

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Своєрідність метажанру ліричної прози вимагає уважного добору композиційних прийомів у творенні тексту. Фрагментарна форма, асоціативний зв'язок зображуваних явищ, що довільно перемежовуються з роздумами ліричного суб'єкта, потребують особливого способу організації твору. Лірична проза, спрямована на чуттєве сприйняття, виклик емоційної реакції читача, вдало використовує прийом монтажу, що, на думку більшості вчених (Ю. Тинянов, Вяч. Іванов, В. Халізєв, Л. Чернець та ін.), прийшов із мистецтва кіно.

Близькість кінематографа й літератури очевидна й підтверджена багатьма науковцями. Так, Ю. Лотман помітив, що «структура кінооповіді дуже цікава саме тим, що оголює механіку будь-якої художньої оповіді» [7, 138]. Із розвитком мистецтва кіно відкрито нові засоби й принципи творення реальності часо-просторових відносин, а монтаж став одним із найважливіших композиційних принципів. Щоправда, в літературі він набув власних специфічних рис, зумовлених особливостями мистецтва слова.

Деякі дослідники вважають, що монтажна техніка з'явилася задовго до появи кінематографу. Доктор мистецтвознавства і режисер О. Соколов зазначає, що «монтаж вигадала

література та її провісник – людська мова. А якщо ще точніше – природа, що наділила нас здатністю мислити» [11, 154]. Учений навіть процес мислення розуміє як своєрідний монтаж: одне слово докладається до другого, потім до нього – третє – і так утворюється фраза, за нею – інша – і ось людина мислить. О. Соколов пише, що екранний твір – це завжди оповідь, що складається зі «шматочків» сенсу [Там само].

У будь-якому разі теорія монтажної композиції базується на кінематографічних засадах. Тому одними з перших теоретиків монтажу є власне діячі кіно − С. Ейзенштейн та Л. Кулєшов. Теорія С. Ейзенштейна спиралася на ідею, що протиставлення двох кадрів робить більший вплив, аніж кожен кадр окремо. Монтажу відводилася не так інформативна, як асоціативна роль. Л. Кулєшову належить винайдення так званого «ефекту Кулєшова», коли сенс попереднього кадру залежить від змісту наступного. Отже, незважаючи на зовнішню різницю фрагментів, вони поєднані зв'язками загальної цілісної ідеї, вкладеної режисером у добір кадрів. Це досить важливе зауваження, яке, перенесене на літературний ґрунт, виводить авторську свідомість на передній план, вона стає своєрідним об'єднавчим стрижнем у творах із монтажною композицією. Наведена думка цілком стосується особливостей поетики ліричної прози, де гомогенізуючий тип авторської свідомості стає виразно пріоритетним. Отже, добір та розміщення фрагментів для монтажу є своєрідною авторською інтенцією, за його допомогою реалізуються імпліцитні інтенції авторської свідомості.

Кінематограф запропонував нові засоби творення реальності, що вплинуло на свідомість та світосприйняття людини XX століття. Саме на цей час припадає пік популярності ліричної прози. Звичайно, і до XX століття письменники вдавалися до окремих прийомів монтажної композиції. Не заперечує цієї думки й Вяч. Іванов, наголошуючи на зміні значення прийому протягом історії його розвитку: «Якщо монтаж у цьому широкому сенсі існував завжди, то одна доба відрізняється від іншої ступенем «монтажності». У мистецтві початку нашого століття побудова за подібним до давнього бриколажу монтажним типом таких колажів, як і монтажний розклад одного предмету, було пов'язане і з новим підходом до простору» [3]. Отже, варто акцентувати увагу не так на винаході нового прийому, як на теоретичному обґрунтуванні монтажної техніки у XX столітті, і, як наслідок, − на її активному поширенні.

Значну роль відіграла техніка монтажу, а разом з нею і монтажна композиція, у розвитку ліричної прози. Насичена асоціаціями та химерними сплетіннями авторської думки, заснована на ліричній домінанті вона не вкладалася в рамки традиційної структури. Крім того, схильність ліричної прози до фрагментарності зробила монтаж її основним структурним чинником поруч із повторами та протиставленнями. Отже, поширення монтажної композиції в літературі сприяло відповідно й удосконаленню поетики ліричної прози.

Варто згадати про популярну в XX столітті літературу «потоку свідомості», яку також пов'язують із ліричною прозою. «Потоком свідомості» позначають спеціальний прийом конструювання тексту, що спрямований на безпосереднє відтворення душевного життя, емоцій та переживань. Задля збереження зовнішнього обрису сюжету, автори вдаються до монтажу думок і асоціацій суб'єкта. «Потік свідомості у літературі — це справді також монтаж. Завдяки багатшому інструментарію, в літературному тексті це монтаж образів різного походження (візуальних, слухових тощо), їх фіксація та мовленнєва реакція свідомості на них», − вважає З. Лещишин [6, 239-240]. Лірична проза характеризується залученням аудіовізуальних образів, аналогій та викликаних ними роздумів, що створюють своєрідні ланцюги емоційних реакцій, переживань тощо. Отже, така хаотичність і різнорідність матеріалу вимагає певної єдності, яка досягається за допомогою прийому монтажу.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Яскравим прикладом «потоку свідомості» в українській літературі став етюд М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». Безіменний ліричний суб'єкт спостерігає за повільною смертю дочки, а його свідомість продукує зовсім відсторонені думки та образи. Занурення у процеси підсвідомості вносить психологічний елемент у твір, автор оголює психічні процеси, що відбуваються у свідомості людини. Крім того, автокомунікативний характер ліричного етюду, зарахованого Я. Поліщуком до групи автотематичних творів, допомагає простежити реалізацію прийому монтажу у внутрішньому монолозі ліричного суб'єкта, де мо-

мент переживання людини як батька, що втрачає дитину, «стикається» з психологією людини-письменника. М. Коцюбинський виступає як модерніст, торкаючись теми призначення митця й творчості.

«Напружена мов струна на струменті» [5, 181] психіка ліричного суб'єкта не витримує навантаження й переносить його з жахливої реальності в ласкавий світ природи. Реалізація такого перенесення стає можливою за допомогою прийому монтажу. Реальна картина поступового згасання маленької дитини, свистяче дихання уражених легенів зіставляється із зображенням весняної ночі та викликаних нею відсторонених роздумів ліричного суб'єкта про роман, над яким він працює. Переживання щойно віднайдених майбутніх епізодів химерно поєднується з жахливою дійсністю, хіба що в романі «*запахи душать груди та тріпочеться оддаль глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня*» [5, 179] від нових вражень, а в реальності в грудях дитини «свистить» і їй важко дихати від прогресуючої хвороби. М. Коцюбинський розмежовує «кадри», свідомо позначаючи їх межі автокомунікативним зверненням ліричного суб'єкта ніби до себе самого: «*Я стрепенувсь. Боже. Що зі мною?»* [Там само].

Тут доречно згадати теорію прийому одивнення, запропоновану В. Шкловським у статті «Мистецтво як прийом», із якою був знайомий і С. Ейзенштейн. Одивнення в більш пізніх теоретичних розвідках літературознавець пояснював як «здивування світу, його загострене сприйняття» [12, 188]. Саме таке загострене сприйняття, свідомо фіксоване ліричним суб'єктом «Цвіту яблуні», характеризує його стан: *«Я бачу все незвичайно виразно, як у гарячці»* [5, 183]; *«Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило. Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! тепер симетрично!..»* [Там само, 178]; І тут же думка перестрибує: «*А свист не вгаває. Я його чую й крізь зачинені двері»* [Там само, 178].

Автор вдається до оголення «монтажних стиків» [10]. Так само, як і в кіно, вони можуть бути непомітними, а можуть, навпаки, навмисно акцентуватися. О. Соколов зазначає, «що одне не може бути замінене іншим без втрати для сенсу, для передачі змісту, для цілеспрямованого впливу на емоції…» [11, 48]. Отже, подібне акцентування посилює емоційну напругу етюду аж до сугестивності, наголошує на контрасті смерті дитини й відродження природи, символічно позначеному цвітом яблуні.

Однією з провідних характеристик «потоку свідомості» є довільний перехід думки суб'єкта свідомості в часопросторі, що імітує реальний перебіг роздумів. Цей процес не завжди підпорядкований законам логіки, бо зумовлюється емоційним станом суб'єкта свідомості. Схвильована людина схильна до безсистемного відтворення вражень та викликаних ними асоціацій, що на письмі інколи має графічне вираження. «Стики», які утворюються під час монтажу кадрів-фрагментів, наочно розмежовуються за допомогою графічних позначок – крапок, пробілів, що візуалізують монтажні шви. Узагалі, це досить характерний прийом для ліричної прози, який унаочнює емоційний стан ліричного суб'єкта, обриває нескінченний потік свідомості.

До графічного розмежування фрагментів-кадрів часто вдається Ю. Андрухович у романі «Таємниця». Архітектонічно твір складається з передмови й семи глав. Кожна глава – окремий день інтерв'ю, яке дає ліричний суб'єкт журналісту Еґонові Альту. Отже, монтажний і архітектонічний принципи збігаються, адже щоразу, завершуючи день інтерв'ю, наступний вони починають новим епізодом з життя ліричного суб'єкта, який часто не є логічним продовженням попереднього. Дійсність відтворюється у спогадах, які накладаються один на одний, часто поза часовою послідовністю. Крім того, спогади довільно перемежовуються з паралельними роздумами ліричного суб'єкта, ускладнюючи наратив.

Монтажний принцип зберігається й на візуальному рівні, текст поділений на запитання й відповіді, які інколи переростають в окрему оповідь. Її частини розділяються відбивками або зірочками. Особливо це спостерігається в останньому розділі-дні, коли журналіст не ставить запитань, а просто спілкується з ліричним суб'єктом.

Вільне поводження автора з часом провокує формування «потоку свідомості», який завдяки багатоплановості дає змогу вдало реалізувати чи не найхарактерніший для ліричної прози тип монтажу – темпоральний або часовий. «Схрещення часів» називає його дослідниця М. Кондратюк, зазначаючи, що він «може реалізуватися в різних варіантах: автономне співіснування, взаємопроникнення й синтез часових площин, несподівані зсуви, епізодичні вкраплення, тощо» [4, 1].

Темпоральний монтаж наявний у ліричній повісті «Вертеп» А. Любченка. «Вертеп» − своєрідний експеримент автора, де архітектонічну основу складають десять нібито не пов'язаних між собою новел, кожна з яких є самостійним твором. Монтажний і архітектонічний принципи тут діють одночасно: кожна новела виступає як окремий розділ і має свою назву. Л. Пізнюк називає їх «рухливими як кінокадри» [9, 24]. Єдність твору забезпечується завдяки міцному стрижню авторської свідомості, єдиному «променю зору» (М. Фащенко), що надає повісті моноцентричності й завершеності.

Образ вертепу невипадковий – це своєрідний символ життя, а «номери» − новели, які змінюють одна одну, – сцени з нього. Об'єднує розрізнені новели у ліричну повість і лейтмотивний образ, пов'язаний із джерелом життя – жінкою. Це не лише абстрактний символ життя, а й конкретна постать, яка періодично з'являється в різних новелах. Так реалізується своєрідний наскрізний сюжет, який починається у новелі «Мелодрама» і завершується у передостанній − «Найменням – жінка». Сюжет ледь окреслений, він складається з вражень та домислів ліричного суб'єкта, який періодично бачить цю жінку крізь вікно квартири й «монтує» у своїй свідомості її життя. Сюжет тут не є самоціллю автора, він лише поштовх до роздумів ліричного суб'єкта. Уперше жінка з'явилася на кладовищі, коли ховали її ще молодого чоловіка, потім автор вдається до часового монтажу й лише в передостанній новелі згадує її знову. У новелі «Найменням – жінка» автор сконденсовано передає життя жінки за рік. Пори року як кадри змінюють одна одну, а на їхньому тлі – жінка, яка крізь призму свідомості ліричного суб'єкта з *«сумно-задуманої»* восени, поступово стає «*задуманою»* взимку, а навесні *«з обличчя їй зникли блідість і болісність, лишились тільки життєва задума й тверезa допитливість»* [8, 324]. До того ж, вона була вже не сама, а з коханою людиною. Зрештою, життя не стоїть на місці, проголошує автор, молода жіноча душа прагне кохання, оновлення як усе живе, так само, як щосезону відроджується природа. Постійне порівняння життя людини і природи досягається за допомогою принципу паралелізму.

Тематично й сюжетно поєднані фрагменти віддалені не лише в часі, а й у монтажному ланцюгу іншими новелами-кадрами, адже між першою та останньою згадками про жінку – шість новел. Якщо у «Мелодрамі» лише з'являється образ молодої вдови, то в новелі «Найменням − жінка» художній час стискається й монтується. Його плин не послідовний, він залежить від авторського бажання, яке підлаштовує час задля досягнення художнього замислу − показати стрімкий рух життя: *«Вчора, хай це буде вчора, глухо й приречено попадали яблука…»* [8, 324]. Відбувається своєрідна контамінація, коли передостання новела сполучає в єдиний ланцюг події і враження, образи й настрої попередніх новел. Романтик вітаїзму А. Любченко на змістовому рівні проголошує ідею руху й життя, а на формальному − композиційна рамка об'єднує різнорідні за сюжетами новели-кадри в цілісну ліричну повість. Їх поєднує монтаж, що має вільний характер і є засобом вираження авторських інтенцій. Поступово, розрізнені новели складають за допомогою монтажу «грандіозний калейдоскоп» життя, адже саме на цьому наголошував автор у «Слові перед завісою»: «*Перед вами злива найрозмаїтіших кольорів та відтінків. Перед вами, як бачите, грандіозний калейдоскоп. Перед вами сліпучий екран відблисків, зворушлива симфонія удару і ласки. Перед вами (без перебільшень) – саме життя!»* [8, 267].

Темпоральний або часовий монтаж не втратив актуальності й у XXI столітті. Так, ліричний суб'єкт «Таємниці» Ю. Андруховича вільно подорожує часом, із легкістю перестрибуючи з однієї епохи до іншої, а інколи взагалі перервавши власні спогади, починає оповідати про щось інше, а пізніше завершує те, з чого почав. Тому художній час інколи важко простежити, він стає хаотичним, суб'єктивованим, відображаючи процеси свідомості ліричного «я». Оповідь починається з 2003 року й одразу ж у художній твір втручаються прийоми мистецтва кіно. Внутрішній погляд ліричного суб'єкта, наче відеокамера, фіксує найменші дрібниці: *«я пив чай з велетенської чашки, якоїсь уже навіть і не чашки, а миски, тобто вже не пив, а сьорбав…»* [1, 14]. І таких деталей протягом твору дуже багато. Сам ліричний суб'єкт також сприймає навколишнє як фільм, знятий його «внутрішнім кінематографом» [Там само], де він же й у головній ролі. Так само легко відбувається часовий монтаж, і ліричний суб'єкт зі своїм alter ego − журналістом опиняються у 1970 році, в потязі до Праги. У романі таких часових зсувів чимало, причому часто вони акцентуються через оголення стиків – журналіст ставить запитання, а суб'єкт свідомості подумки переноситься в часі, шукаючи відповіді, або сам наголошує на часових стрибках, вибудовуючи оповідь

так, як вимагає його внутрішнє суб'єктивне бачення: *«Зараз ми мусимо перестрибнути через два роки і повернутися на той інший, львівський вокзал, де всюди повно огидних типів і смердить рибними котлетами в тісті»,* − відповідає він на прохання Еґона Альта розповісти, коли йому було найкраще в житті [1, 23]. Така деталізація створює характерну для ліричної прози синестезію й водночас надає достовірності оповіді. Деталі набувають тут важливого значення, адже описувані спогади є дитячими, коли світ сприймається особливо гостро. О. Соколов зазначає, що «читач за окремими фразами вибудовує у своїй свідомості ціле. Але зате кожна описана у дрібницях деталь викликає на його внутрішньому екрані більш яскраву картинку, більш емоційно сприймається й створює відповідні переживання» [11, 173].

ВИСНОВКИ

Отже, аналіз монтажної техніки дає змогу простежити механізм побудови образу, починаючи з візуального складника й закінчуючи виявленням його внутрішніх зв'язків зі структурою тексту. «Кожне нове зіставлення в тексті, побачене читачем, видозмінює змістові ракурси компонентів, що зіставляються, і тим самим відкривають можливості для нових зіставлень, які, своєю чергою, створюють нові змістові повороти, нові конфігурації змістових планів» [2, 332]. Монтаж ніби оголює структурні зв'язки між фрагментами твору, допомагаючи проникнути в авторський задум.

Подібні зв'язки не завжди помітні, лише детальний аналіз як форми, так і змісту ліричної прози дає змогу простежити їх. Розгляд монтажної техніки розкриває перед митцем слова широкі можливості аналізу. «Вона, − на думку О. Раппопорта», − допомагає образно фіксувати сутнісні взаємозв'язки, що безпосередньо не спостерігаються, поглиблено осягати світ у його різноякісності й багатстві, суперечностях і єдності» [10]. Таким чином, розуміння основних принципів монтажу робить доступнішим вияв внутрішніх закономірностей композиції ліричної прози, а разом із тим і творчого задуму автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману / Юрій Ігоревич Андрухович. – Харків : Фоліо, 2008. – 478 с.
2. Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования / Борис Михайлович Гаспаров. — М., 1996. – 352 с.
3. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. [Електронний ресурс] / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. − М., 1988. − с. 119−149. – Режим доступу до журн. : http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html#Ivanov
4. Кондратюк М. В. Український роман зв'язку часів: проблеми поетики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс] / М. В. Кондратюк. − Кіровоград, 2007. — 20 с. — Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/ard/2007/07kmvcpp.zip.
5. Коцюбинський М. М. Твори : У 4-х т. / Михайло Михайлович Коцюбинський / Упоряд. і приміт. М. Грицюти. – К. : Дніпро. − Т.2. − 1984. − 382 с.
6. Лещишин З. Потік свідомості як прийом конструювання тексту в кіно й літературі / З. Лещишин // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — 2008. – Випуск 44, Ч. 2. — С. 238−245.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман / Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПБ, 1998. – С. 14–285.
8. Любченко А. Вибрані твори / Аркадій Любченко. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с. – (Сер. «Розстріляне Відродження»).
9. 102 Пізнюк Л. Аркадій Любченко: Творчий поступ // Любченко А. Вибрані твори / [передм. Л. Пізнюк] / Леся Пізнюк. – К. : Смолоскип, 1999. – С. 18–29.
10. Раппапорт А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа [Електронний ресурс] / А. Г. Раппапорт // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. − М., 1988. − с. 14-23. − Режим доступу до журн. : http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html#Rappoport

11. Стужук О.І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX − XX ст.) : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О.І. Стужук. — К., 2006. — 18 с.
12. Шкловский В. Избранное : В 2-х т. / Виктор Шкловский. – М. : Художественная литература, 1983.− .− Т. 2. – 1983. – 640 с.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

В.Дуркалевич. Образ Батька у дилогії Анджея Хцюка «Атлантида» й «Місяцева земля». Studia methodologica 2014; (37)

ОБРАЗ БАТЬКА У ДИЛОГІЇ АНДЖЕЯ ХЦЮКА «АТЛАНТИДА» Й «МІСЯЦЕВА ЗЕМЛЯ»

Вікторія Дуркалевич

Кандидат філологічних наук, доцент,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка **(УКРАЇНА)**,
82100, м. Дрогобич Львівської обл., вул. Т.Шевченка, 34
e-mail.: wiktoria.durkalewicz@gmail.com

UDC: 821.162.1.109 (092)

ABSTRACT

The article is devoted the analyze of the father's image functioning in Andrzej Chciuk autobiographical narrative. The author underlines, that representative schemes of this image create the complex semantic structure which plays the key role in «Atlantis» and «Lunar Land».
Key words: father, memory, remembrance, autobiography, family.

Статья посвящена анализу функционирования образа отца в автобиографическом нарративе Анджея Хцюка. Автор статьи подчеркивает, что репрезентационные схемы этого образа конституируются как сложная семантическая структура, которая играет ключевую роль в «Атлантиде» и «Лунной земле».
Ключевые слова: отец, память, воспоминание, автобиография, семья.

Статтю присвячено аналізу функціонування образу батька в автобіографічному наративі Анджея Хцюка. Підкреслюється, що репрезентаційні схеми цього образу конституюються як складна семантична структура, котра відіграє ключову роль в «Атлантиді» й «Місяцевій землі».
Ключові слова: батько, пам'ять, спогад, автобіографія, сім'я,

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Пам'ять – вагомий семіотичний механізмів моделювання образу світу у текстах автобіографічного типу. Завдяки цьому механізмові суб'єкт та його індивідуальна історія творять один із конститутивних елементів універсуму культури. Своєю чергою, автобіографічна модель прози багатокультурного пограниччя, а саме до такої належить творчість А. Хцюка, пропонує власну візію минулого з її антропологічною і топографічною перспективами. Дослідження такого типу творчості дозволить глибше збагнути специфіку її функціонування. Представлений у цій статті матеріал буде придатним для дослідників творчої спадщини А. Хцюка, а також для широкого кола літературознавців, які цікавляться питаннями літератури культурного пограниччя, проблемами наратології, семіотики чи структуралізму.

До проблеми пам'яті у творчості А. Хцюка нав'язують у своїх текстах українські дослідники літератури Р. Мних та О. Корінець [1], зосереджуючи увагу на проблематиці різниці, яка характеризує, на їхню думку, творчість І. Франка та А. Хцюка. Своєю чергою, О. Яворська [4] намагається проаналізувати характер репрезентації світу дитинства у творах А. Хцюка з перспективи проблематики сакрального. Образ батьків не становить у згаданих працях окремого предмета обговорення.

Мета запропонованої статті полягає у тому, щоб показати багатоаспектний характер репрезентації образу батька у тексті автобіографічного типу. До основних **завдань** статті належать: а) виявити й проаналізувати репрезентаційні схеми образу батька у дилогії

А. Хцюка «Атлантида» й «Місяцева земля»; б) здійснити інтерпретацію аксіологічного виміру функціонування цього образу. **Актуальність дослідження** випливає зі спроби реактивації системи цінностей, представлених у текстах письменника-емігранта, з метою подальшого введення їх у ширший діалогічний контекст культури пограниччя.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Фігура батька є наскрізною у дилогії, однак її артикуляція характеризується різним ступенем інтенсивності. Максимальний рівень наративної присутності цієї фігури реалізують розділи «Батько» («Атлантида») й «Наш батько» («Місяцева земля»). Семіосфера батькової фігури багатовимірна й поліфункціональна. У її структурі виокремлюється кілька конститутивних блоків.

Батько як текст, що підлягає активній міфологізації. У свідомості того, хто пам'ятає, образ батька становить осердя антропокосмосу, виступає авторитетом, героєм, наділеним неймовірною силою, котра поширюється далеко за межі «свого» / домашнього простору: «Відколи себе пам'ятаю, батько був великим і всемогутнім чоловіком, чиє слово було закон не тільки у нас дома, але й у багатьох місцях, що мені, звісно, дуже подобалося, позаяк потреба вірити, що наші близькі є винятковими і єдиними під кожним оглядом, починається у нас змалку, і хоча життя це трохи остудить, воно існує й далі» [2, 188 – 189].

Батько як текст, що піддається поступовій деміфологізації. Якщо в очах дитини батько – незвичайний всемогутній герой, котрий диктує власні правила гри, змушує підкорятися інших, наказує і керує, то в очах особи, що дорослішає, його постать поступово втрачає свій блиск і колишню могутність: «Щойно з плином літ я збагнув, наскільки та всемогутня влада – як, зрештою, кожна – була незначна, хистка й обмежена: скільки то в ній було внутрішніх слабкостей, залежностей і пасток» [2, 189]. Деміфологізація має процесуальний характер. У цьому випадку зміна батькового статусу – від героя до не-героя й анти-героя – подається у ширшій часовій перспективі, відзначається меншою емоційною насиченістю і пов'язується зі сукупністю розмаїтих – суб'єктивних й об'єктивних – чинників: «Батько був не просто товариський і здатний на широкі жести, але часом зовсім-таки марнотравний: це можна було ще витримати, коли ми були заможні, а він добре заробляв, але це стало трагічним, коли наша матеріальна ситуація робилася щораз гірша, причиною чого був певний процес, ну й економічна криза тридцятих років, врешті – вихід батька на пенсію, що спричинила його хвороба – цукриця, яку виявили після обмороження ніг у потягу, засипаному на два дні під час його службової подорожі до Львова» [2, 189 – 190]. Деміфологізація може також мати характер одноразового акту і пов'язуватися із несподіваним відкриттям найтемнішого аспекту батькової фігури. У цьому випадку відкривання правди про батька веде до неминучої катастрофи у цілому дитячому мікрокосмі. Вразлива дитяча psyche зазнає глибокої й болючої травми, з котрою не може впоратися протягом багатьох років: «Зараз пишу про це спокійно, але тоді це був для мене шок, із яким я не міг собі літами дати раду» [2, 189]. Зранене дитяче «я» детронізує-знецінює всевладну постать батька, позбавляючи його авторитету й усуваючи на маргінес власного світу. До найбільш дієвих механізмів, котрі сигналізують про зміну статусу батькової фігури, належить редукція комунікативної активності у вимірі батько – син. Більш того, постава спротиву спричиняється до відчуження, перетворюючи дихотомію батько – син у відношення чужих для себе людей: «Потому роками я говорив до нього, тільки коли він мене про щось запитував, намагався його уникати, відповідаючи йому, напружувався, аби бути якнайлаконічнішим. Пізніше вдома він залишався тільки чужим старшим паном, що напевно було йому дуже тяжко» [2, 190]. Від цього моменту абсолютним осердям дитячого антропокосмосу стає материнська фігура: «[…] бо якось уночі я прокинувся і випадково почув їхню розмову, внаслідок чого потім завжди почувався більше зв'язаним із мамою» [2, 189].

Неопрацьована травма довший час блокує доступ до цілісного образу батька, не дозволяючи глибше усвідомити значення цієї фігури у формуванні індивідуальної історії. Перспектива часу показує однак, що стратегія деміфологізації не стає визначальним чинником у моделюванні реляційної дихотомії «син – батько». Ситуація емігрантських «тут» і «тепер» дозволяє відшукати новий шлях розв'язання проблеми, посталої in illo tempore. Цим шляхом виявляється повторне опрацювання подій, що відбувалися «там» і «тоді». Спроба висловити те, що багато років існувало у формі табу, стає надзвичайно дієвим те-

рапевтичним механізмом, котрий допомагає нейтралізувати джерело дитячого травматичного досвіду і відкритися на діалог із тими структурами psyche, до яких тривалий час не було жодного доступу. Саме нарація дозволяє розблокувати механізми опору і зазирнути у світ, на котрий не встигла ще накласти свій трагічний відбиток постава свідка випадково почутої розмови. У просторі наративної реактуалізуються усі основні атрибути світу-до-травми: фігурі батька повертається статус центральності, відновлюється глибокий позитивний емоційний зв'язок із батьком-авторитетом, одним із визначальних елементів, котрий становить сутність функціонування дихотомії «батько – син» знову стає слово: «Але за моїх наймолодших літ батько розмовляв зі мною багато й охоче, а я дуже до нього горнувся. У тих розмовах нині вбачаю причини і перший засів почуття гумору в мені, бо хоча почуття гумору мусить на нас зійти, як Благодать, воно має також якісь початки в дитинстві, в оточенні, яке нас формує» [2, 190]. Світ-до-травми – це світ ідеальної батьківсько-синівсько-материнської тріади, у межах якої все починається ab origine: «Мов крізь туман, бачу нині декілька образів і подій, із яких потому розпочиналися якісь більші й важливіші справи, може, навіть такі, які – хто і як це дослідить? – тривають у мені дотепер» [2, 170]. Однак для того, аби міг відбутися ритуал акту творіння ab origine недостатньо лише самих учасників ритуалу. Дійство повинно розгортатися у центрі світу – низці вписаних у себе сакральних об’єктів – космосу, землі, країни, міста, дому, кімнати. Пам'ять надає цим об’єктам конкретних обрисів і форм. До ключових елементів символічної топографії належать Велике Князівство Балаку – «Тамта Земля» – «величезний космос життя маленького містечка» – «Нерозгаданий світ, або наш бік вулиці» – невеликий маєток на Польній, 8. Пам'ять намагається також відтворити кожну, навіть найдрібнішу, деталь тієї сцени, у межах якої усе набуває глибшого сенсу. Знання, у котре батько втаємничує сина, не є чимось абстрактним, відірваним від життя, його зміст випливає із досвіду буття-серед-інших. Власне цей досвід, трансформуючись у наративну реальність, стає своєрідною орієнтаційною мапою, котра дозволяє її новому власникові рухатися у багатоголосому Океані-Гобелені-Фотопластиконі «Тамтої Землі». Якщо ритуал втаємничення малого хлопчака пов’язується із відкриттям правди про Іншого, то розмова із юнаком розгортається навколо правди про себе, правди про те, як у цьому Океані-Гобелені-Фотопластиконі будувати власну життєву поставу.

Усе, про що дізнається син під час словесного ритуалу-втаємничення, має своє рівнобіжне віддзеркалення у світі реальних подій. І топографічна, і аксіологічна мапа конституюються у цьому випадку як частини індивідуального досвіду відкривання «своєї» землі, а одночасно й себе самого як частини багатоголосого її антропокосмосу. Цей паралельний досвід так само, як і попередній, віртуально-словесний, формується завдяки ключовій фігурі батька, котра у цьому контексті реалізує взірцевий архетип людини дороги. Дорога вписана в усе батькове життя, становить його сутність і найглибший сенс. Крізь призму мандрів прочитує наратор й батькову генеалогію. Не випадково саме атлас стає у наративному просторі дилогії атрибутом батькової фігури: «Запитував батька про Угорщину і про Італію – здається, він воював під П’явою як сапер, чи піонер, як то називалося в австрійській армії. Він багато їздив Польщею, бо молодим хлопцем допомагав батькові, лісосплавнику з-під Тарнобжеґа, а потому службово роз’їжджав по всій давній Ґаліції […]. Не раз я заставав його над кольоровими атласами: він вивчав їх, а потім сидів над ними, замислений» [2, 195]. Кожна подорож з батьком дозволяє відкривати нові пункти на мапі “свого” світу, дозволяє робити світ «своїм». Більш того, саме завдяки батькові над топографічною мапою поступово надбудовується мапа емоційна й аксіологічна – «Тамта Земля» стає об’єктом пізнання й об’єктом любові водночас. З перспективи часу нараторові вдається усвідомити, що подорожі з батьком були не тільки можливістю переконатися у його автентичній любові до «Тамтої Землі» чи особливою нагодою до формування підвалин власного досвіду любові до краєвиду наддністрянських боліт. Кожен виїзд на меліораційні роботи слугує також підтвердженням глибокого емоційного зв’язку батька з сином: «Мій батько займався меліорацією рік Дністра і Тисмениці, а також Бистриці, і не раз виїжджав кіньми на кілька днів на перевірку. Часто він брав мене із собою. Брав мене тому, що коні мене зачаровували, я міг спостерігати за ними годинами, так само як годинами міг бавитися у фіакра на наших трьох верандах: зв’язані шнурком стільці були тоді кіньми, а матусина скриня повозом» [2, 183]. Перебувати з батьком означає також освоювати роль учасника незвичайних пригод, котрі підносять обидвох персонажів до рівня незвичайних бувальців.

Згадки про події такого типу мають у наративному просторі дилогії характер яскравих анекдотичних вкраплень. Звідси, семантичне поле геройства у більшості випадків подається крізь призму трагікомічного коду. Кожна із пригод розгортається у конкретних просторових координатах, що пов'язується передусім із подвійним виміром функціонування батьківської фігури – професійним та приватним. Показовими у цьому плані можна вважати стрибок із потяга у Дрогобичі, падіння з хідника у Бориславі чи повідь в Уґартсберґу.

Світ батька – чоловічий світ, котрий відкриває перед кількарічним хлопцем певні моделі поведінки (ті зі знаком мінус й ті зі знаком плюс), певну типологію актантів (приятелі – вороги, знайомі – незнайомі), а також вписується у певні просторові моделі – відкриті (наприклад, наддністрянські болота) й закриті (наприклад, дім, кнайпи, «Сокіл», вагон потяга). Батьків світ відкритий для малого Єндрика, котрий із величезним захопленням, цей світ, світ дорослих, не завжди ще зрозумілий для нього світ, пізнає й освоює зі своєї дитячої перспективи. Перебувати у цьому світі означає також опосередковано, завдяки авторитетній фігурі батька, співтворити його подієве осердя: «В кеґельбані у «Соколі», у кнайпах, до яких, на моє захоплення, він брав мене, коли мені було заледве кілька років і я пив там лише содову воду з малиновим соком […], на якихось зборах членів кооперативу, на які я ходив разом із ним […] скрізь, де він говорив, інші мовчали і слухали» [2, 189].

У просторі спогадів вдається відшукати й інші виміри функціонування батькової фігури. Навіть для підростаючих хлопчаків батько як репрезентант певного фаху залишається важливим *об'єктом для наслідування*. У своєму лудичному світі кожен з них намагається реалізувати захоплюючий ритуал творення на образ і подобу знаного їм фахівця від меліорації: «Хоча нам із Генем було вже по десять років і нас уважали за старих коней, яким уже не випадає бавитися в «реґулювання» струменів води, що стікали похилим в'їздом до брами, однак ми бавилися там, будуючи з піску дамби і береги, канали і греблі, що ще донедавна було нашою улюбленою розвагою після дощу або навіть і під час самого дощу. А батько, потішаючись, спостерігав наші зусилля, що мавпували його фах» [3, 431].

У дилогії батько фігурує також як *інстанція, що схвалює*, – досить часто це схвалення є лише частиною гри, на котру добровільного погоджується старший, – самостійні спроби реалізації творчого потенціалу кмітливих нащадків. Більш того, батько нерідко залучає до цього процесу інших репрезентантів світу дорослих. Батько і стрийко виявляються єдиними передплатниками трьох газет, тижневика й енциклопедії – сумнівних видавничих проектів одного із «найбільших пресових аферистів, які існували в історії польської журналістики» [2, 176]. Батько й сусід Лянґерман стають зичливими відвідувачами музею дивовиж. Окрім редакторських й колекціонерських обдарувань сина, батько має нагоду відкрити ще й неабиякий його акторський талант. Однак цього разу батько та його приятель Герман («Пембдзю-Пембдзю») не тільки виконують функцію схвальної інстанції (прихильної публіки), але й несподівано для них самих стають *об'єктом* дошкульної *пародії*. З Океану-Гобелену-Фотопластикону спогадів виринає також специфічна постава *батька-педагога*. Саме цій поставі віддають перевагу діти, хоча навіть й не здогадуються, що батько обирає її цілком свідомо, опираючись на власну систему цінностей, у центрі якої – самостійна особистість, котра йде власною дорогою й не піддається уніфікаційній стратегії будь-якої, у тому числі й шкільної, системи. Своєрідною педагогічною альтернативою є для батька світ книги. Не випадково саме книга виступає одним із ключових образів в океані пам'яті. У контексті спогадів книга функціонує передусім як атрибут батькової фігури, а також як атрибут рідної домівки – символічної axis mundi «Тамтої Землі»: «Удома, наскільки можу сягнути пам'яттю, завжди було багато книжок, і часом на благочинних базарах і ярмарках у «Соколі» ми навіть вигравали в лотерею книжки з печаткою «Бібліотека Хцюків». Батько за своїх найліпших часів передплачував не тільки «Бібліотеку вибраних творів», «Польську бібліотеку» з Бидґоща, деякі видання «Св. Войцеха» і Книжниці «Атлас», але також «Оссолінеум», що нам дуже ставало в пригоді у вивченні літератури» [2, 194].

З перспективи часу нараторові відкривається ще одна вагома роль, яку свого часу відігравав батько у житті дитини, котра пізнавала-освоювала світ «Тамтої Землі». Йдеться про роль *інстанції, що чуває.* Для того, аби підкреслити неоціненність цієї ролі, наратор вкотре сягає по один із фрагментів, що творять оніричну мозаїку спогадів: «У Меденичах був якийсь малий єврейський склад вапна і будівельних матеріалів, і мене захоплювало сичання вогню на воді побіч дороги. Зрештою, у візника (батько хропів) ця пожежа не викликала зацікавлення, бо він зневажливо сказав: «А, то таки потішний пожар, вогонь на

воді, – тільки жидівський, *ніц* цікавого!» [2, 185]. Повторне прочитання-пригадування перетворює звичайний, на перший погляд, реалістичний малюнок подорожі до Дрогобича у текст із глибоким символічним значенням. Сон батька ідентифікується як мінус-присутність: інстанція, котра повинна чувати не виконує своєї основної функції, а це, своєю чергою, загрожує космічному ладові багатоголосого Океану-Гобелену-Фотопластикону. Загрожує Іншому, котрий цей космос співтворить і любить.

Розповідати про батька означає, отже, передусім ділитися досвідом осмислення ролі і значення цієї фігури для формування його (наратора) індивідуальної системи цінностей, пошуку власного життєвого шляху, вміння бути собою. Розповідь стає, таким чином, актом ідентифікації й підкреслення глибокого емоційного зв'язку з батьком, але й, що не менш важливо, актом символічної з ним комунікації. У цьому контексті нарація відіграє роль своєрідного компенсаторного простору, у котрому можна висловити запізніле, проте щире, зізнання вдячного спадкоємця.

ВИСНОВКИ

На підставі аналізу й інтерпретації низки репрезентаційних схем образу батька у дилогії А. Хцюка «Атлантида» й «Місяцева земля» можна стверджувати, що цей образ функціонує як складна й багатовимірна структура, котра відіграє одну із ключових ролей у спогадах наратора, а отже, й у моделі світу багатоголосого Космосу-Океану-Гобелену-Фотопластикону «Тамтої Землі». На окрему увагу заслуговує також дослідження характеру моделювання образу матері у дилогії та його зв'язку із іншими фігурами автобіографічної оповіді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мних Р., Корінець О. Бруно Шульц та Анджей Хцюк: два різні польськомовні дискурси про Дрогобич // Р. Мних. Дрогобичанин Бруно Шульц. – Дрогобич: Коло, 2006. – С. 103 – 112.
2. Хцюк А. Атлантида // А. Хцюк / Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку: пер. з пол./ Анджей Хцюк. – К.: Критика, 2011. – С. 35 – 290.
3. Хцюк А. Місяцева земля // А. Хцюк / Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку: пер. з пол./ Анджей Хцюк. – К.: Критика, 2011. – С. 295 – 531.
4. Яворська О. Сакралізація світу дитинства в художніх спогадах Анджея Хцюка // О. Яворська/ Парадигма sacrum & profanum у літературі та культурі. Збірник наукових праць: Матеріали міжнародного науково-практичного семінару. Вип. IV. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – С. 167 – 174.

ХУДОЖНЯ ІСТОРІОСОФІЯ ДОБИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ

Тетяна Табунщик

Аспірантка, кафедра світової літератури та культури імені О. Мішукова,
Херсонський державний університет **(УКРАЇНА)**,
73000 м. Херсон, вул. 40 років Жовтня, 27
e-mail: tabunta@mail.ru

UDC: 821.161.2

ABSTRACT

Tabunshchyk T. O. ***The artistic historiosophy of khmelnitsky era.***

The features of formation of the Ukrainian society, state institutions, the nature of socio-economic relations, nation-building and development of its identity led the selection of key vectors of literary (artistic) historiosophy works about Cossacks, and the period of the reign of Bogdan Khmelnitsky: anthropological, natiosophical, state-building and historical.

In the article we define the features of the historiosofic concept of Khmelnitsky era. In particular, we find out the key aspects of the artistic historiosophy of this period through the historical adventure shot novels by I. Kripyakevich "Under the banner of Khmelnitsky" by S. Ordivskiy "A Purple Cross", by A. Tchaikovsky "Before the breakdown".

Key words: anthropological factor of a history, historical prose, historiosophical conception, national idea, artistic historiosophy.

Табунщик Т. А. ***Художественная историософия эпохи Хмельнитчины.***

Особенности становления украинского общества, государственных институций, характер социально-экономических отношений, формирование нации и развитие ее самосознания обусловили выделение ключевых векторов литературной (художественной) историософии произведений о казачестве, и периоде правления Богдана Хмельницкого: антропологического, нациософского, государствообразующего и исторического.

В статье определяем особенности историософской концепции эпохи Хмельнитчины. В частности, выясняем ключевые аспекты художественной историософии указанного периода на материале историко-приключенческих повестей И.Крипьякевича "Под знамена Хмельницкого", С. Ордивського "Багровый крест", А. Чайковского "Перед срывом".

Ключевые слова: антропологический фактор истории, историческая проза, историософская концепция, национальная идея, художественная историософия.

У статті визначаємо особливості історіософської концепції доби Хмельниччини. Зокрема, з'ясовуємо ключові аспекти художньої історіософії означеного періоду на матеріалі історико-пригодницьких повістей І. Крип'якевича "Під прапори Хмельницького", С. Ордівського "Багряний хрест", А. Чайковського "Перед зривом".

Ключові слова: антропологічний фактор історії, історична проза, історіософська концепція, національна ідея, художня історіософія.

В умовах духовного національного відродження важливого значення набуває відтворення цілісного історико-філософського процесу як складової інтелектуального життя українського народу. Філософія історії покликана з'ясувати закономірності розвитку національної культури в найширшому розумінні цього поняття, виокремити ментальні риси нації та оформити філософське осмислення історичних подій, їх оцінок і трактувань, визначати роль окремої особистості в історії національної духовності. Історіософія, на відміну від історичної науки, розглядає минуле у зв'язку з сучасною дійсністю. Її інтерес до минулого – філософський, а не лише науковий. [2, с. 11-12]. За влучним визначенням К. Кислюка: "Це не реконструкція минулого "як воно було насправді" у певній, логічно впорядкованій, при-

чинно-визначеній послідовності, а намагання показати у химерних сполученнях широкий спектр явищ – від вигаданих і реальних подій та персоналій, переважно поза зв'язком з джерелами та емпіричними фактами, апріорну схему історії з провіденціальним сенсом" [1, с. 14-15].

У сучасній суспільній тенденції до загальної гуманізації та антропологізації науки особливо гостро постає проблема пізнання людської особистості, вирішити її покликана художня історіософія шляхом розкриття літературних ідей та образів. Вона спроможна виявити фактори, які обумовлюють найбільш оптимальний варіант історичного розвитку, особливо в його моральному аспекті.

Студіювання літературно-критичних розвідок переконує, що питання про історіософію художніх творів актуалізувалося в українському літературознавстві. Проблема визначення історіософії як феномену прослідковується у працях А. Астаф'єва, Ю. Барабаша, В. Керімова, К. Колесникова, В. Лоскутова, М. Семочкіної, О. Пріцака, А. Ракітова, М. Тартаковського, Р. Юсуфова та ін. Питання художньої історіософії творчого доробку окремих поетів та письменників знаходимо у дисертаційних дослідженнях М. Крупача ("Українська історіософська поезія міжвоєнного періоду"), Т. Литвиненко ("Ісоріософічна концепція пенталогії Б. Лепкого "Мазепа" та її художня реалізація"), Р. Мариняк ("Історіософія поезії Ліни Костенко"), І. Руснак ("Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука"), а також в окремих студіях А. Дорофєєва ("Втілення української національної історіософської думки у творчості Є. Гуцала"), О. Лихошапки ("Художня історіософія творчого доробку Тодося Осьмачки"), Яра Славутича ("Історіософія в українській поезії (1917-1929", "Історіософія Євгена Маланюка") та ін. Однак, незважаючи на зростання уваги з боку згаданих критиків до літературної (або художньої) історіософії, проблему змісту й особливостей історіософічної концепції найважливішого періоду в житті українського народу – доби Хмельниччини – висвітлено не повністю. Тому в межах нашого дослідження спробуємо з'ясувати ключові аспекти історіософської концепції означеного періоду на матеріалі історико-пригодницьких повістей І. Крип'якевича ("Під прапори Хмельницького"), С. Ордівського ("Багряний хрест"), А. Чайковського ("Перед зривом").

Насичена визначними, як для сучасників, так і для нащадків, подіями доба Хмельниччини неодноразово ставала об'єктом історико-філософського осмислення та художньої рецепції. Особливості становлення українського суспільства, державних інституцій, характер соціально-економічних відносин, формування нації та розвиток її самосвідомості зумовили виокремлення ключових векторів літературної (художньої) історіософії творів про козаччину, зокрема, період правління Богдана Хмельницького: антропологічного, націософського, державотворчого та історичного.

Одним із базових аспектів художньої історіософії історико-пригодницьких повістей 1930-х років є *антропологічний*. Адже відомо, що реалізація назрілих у надрах суспільства тенденцій розвитку не відбувається автоматично, сама собою, а потребує напруження і колосальних зусиль із боку їх соціальних носіїв. І саме в переломні періоди історичного процесу різко зростає потреба в державних діячах великого масштабу, спроможних не лише відчути напрям суспільного поступу, а й згуртувати передові сили суспільства та спрямувати їх на реалізацію поставленої мети. На щастя, на арені політичного життя XVII ст. з'явилася справді титанічна постать діяча, котрому, за влучним висловом відомого історика В. Липинського, вперше після занепаду княжої Русі вдалося розрубати гордіїв вузол соціальних, економічних, культурних, цивілізаційних та політичних проблем. Нею був Богдан Хмельницький. Він виявився першим і, на превеликий жаль, останнім політичним діячем України в її історії впродовж XIII-XX ст., який зумів об'єднати більшість станів і груп населення у боротьбі за незалежність. Діяльність Богдана Хмельницького, тісно переплетена з долями багатьох тисяч українців, – це шлях блискучих перемог і гірких поразок, глибоких роздумів, особистих втрат і знахідок.

Важливе історіософське питання взаємодії народу й особистості в історичному процесі порушує А. Чайковський у повісті „Перед зривом". Він художньо моделює образ гетьмана Богдана Хмельницького. В основу художньої авторської версії покладено події від дитячих років Богдана до зруйнування Суботова підстаростою Чаплинським. У творі майбутній гетьман від самого початку свого життєвого шляху проявляє всі ознаки неординар-

ної особистості: здібності організатора, неабияку здатність до навчання, вміння знайти вихід із будь-якої скрути, військовий талант, вірність батьківській вірі та вітчизні. Автор правдиво передає атмосферу навчання в єзуїтському колегіумі, намагання викладачів навернути до католицтва нащадків православних шляхетських родів. Він показує Хмельницького як організатора опору цьому процесу, за що його й переводять зі Львова до Ярослава. Хоча ця подія й не має конкретних підтверджень, вона все ж є досить вірогідною. Не відступаючи від історичної правди, письменник основною причиною виступу Хмельницького проти Речі Посполитої залишає особисту образу – зруйнування хутора Суботова Чаплинським. Однак накопичувані під час розвитку подій кривди Богдана, яких він зазнає від поляків як православний шляхтич, є не лише особистими.

У зображенні гетьмана А. Чайковський дотримується трьох основних взаємопов'язаних планів, які, однак, не мають чітких меж, – зовнішнього, внутрішнього і опосередкованого. До першого плану належить портретна характеристика героя, його поведінка і поводження з людьми. Ці чинники характеротворення пов'язані з засобами психологізації образу другого плану: внутрішніми монологами, спогадами, роздумами. Опосередковані зображально-виражальні характеристики – це різні оцінки гетьмана іншими персонажами і автором. Так, під час турецького полону завдяки кремезній статурі Богдана серед інших галерників помічає паша Селім, а чесність та розум дають йому змогу звільнитися від надзвичайно тяжкої праці на галерах: „Так, ти говориш правду, а така людина в мене багато варта. То й задержую тебе з твоїм молодим братом у себе й роботу для тебе знайду" [7, с. 59]. Перебуваючи на службі у турка, Хмельницький виявляє неабиякі організаторські здібності, виступає справжнім патріотом своєї держави. Звільнившись із полону, він дбає також про своїх земляків-українців. У повісті „Перед зривом" письменник постійно наголошує, що домінуючими рисами майбутнього гетьмана є винятковий розум, гуманність, патріотизм та духовний аристократизм.

Зображення подій визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького на Галичині є основою повісті І. Крип'якевича „Під прапори Хмельницького". Головні герої повісті – вигадані особи, колишні бурсаки Омелько та Степан, відправившись до Києва для продовження навчання, потрапляють у цілий вир неймовірних пригод, викликаних реаліями воєнного часу. Мандрівники під час подорожі багато дізнаються про козаків, спостерігають, як люди різних прошарків суспільства сприймають прихід військ Хмельницького. Гетьман не виступає безпосереднім учасником описаних у творі подій. Про нього ми дізнаємося з оповідей Петра Шуліки чи козака-бандуриста. Вони цілком відповідають реальним фактам: Хмельницького ж бо до повстання дійсно схилили особисті кривди. Правдиво передано його розмову з Конецпольським біля Кодацької фортеці, але не названо співбесідника й місце дії. І. Крип'якевич подає неоднозначне сприйняття виступу Богдана населенням Галичини: з одного боку, він є повстанцем, що проливає кров, аби помститися за особисту образу, з іншого – визволителем простого народу з-під шляхетського ярма: „Недовго вже нам терпіти,… на панів біда буде, кінець їм буде… Висипався Хміль із міха, наробив панам лиха" [3, с. 154, 156].

Письменники акцентують увагу на винятковій ролі гетьмана, особливому історичному призначенні державця – бути провідником і уособленням державної ідеї, на його високій моральності і обов'язковій здатності перспективного бачення результату власних дій для країни

Питомою ознакою художньої історіософії історико-пригодницьких повістей 1930-х років є її *націософське та державотворче* спрямування. Це виявилося передовсім у прагненні письменників наголосити на тому, що національна ідея – єдиний засіб збереження етносу як народу, необхідна умова створення реальної державної концепції. Вона може бути збережена через творення політичних цінностей і психології державної нації.

Особливо яскраво ця думка втілена в повісті „Багряний хрест" Семена Ордівського, провідною ідеєю якої є історично умотивоване переконання автора в тому, що Україна повинна бути самостійною, суверенною державою. Богдан Хмельницький у творі не просто провідник повсталого народу. Він перш за все – державний діяч, що прагне утвердити повну самостійність України. Як найвиразніший репрезентант цієї ідеї, гетьман намагається знайти опору для здійснення своїх планів серед тогочасного українського суспільства. Такою опорою, на його думку, може бути еліта (його власне оточення, верхівка української шляхти та старшини, реєстрове козацтво): „В своїй уяві побачив він численні хутори своїх

полковників, отаманів, козацької шляхти, яка на кожний зазив готова була своїми грудьми оборонити батьківщину перед ворогом, яка кожної хвилини готова була здавити цей вогонь, що його підкладали й роз'ярували в серцях безчисленної черні московські шпигуни" [5, с. 7]. Відчуває Хмельницький і те, що опора ця дуже непевна, хистка, бо державницька ідея не охопила значні маси українського населення. Вони, на жаль, ще не доросли до її сприйняття, бо живуть власними, а не громадськими інтересами: „Замало нас проти цеї черні, проти цього моря, що хвилює, гуде. Рине, все нищить, але ніщо збудувати не може. Нас замало" [5, с. 7]. Розуміючи неспроможність на цьому етапі вистояти самостійно, гетьман розраховує на чужоземну поміч: „І проти Москви повстане балтійсько-чорноморський союз, сила, якої не переможе світ. Швеція, Прусія, Україна, Семигород, Молдавія, Волощина й Литва!" [5, с. 5].

Історичний вектор художньої історіософії повістярів 1930-х років визначається тим, що їх проза ввібрала в себе виразні ознаки доби й зафіксувала доленосні для України історичні події. Історія в творчості митців локальна, бо стосується передовсім персонажів у зв'язках із їхньою територією та певним проміжком часу.

Найбільшою історичною достовірністю відзначається повість І. Крип'якевича „Під прапори Хмельницького". Характерною її особливістю є конкретна дата, з якої починається відлік часу у творі: „Було це в суботу 26 вересня 1648 року" [3, с. 134]. Описуючи події визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, письменник особливо яскраво відтворює картини загальної паніки, що охопила польську шляхту та єврейське населення: „Шляхта всюди втікає. Особливо більші пани; дрібніші до козаків пристають. Де прийде козацьке військо, нарід повстає, козацьке право заводить…" [3, с. 183]. Письменник насичує твір реальними фактами, хоча відповідно до вимог пригодницького жанру історичний матеріал відіграє все ж таки другорядну роль. Найбільша кількість власне історичної інформації подана у формі широких описів, які зустрічаються досить часто. У них письменник, який керується певними політичними ідеями і має право на авторську версію подій, поступається місцем історику, що опирається лише на факти. Так, наприклад, відомо, що найбільший опір населення війська Хмельницького зустріли саме в Галичині.

У повісті діють також реальні історичні особи Семен Височан та Іван Виговський ("Вже його батька все Покуття знало… Син у батька вдався. На ім'я йому Семен. Відважний, не знає, що страх, щедрий, людяний. Тепер полковником став, все Покуття його слухає" [3, с. 200]; "Отже, це славний помічник гетьмана! Багато говорили про Івана Виговського. Був він судовим урядовцем десь у Луцьку, з королівським військом виправився проти козаків, на Жовтих Водах попав у татарський полон, але зараз пристав до повстання і став правою рукою та найвизначнішим дорадником Богдана Хмельницького" [3, с. 216]), але вони виступають як другорядні, навіть епізодичні персонажі.

Картину дійсних подій із життя майбутнього гетьмана розгортає перед нами А. Чайковський у повісті „Перед зривом": козакування в батьківській сотні, бій під Цецорою та поразка об'єднаного війська поляків і реєстрових козаків, вбивство батька на полі бою, турецький полон, каторга на галерах, господарювання на хуторі в турка Селіма. Епізод визволення Хмельницького з полону в українській історіографії однозначного трактування не має. Одні джерела вказують, що його викупила мати; інші – що козаки, щоб віддячити за заслуги батька, а можливо, він просто втік із полону. Письменник пропонує свій варіант: майбутній гетьман звільняється з неволі власними зусиллями, але не тікає, а завдяки власному розуму досягає того, що Селім сам відпускає його. Достовірними є також факти одруження Хмельницького з сестрою миргородського полковника Сомка Ганною, сварка Богдана з Конецпольским з приводу міцності Кодацької фортеці.

Отже, історіософська концепція доби Хмельниччини в історико-пригодницьких повістях І. Крип'якевича ("Під прапори Хмельницького"), С. Ордівського ("Багряний хрест"), А. Чайковського ("Перед зривом") – це в деякій мірі "антропологічна метафізика історії", що цілком відповідає гуманістичним вимогам сучасного суспільства, яке прагне до духовного оновлення. У плані відображення історичних подій XVII століття, зокрема визвольної війни 1648-1649 рр., це стосується передусім трактування постаті самого гетьмана Хмельницького та його політики. До найважливіших базових аспектів художньої історіософії означеного періоду належать антропологічний, націософський, державотворчий та історичний. Основними історіософськими концептами можемо визначити: домінування державницького підходу в трактуванні національної історії; гуманістичний підхід до висвітлення

загальнолюдських проблем в історичному процесі; превалювання громадянського обов'язку над особистими інтересами; природна можливість нормального національного розвитку українців, умотивована їх національною самобутністю; важливість знання історії і культурно-освітній розвиток народу для гармонійного існування і прогресу нації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кислюк К. В. Це зручне поняття "історіософія" / К. В Кислюк // Наукові записки. Філософія та релігієзнавство. – Київ: ВД "КМ Академія", 2004. – Т. 25. – 95 с.
2. Колесников К. М. Українська історична думка та історіософія на рубежі XIX-XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.06 "Історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни" / Костянтин Миколайович Колесников. – Дніпропетровськ, 1999. – 18 с.
3. Крип'якевич І. П. Під прапори Хмельницького: повість // Пригоди малих козаків / І. П. Крип'якевич. – К. : Веселка, 2004. – С. 133 – 224.
4. Литвиненко Т. М. Історіософічна концепція пенталогії Б. Лепкого "Мазепа" та її художня реалізація: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / Тетяна Миколаївна Литвиненко. – Київ, 1999. – 19 с.
5. Ордівський С. Багряний хрест / Семен Ордівський // Вечірня година. – 1992. – № 1. – С. 5 – 94.
6. Руснак І. Є. Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / Ірина Євгеніївна Руснак. – Київ, 2007. –39 с.
7. Чайковський А. Перед зривом // Андрій Чайковський. Полковник Кричевський. Історичні повісті. – Львів: Червона калина, 1992. – С. 5 – 124.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

В.Бялик. Антропологічний зміст інформаційної мовної картини світу. Studia methodologica. 2014; (37).

АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ІНФОРМАЦІЙНОЇ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ

Василь Бялик

Кандидат філологічних наук, доцент, завідувач,
кафедра теорії і практики перекладу, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича **(УКРАЇНА)**, 58012, м. Чернівці вул. Коцюбинського, 2
e-mail.: byalykvasyl@gmail.com

UDC: 81'1:165.194

ABSTRACT

The article dwells on the fundamental principles of information language world-view based on existing contemporary world-view theories. Special emphasis is laid on the anthropocentric factor of information language world-view formation, the role of language in its reconstruction and cognitive approach towards its study.

Key words: world-view, language world-view, information language world-view, anthropocentrism, cognitive science.

В статті обґрунтовуються засадничі принципи інформаційної мовної картини світу на основі існуючих новочасних теорій картини світу. Особлива увага приділяється антропоцентричному чиннику формуванню інформаційної мовної картини світу. ролі мови у її відтворенні та когнітивному підході до її вивчення.

Ключові слова: картина світу, мовна картина світу, інформаційна мовна картина світу, антропоцентризм. когнітивістика.

В статье обосновываются фудаментальные принципы информационной языковой картины мира на основе существующих современных теорий картины мира. Особое внимание уделяется антропоцентрическому фактору формирования информационной языковой картины мира. роли языка в процессе ее воссоздания и когнитивному подходу ее изучения.

Ключевые слова: картина мира, языковая картина мира, информационная языковая картина мира, антропоцентризм, когнитивистика.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Антропоцентризм, який загалом розуміють як відношення між мовою і культурою, є однією із найскладніших проблем у сучасній лінгвістиці. Мова є продуктом культури, а її використання відображає рівень культури мовців [1; 2; 11 та ін.].

Дослідження людського чинника набуло нової інтерпретації у зв'язку із розглядом проблем, пов'язаних з поняттям картини світу (КС). Виникнення цієї парадигми у лінгвістиці зумовлено, передовсім, необхідністю лінгвістичного вираження основних категорій КС, зокрема поняття зміни, в якій антропоцентричний принцип виступає одним із основних.

У філософській традиції під КС розуміють сукупність світоглядних знань про світ [3, с. 21], сформовану в процесі оцінювання суб'єктом результатів пізнання навколишньої дійсності.

У формуванні КС беруть участь усі сфери психічної діяльності людини – відчуття, сприйняття, уявлення; вищі форми мислення і самосвідомості людини.

У даному випадку картина означає те, що відчувається у звороті мови, тобто ми складаємо собі картину чогось. М. Хайдеггер пояснює це так: "Ми склали собі картину чо-

гось, а це означає не тільки, що все наявне у нас взагалі якось представлене, а ще й те, що воно з'явилося нам у всьому, що властиве йому і складає його як систему" [20, с. 49].

У зв'язку з цим необхідно підкреслити, що існують альтернативні світи: світи з різними характеристиками, з властивими тільки їм закономірностями. Наприклад: світ фантазії, світ реальності, різні соціальні світи.

Таким чином, кажучи про КС, ми приходимо до висновку, що слово "світ" розуміється двояко. Це, по-перше, як уже згадувалось, – альтернативні світи. А по-друге, це світ взагалі, що відчувається як загальна для всіх даність, в яку залучена людина разом із іншими людьми і яка об' єднує її зі всіма іншими людьми. При цьому світ взагалі не протиставляється будь-якому іншому світу.

Вчені справедливо вважають, що часто, не взаємодіючи безпосередньо, утворюючи свої власні й багато в чому самодостатні космоси, "картини світу", індивіди сучасної культури беруть участь у створенні цілісної і водночас багато в чому суперечливої гармонії світу [12; 13; 16], світу інформації про навколишню дійсність.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування інформаційного складника МКС як важливого моменту розуміння когнітивних процесів та пізнавальної діяльності людини.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

КС є цілісним, глобальним образом світу, результатом усієї духовної активності людини, а не якоїсь із її сторін. Цей образ світу виникає у людини в процесі контактів зі світом: світосприйняття, світовідчуття, світооцінки, світодії.

Не викликає заперечення той факт, що КС не можна трактувати як дзеркальне відображення світу, а тільки як його інтерпретацію на основі отриманого знання чи інформації про світ. Контакти людини зі світом завжди є унікальними та індивідуальними. КС створюються як через опредмечення, осмислення образів світу, що лежать в основі життєдіяльності людини, так і через творення нових образів світу внаслідок людських рефлексій. КС є синтетичною єдністю суб'єктивного та об'єктивного у світобаченні людини, синтезом духовно-індивідуального та культурно- історичного. Людський життєвий досвід кінечний, а світ, образ якого формується у людини у процесі цього досвіду, безкінечний [7, с. 107].

У КС може розглядатися світ загалом, тобто цілісна КС (філософія, релігія, міфологія), чи фрагмент світу, або локальна КС (хімічна, економічна, мовна, математична та інші). Ріст наукових КС призводить до девальвації самого поняття, викликає розмивання його меж. Людина не зможе перебороти різноманітність КС, якими б не були намагання скоротити багатство світобачень, звести їх до інваріантів. Діяльність людини у різних сферах життя сама по собі передбачає різноманітність КС. На нашу думку, кількість їх та багатогранність не є чимось загрозливим, а тільки спонукає і передбачає глибше дослідження певної галузі людського мислення.

КС як відображення у свідомості людини, є вторинним існуванням об'єктивного світу. Вона закріплена та реалізована у своєрідній матеріальній формі. Цією матеріальною формою є мова, яка і виконує функцію об'єктивації індивідуальної людської свідомості.

Надзвичайно важливим завданням сучасної лінгвістики є реконструкція цілісної КС, тобто образу світу за даними мови. При цьому необхідно враховувати, що образ світу як глобальна структура не відображається повністю засобами конкретної мови, а зазвичай представлений різними рівнями КС, де необхідно розрізняти три її аспекти: саму реалію (або феномен) КС, її поняття та термін. [17, с. 12].

КС є глибинним шаром світобачення, оскільки виникає і формується у людини в актах світобачення і світодії та допомагає їй ефективно орієнтуватися в навколишньому середовищі. Будучи вбудованим у свідомість концептуальним каркасом, картина світу як смисловий двійник дійсності допомагає здійснювати бачення людиною світу (функція інтерпретації) і полегшує її орієнтацію в цьому різноманітному світі (функція регуляції) [17, с. 25].

На думку А.І. Суворової, КС -– це впорядкований погляд на навколишній світ; це те, що сприймається як належне в різних фізичних об'єктах, в подіях і в людській природі. Оточення, в якому живуть люди, – це не хаотичне нагромадження речей, а впорядковане єдине ціле. Субституціональний світ складається із системи значень, і поведінка грунтується на сукупності уявлень про властивості різних категорій об'єктів. КС організовуються за допомогою символів, і ті, хто опановує ці символи, приходять до загальних поглядів про

світ, що служить основою злагоджених дій [19, с. 38]. Ці символи відображають певний досвід, знання людини, інформацію про світ.

КС виступає як поняття, що виражає специфіку буття людини. Воно може бути адекватно охарактеризоване лише в загальній теорії людини. Як цілісний образ, КС виникає у людини в ході всіх її контактів зі світом, у різних актах світовідчуття, світопочуттів, світобачення, світооцінки.

Проте КС не є результатом діяльності тільки однієї людини, оскільки неодмінною умовою її життєдіяльності є соціальне конструювання реальності. В соціально сконструйований образ світу входить запас знань, що відображає повсякденні, теоретичні, спеціалізовані й інші форми знання. Концептуальна база позамовних знань, що відображає те, як "вписується людина" в життєвий простір, співвідноситься з певними блоками знань, які можуть бути "упаковані" у вигляді різних ментальних репрезентацій.

КС відображає особливості світобачення й пізнання. Вона може бути об’єктивною і суб’єктивною; загальною й індивідуальною, науковою і практичною, реальною і міфологічною, глобальною і обмеженою, цілісною і локальною. КС включає суб’єктивні моменти, оскільки формується в кожного індивіда й постійно змінюється. Отже, ми можемо говорити не тільки про загальну, але і про індивідуальну КС. Загалом всі види КС (глобальна, обмежена, міфологічна, реальна, локальна, цілісна, об’єктна, суб’єктна, загальна, індивідуальна) можна розглядати як інформаційну КС, оскільки вона передає інформативне знання про світ (див. рис. 1).

Індивідуальна КС непостійна і є складним, змінним явищем [18]. Проте в ній присутні елементи спільності, що забезпечують взаєморозуміння індивідів. Спільність системи уявлень певного соціуму є основою здійснення людського спілкування, взаєморозуміння й взаємопроникнення в духовні світи один одного. Відсутність загальних уявлень або зміна глобальної картини світу стає основою взаєморозуміння.

Виокремлюючи індивідуальну КС, необхідно водночас визнати існування у представників тієї або іншої культури загальної (колективної) КС. Ця обставина означає наявність загальних уявлень культурних настанов, цінностей, ідеалів, що, у свою чергу, і визначає взаєморозуміння між людьми.

Реконструкція певної КС можлива лише за умови, що відома її базова, інваріантна частина не розчинена в національно-культурній специфіці і історичних перетвореннях.

Розрив у розумінні наступає при зміні глобальної КС – зміні "оптики" для внутрішніх очей людини, коли новий умогляд дає й нову очевидність, тобто коли зміна інтерпретаційного ключа призводить до нової інтерпретації світу, нової інформації про нього [21, с. 27].

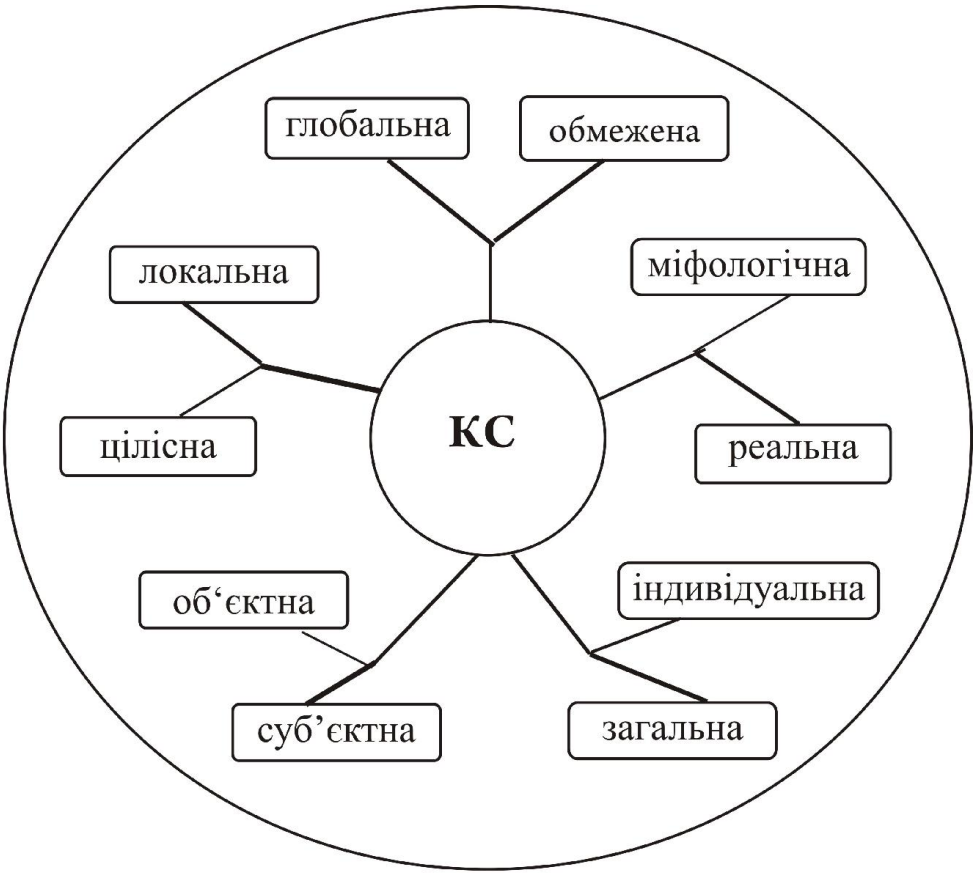


Рис. 1 Інформаційна КС

Яка ж роль мови у процесах, пов’язаних з КС? Ми вважаємо, що найбільш універсальною системою, за допомогою якої здійснюється пізнання й усвідомлення дійсності, є мова, що репрезентує систему суспільно вироблених значень, об’єктивованих у знаковій системі, інформацію про навколишній світ. Мова, акумулюючи людський досвід, знання й уміння, а отже інформацію про світ, перетворює досвід індивіда в колективне надбання й дозволяє "об’єднати всі картини світу всіх епох у єдине ціле" [6, с. 10].

Мова, і зокрема, її лексичний склад, є яскравим відображенням характеру й світогляду народу. У МКС зберігається національно-культурна інформація, оскільки МКС є "скарбницею всіх знань, понять і форм мислення, переконань й оцінок, властивих цій нації" [10, с. 8].

Думки про втілення матеріальної й духовної культури в мові, про національну специфічність бачення світу і способи фіксації національного світогляду в мові сягають ще часів В. фон Гумбольдта, який розробив ідею "про внутрішню форму мови" як вираження "народного духу" і культури народу [4, с. 174].

Кожен народ по-своєму розчленовує ("квантує") різноманіття світу "по-своєму нарізає й ділить його" [14, с. 347], і потім номінує вичленовані елементи. Проте деякі найбільш абстрактні відношення, що поширюються на цілі класи явищ, закріплюються в плані змісту граматичних категорій. У результаті семантика лексики й семантика граматики, накладені одна на одну, можуть розглядатися як вироблена даним колективом МКС. Відповідно до цієї точки зору знання (інформація) людини про світ фіксуються саме у мовній формі [8, с. 11-12]. Створювана в такий спосіб МКС не є абсолютно об’єктивним, а швидше перелом-

леним через сприйняття суб'єкта відображенням [9, с. 103]. Своєрідність "конструйованої" КС визначається тим, що в ній "опредмечується" індивідуальний, груповий та етнічний вербальний і невербальний досвід, знання, інформація про світ. Таким чином, МКС виступає не лише власне мовною, але й інформаційною КС.

Вивчення МКС неможливе без когнітивного підходу до мови. Більше того, успішна орієнтація у світі можлива тільки на базі й за допомогою когнітивних моделей, які акумулюють колишній соціальний і нинішній індивідуальний досвід (а отже й інформацію про нього –В.Б.) [15; 16, с. 5-11].

Важливість дослідження питань, пов'язаних з МКС у світлі нової парадигми лінгвістичного знання, тобто з когнітивного погляду, не викликає сумніву. Адже когнітологи вже змінили наші уявлення про те, які відомості можуть і повинні бути видобуті з мовного матеріалу, крім відомостей, що мають власне лінгвістичну значущість, а тому релевантні для опису мови як такої і, таким чином, заклали підвалини інформаційної МКС.

Варто наголосити на тому, що представники цього напряму, давши чудові зразки власне мовного аналізу різних форм і конструкцій, зуміли продемонструвати при цьому, як працює інтелект і розум людини.

Очевидним є той факт, що МКС складає важливий момент у мовній компетенції. Вона формується із концептуальних структур, які організовані і відображені у кожній мові по-своєму. Дослідники МКС наповнюють це поняття різним змістом. Проте в кожному випадку МКС репрезентує певним чином оформлену систематизацію плану змісту мови, мовну інформацію про навколишній світ. МКС, як відомо, складає частину загальної для носіїв аперцепційної бази і втілює когнітивний рівень асоціативно-вербальної мережі [7]. Вона ніколи не є повним відображенням реального світу, а лише його репрезентацією. МКС – це один із двох планів двокодової, двопланової репрезентації знань (інформації – В.Б.) про світ людиною і нацією загалом [9, с. 81]. З одного боку, МКС відображає особливість національно-мовного коду, з іншого - інтерпретує реальний світ засобами мови, надаючи інформацію про нього. [9]. У такому випадку МКС використовується як засіб ілюстративного, лінгвістичного матеріалу для підтвердження тих чи інших рис національного характеру, джерело знань про національний характер та менталітет. Таким чином, для когнітивістики таке абстрактне утворення (конструкт), яким є МКС, виступає вербалізованою системою матриць, в яких відображений національний спосіб бачення світу та надається національно маркована інформація про нього.

У сучасній когнітивно-комунікативній парадигмі лінгвістики МКС спирається на багатогранний досвід людини [5, с. 9-15]. Відштовхуючись від індивіда, а також з огляду на людський чинник у мові, і вважаючи свідомість когнітивною структурою, ми приходимо з позиції експеріенціоналізму до джерел людської категоризації навколишньої дійсності. Когнітивна сфера накладається на кожну мову по-своєму, змушуючи її особливим, властивим їй способом членувати об'єктивну дійсність, передавати відповідну інформацію про неї.

Ще раз підкреслимо, що МКС є не тільки інформаційною, але й антропоцентричною. Кажучи іншими словами, сама людина як суб' єкт, що пізнає і діє, є тією точкою відліку, яка використовується в мові, щоб надати інформацію (відомості) про світ, описати розмір, форму, температуру, положення в просторі, функцію та інші властивості предметів, а також щоб розпізнати ті процеси, які відбуваються усередині людини: її емоції, думки, почуття, внутрішні відчуття.

Щодо МКС, то слід зауважити про деяку умовність цього поняття. Ця КС повинна означати мовне втілення світу, саме об' єктивного світу, який включає і саму людину як частину світу. Через вербальні образи та мовні моделі відбувається комплементарне бачення світу; ці моделі виступають як додаткове джерело пізнання, осмислення реальності та доповнюють нашу загальну картину знань, коректуючи її та закріплюючись у ній у вигляді інформації про неї.

ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Таким чином, можемо стверджувати, що МКС – це загальне схематичне уявлення основних уламків дійсності, з яких сплетений світ, а також мовне втілення того, як світ сприймається людиною, це – "вираження обумовленої різними факторами пізнавальної

діяльності людей у межах єдиного об'єктивного світу" [8, с. 31], яке характеризується як антропоцентричним, так і інформаційним складниками..

У цілому КС в різних мовах має свої характерні особливості. При цьому навіть серед споріднених мов відмінності в сприйнятті, концептуалізації, репрезентації світу мовними засобами можуть бути вельми істотними. Це, мабуть, можна пояснити тим, що "означувальна функція" мовних знаків виникає не через пряме співвідношення їх із зовнішнім світом, а через співвідношення з людським досвідом, що створює основу знання, інформації про світ. Відмінності в досвіді ведуть до відмінностей у знанні, а через них – до різних КС [9, с. 61]. У перспективі подальших когнітивних досліджень варто враховувати інформаційний складник МКС як важливий компонент у процесі людського пізнання навколишньої дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Автономова Н. С. Открытая структура : Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров / Н. С. Автономова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. — 503 с. — (Российские Пропилеи).
2. Бялик В. Д. Епістемологія лексичного квантора: [монографія] / В. Д. Бялик. — Чернівці : Золоті литаври, 2012. — 420 с.
3. Гадамер Г. Г. Философские основания XX века / Г. Г. Гадамер // Актуальность прекрасного / [науч. ред. В. С. Малахов]. — М.: Искусство, 1991— 364 с.
4. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества [1830—1835] / В. Гумбольдт // Избранные труды по языкознанию. — М., 1984. — С. 37—298.
5. Денисова С. П. Картина світу та суміжні поняття в зіставних дослідженнях / С. П. Денисова // Проблеми зіставної семантики : зб. наук. статей. — К.: КНЛУ, 2005. — Вип. 7. — С. 9—15
6. Верещагин Е. М. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции : лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. — М. : Индрик, 2005. — 1040 с.
7. Караулов Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть / Ю. Н. Караулов. — М. : Ин-т рус. языка им. В.В. Виноградова РАН, 1999. — 180 с.
8. Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке / Г. В. Колшанский ; [отв. ред. А. М. Шахнарович ; предисл. С. И. Мельник и А. М. Шахнаровича]. — [2-е изд., доп.]. — М. : Едиториал УРСС, 2005. — 128 с. — (Лингвистическое наследие XX века).
9. Корнилов О. А. Языковая картина мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. — [2-е изд., испр. и доп.]. 2003 — М.: ЧеРо,— 349 с.
10. Кубрякова Е. С. Язык и знание : На пути получения знаний о языке : Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 560 с.
11. Леонтович О. А. Методы коммуникативных исследований / О. А. Леонтович. — М. : Гнозис, 2011. — 224 с.
12. Леонтьев А. А. Языковое сознание и образ мира / А. А. Леонтьев // Язык и сознание : парадоксальная рациональность. — М. : ИЯРАН, 1993. —С. 16—21.
13. Леонтьев А. А. Языковое сознание и образ мира / А. А. Леонтьев // Язык и сознание : парадоксальная рациональность. — М. : ИЯРАН, 1993. — С. 16—21.
14. Ортега-и-Гассет Х. Нищета и блеск перевода / Х. Ортега-и-Гассет // Что такое философия? / [отв. ред. М. А. Киссель]. — М. : Наука, 1991. — С. 336—352.
15. Огуй О. Д. Мовна та концептуальна картини світу : Огляд проблеми та пошук перспективи // Іноземна філологія. — Львів : ЛНУ, 2012. — Вип. 117. — С. 3-35.
16. Петров В. В. На пути к когнитивной модели языка / В. В. Петров, И. Герасимов // Новое в зарубежной лингвистике. — М.: Прогресс, — Вып. 23 : Когнитивные аспекты языка. — С. 5—11.
17. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека / В. И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира. — М. : Наука, 1988. — С. 8—69.

18. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / [Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова, В. Н. Телия, А. А. Уфимцева ; отв.ред. Б. А. Серебренников]. — М.: Наука, 1988. — 216 с.
19. Суворова А. И. Картина мира и проблема ее типологизации : дис. ... соискание учен. степени канд. филос. наук : 09.00.13 "Философия и история религии, философская антропология, философия культуры" / А. И. Суворова. — Самара, 1996. — 192 с.
20. Хайдеггер М. Время картины мира / М. Хайдеггер // Новая технократическая волна на Западе. — М.: Прогресс, 1986. — С. 93—119.
21. Berlin B. Basic Color Terms: Their Universality and Evolution / B. Berlin, P. Kay. — Southport: Center for the Study of Language and Information Publisher, 1999. — 210 p.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Ф. Штейнбук. Конвергенція топосу забуття у сучасній світовій літературі. Studia methodologica 2014; (37).

КОНВЕРГЕНЦІЯ ТОПОСУ ЗАБУТТЯ У СУЧАСНІЙ СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ*

Фелікс Штейнбук

Доктор філологічних наук, професор,
кафедра теорії та історії світової літератури імені В. І. Фесенко
Київського національного лінгвістичного університету **(УКРАЇНА)**,
03150, м. Київ, вул. Велика Васильківська, 73, e-mail: felixm@ua.fm

UDC: 82.09 „20”

ABSTRACT

Shteinbuk Felix. ***The topos of unconsciousness convergence in the works of modern world literature.***

The article deals with the topos of unconsciousness convergence problems in different cultural discourses which are regarded on the examples of the modern world literature works. The author comes to the conclusion that the topos possesses out of temporal and ontological contents and also is provided for the determination of so-called corporal fluctuation, as the result of which the fullness and richness (that is the praegnans) of the corresponding literary texts are achieved.

Key words: convergence, fluctuation, praegnans, corporal-mimetic method for belles-letters analysis, topos of unconsciousness.

У статті на прикладі творів сучасної світової літератури розглянуто проблематику конвергенції топосу забуття у відмінних культурних дискурсах та зроблено висновок про те, що цей топос має позатемпоральний і онтологічний змісти, а також надається на визначення через так звану тілесну флуктуацію, внаслідок дії якої досягається повнота й багатство, тобто прегнантність, відповідних літературних текстів.

Ключові слова: конвергенція, флуктуація, прегнантність, тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів, топос забуття.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Редактор російського часопису „Новое литературное обозрение” О. Тимофеєва, як на нас, слушно зазначила, що „повсякчасні розмови про вичерпаність гуманітарних наук <…> можуть розглядатися <…> як такі, що містять у собі доволі важливу інтуїцію”, відповідно до якої „вичерпаними виявляються не гуманітарні науки, а традиційні антропоцентричні риторичні моделі, що зумовлюють, так би мовити, ідеологічний апарат гуманітарного знання. Та якраз саме цей апарат, функціонування якого постійно встановлює і відновлює ієрархічні бінарності та моделі вищості „людського” щодо „тваринного”, „чоловічого” щодо „жіночого”, „білого” щодо „чорного” і т. д., стає наразі безнадійно застарілим...” Отже, на думку цієї авторки, „класична людина з її необмеженою владою над світом перетворюється на нелегітимну конструкцію, але гуманітарне знання [все ж таки] здатне пережити свою ідеологію, знайти нові, неантропоцентричні перспективи власного розвитку вже з іншого боку самого себе і у такий спосіб розширити свої кордони” [Тимофеєва].

*Стаття репрезентує частину монографії автора «Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі», яка готується до друку.

Одна з цих перспектив вбачається, зокрема, у так званому антропологічному повороті, зміст якого лаконічно сформулювала український філософ О. Гомілко і який полягає, за словами останньої, у тому, що „філософська антропологія вводить феномен тілесності до кола необхідних якостей людини", внаслідок чого „тілесність стає тим, що відтепер не може обминути мислення, котре конструює метафізичну версію людського буття" [Гомілко].

Своєю чергою, закономірними ознаками антропологічного повороту безпосередньо у літературознавстві є те, що цей поворот, з одного боку, „пропонує порушити дисциплінарні границі" [Поселягін, с. 35], а з іншого – змушує не „зупинятися на тому, про що тексти говорять на рівні прямого висловлювання або на рівні своєї граматичної та риторичної структури. Більш цікаве питання – про що тексти мовчать, але у чому можна спробувати почути людське мовлення, занурене у соціальний праксис так само, як і у власне несвідоме…" [Калінін, с. 52].

Окреслену зацікавленість можна задовольнити остільки, оскільки існує реальна можливість опертися на розроблений свого часу тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів як метод аналізу тілесно-буттєвого підґрунтя художнього дискурсу [див. про це: 17], який було обґрунтовано на основі поняття „тілесний міметизм" – поняття, що визначає один зі способів репрезентації тілесного буття людини у художньому дискурсі за посередництвом механізму мімезису та через концептуалізовані у філософському контексті тілесні кореляти, які становлять основу для творення складної і динамічної образної системи художнього твору [див. про це: 16].

Це передусім може означати, що будь-яка тілесна категорія набуває в умовах художнього дискурсу характер топосу, який „у сучасних дослідженнях <…> має два основних тлумачення.

По-перше, це вагоме для художнього тексту (або групи художніх текстів – напрямку, епохи, національної літератури в цілому) „місце розгортання сенсів", яке може корелювати з будь-яким фрагментом (або фрагментами) реального простору, як правило, відкритим.

[І] по-друге, це „загальне місце", набір сталих мовленнєвих формул, а також спільних проблем та сюжетів, характерних для національної літератури" [Прокофьева , с. 89].

За такої перспективи **мета** цієї статті полягає у тому, аби на прикладі романів, що певною мірою представляють сучасну світову літературу, і одного з таких суперечливих тілесних корелятів, як корелят забуття, розглянути зміст та характер конвергенції цього кореляту у вибраних творах в топологічному контексті.

На перший погляд шуканий корелят з очевидних причин немає буцімто нічого спільного з багатьма іншими тілесними корелятами. Проте, як це часто буває, перша-ліпша рація, що спадає на думку, не завжди є істинною. Так, корелят забуття визначається полівалентно: „у міфах [забуття] розуміється як нестача або відсутність пам'яті, зумовлена тим, що герой чи божество потрапляють у незвичне місце, в особливий топос, де вони позбавляються пам'яті" [Стародубцева]; за Ж. Дерріда, як „опосередкування та вихід логосу за свої межі" [цит. за Липовецький – 2001]; за П. Рікером, „не тільки [як] ворог пам'яті та історії", а „ще й [як] один з найважливіших їхніх ресурсів" [цит. за Рогинська – 2005]; натомість В. Подорога взагалі вважає, що „людина – це істота, яка не просто схильна забувати, в забутті – весь сенс її існування", бо забуття дозволяє людині „не пам'ятати, не бути відповідальною, уникати почуття провини і будь-якого морального тягаря" [Подорога – 2012: 115].

Разом з тим якщо вдатися до більш прискіпливого порівняння кореляту забуття, наприклад, з корелятом сексуальності, то можна дійти висновку, за яким забуття і сексуальність є у певному сенсі двома сторонами однієї медалі: сексуальність намагається втримати миттєвість буття, а забуття приречено спрямоване на елімінацію цієї миттєвості. Принаймні, роман М. Уельбека „Можливість острова" становить своєрідний взірець такої антиномії, яка навіть композиційно складається з оповіді того, хто, будучи сорокасемирічним мільйонером, з незрозумілих, за словами одного із саркастично налаштованих рецензентів, причин переживає – і це „у сучасній Франції"! – „почуття безповоротної втрати <…> щодо двадцятидворічної порнозірки-дебютерки..." [Семенов – 2006], і з безпристрасно-холодних рефлексій тих його клонованих нащадків, хто, перебуваючи у стані забуття, або власне „...в вечной жизни..." [Уельбек – 2009: 7], намагається, зокрема, через „...постоянное размышление над рассказом о жизни предшественника..." і „...написание комментария..." [Уельбек – 2009: 139] здолати це забуття.

За такої перспективи екзистенція Даніеля24 і Даніеля25 й справді має сенс лише остільки, оскільки вони перебувають у стані забуття. А тому коли Даніель25 рушає за межі своєї „станції" у пошуках бодай якоїсь спільноти, то йому стає цілком зрозумілим, що попередня „...жизнь <…> однообразная, одинокая и <…> совершенно пустая..." була просто „невыносимой" [Уельбек – 2009: 339].

Внаслідок цього са́ме корелят забуття став, далебі, потужним ресурсом, який спричинився до того, що „основное флуктуирующее состояние" [Уельбек – 2009: 340] останнього Даніеля зазнало суттєвого прискорення і змусило цього персонажа вийти за огорожу будинку-фортеці, за яку ніхто не виходив протягом двадцяти чотирьох клонованих – якщо так можна висловитися – поколінь. Своєю чергою, неабиякий чин героя роману може також означати, що йдеться не лише про вихід за межі місця постійного перебування у просторі, а, зважаючи на попередньо окреслену мотивацію, й про вихід за межі топосу існування, себто за власні межі.

При цьому не можна не звернути увагу на те, що колізії, пов'язані із забуттям та його доланням, безпосередньо корелюють із тілом. Зокрема, у романі М. Уельбека стан чи не тотального забуття у клонованих істот, яких репрезентують двійники Даніеля1, був зумовлений тим, що „...Верховная Сестра <…> делала упор на поддержании сниженного, не критического уровня энергии чисто консервативного порядка, который бы обеспечивал функционирование мысли, не такой быстрой, но более чёткой, ибо очищенной, – мысли, *освобождённой* (курс. авт. – М. У.) от тела" [Уельбек – 2009: 339].

З іншого, натомість, боку, попри зазначені щойно обставини і попри те, що після „...Стандартной Генетической Ректификации, которой следовало в обязательном порядке подвергать все возвращаемые к жизни единицы ДНК и которая обозначала окончательный разрыв между неолюдьми и их предками", оскільки „преобразованное таким образом человеческое существо...", отримувало змогу „...жить за счёт солнечной энергии, а также воды и небольшого количества минеральных солей..." [Уельбек – 2009: 290], – отже, попри усі ці фантастичні метаморфози, неолюди все одно не змогли остаточно позбутися тілесної, сказати б, упослідженості.

Так, „...весь род Эстер унаследовал почечный изъян своей основоположницы и, как следствие, отличался укороченной продолжительностью жизни" [Уельбек – 2009: 312]. Марія22 належала до того типу „неожінок", які, „...достигнув интермедийной стадии, перед концом испытывают ностальгию по мужскому половому органу и любят смотреть на него в последние минуты действительной жизни" [Уельбек – 2009: 108]. А Даніель25 ані трохи не сумнівається щодо того, що „Даниэль1 живёт" у ньому, що „тело [неолюдини] стало новой инкарнацией тела" людини і що „мысли [цієї людини] стали [його] мыслями, воспоминания [цієї людини] – [його] воспоминаниями…" Проте, як це не дивно, але „жизнь [Даніеля25] далека от той, какой [Даніелю1] хотелось бы жить" [Уельбек – 2009: 321].

Тому, певно, й невипадково, що і Марія23, і Даніель25 вирішують радикально змінити триб свого неоіснування, аби у випадку першої через нездоланне бажання „...жить более полной жизнью" „...присоединиться к сообществу дикарей..." [Уельбек – 2009: 297], а у випадку другого – для того, аби відчути, що „...тело принадлежит [йому] лишь на короткое время..." [Уельбек – 2009: 377], позаяк це ґрунтується на переконаності розповідача, відповідно до якої „...мы живем, словно за завесой, за прочной информационной стеной, но у нас есть выбор, мы можем разрушить эту стену, мы ещё люди, наши тела готовы к новой жизни" [Уельбек – 2009: 302].

За таких обставин, зумовлених передусім тим, що „...небольшое количество воспоминаний, накопленных в ходе одинаковых жизней [неолюдей], ни в коей мере не обладает прегнантностью, достаточной для возникновения индивидуальной фантазии" [Уельбек – 2009: 329], відступництво цих неоперсонажів можна і дійсно трактувати як результат певної тілесної флуктуації.

Інакше кажучи, йдеться фактично про інвертований варіант заперечення стану забуття. Адже якщо погодитися з тезою, за якою сутність людського існування полягає у ***неможливості повернення*** (курс. авт. – Л. С.), а забуття якраз і дозволяє приховати неприйнятну правду про невідворотність смерті [див. про це Стародубцева], то у романі М. Уельбека – навпаки, власне, ***можливість повернення***, що становить визначально-буттєву рису неолюдей, детермінує стан забуття, а тому його заперечення частково-

паліативно досягається за посередництвом читання і коментування текстів, але більш дієво – завдяки фізичній втечі за межі станцій, у яких перебували неолюди.

З огляду на наведені вище рації стає зрозумілим, чому неолюди обов'язково повинні були студіювати і наявні автобіографії своїх основоположників-людей, і коментарі своїх попередників-неолюдей. Авжеж, після того, як вони внаслідок біогенетичних процедур знову і знову поставали у своїй зрілій подобі, ці бідолахи більше нагадували сліпих кошенят, аніж дорослих – хай навіть і – неолюдей, а тому на початковому етапі вони були змушені відновлювати з доступних їм переважно текстових джерел інформацію про власну автентичність. Інакше кажучи, неолюди з'являлися у ***точці забуття***, аби, з одного боку, сягнувши скарбниць пам'яті, вирватися за його межі, а з другого боку, у такий спосіб „…подготовить пришествие Грядущих…" [Уельбек – 2009: 138].

І все це, як здається, невипадково, тому що сліпота, – звісно, не тільки у фізіологічному сенсі цього слова, а, радше, сліпота як забуття, – на думку М. Ямпольського, „змушує тіло обживати простір [й] інтеріоризувати його у якості певного місця" [Ямпольський – 1996: 265]. Але водночас сліпота є пов'язаною з письмом, оскільки виключення зору неминуче активізує пам'ять і запускає у дію механізм, за термінологією М. Шелера, „буття у минулому", „буття у теперішньому" та „буття у майбутньому" [див. Шелер – 1973: 412–415] – механізм, дія якого передусім є притаманною для дискурсу взагалі і художнього тексту зокрема.

Ще один доказ на те, що сліпота, потрактована як забуття, має безпосередній стосунок до письма, можна знайти у романі друга і співвітчизника М. Уельбека Ф. Беґбеде „Романтичний егоїст". Так, цитуючи французького журналіста і письменника А. Ринальді, Оскар Дюфрен стверджує, що „роман – це не що інше, як перехід з безвісності до забуття, і не більше" [Беґбеде – 2007: 51], внаслідок чого у відповідну проблематику цілком органічно вводиться категорія мистецтва, яке мислиться водночас і як спосіб, і як форма побутування забуття.

За окресленої перспективи є достатньо підстав, аби стверднти, що, на відміну від життя, яке, наприклад, за визнанням головного героя роману Ф. Беґбеде, „поділяється на два періоди: до 20 років [Дюфрен] нічого не пам'ятає; решту років [він] прагне забути" [Беґбеде – 2007: 243], мистецтво імпліцитно слугує подоланню забуття, ніби освітлюючи певні епізоди, аби у такий спосіб трансформувати забуття на його протилежність, внаслідок чого елімінація миттєвостей буття обертається на їхню актуалізацію на іншому та, либонь, більш значущому рівні.

Принаймні, у романі В. Кучока „Гівнюк", щонайменше, композиційно підтверджується сформульована вище теза, оскільки роман складається з трьох розділів, які названо „Раніше", „Тоді" та „Потім" і які, з одного боку, за своїм змістом становлять спогади, або ж – у попередньо запропонованих категоріях – освітлення певних вагомих епізодів та рефлексій, а з іншого боку, попри те, що в них усіх йдеться про минуле, семантично-просторово ці назви позначають не лише „минуле", а й „теперішнє" та „майбутнє".

Інакше кажучи, час, репрезентований у цьому творі, є завжди минулим, утім хронотоп роману легко поділяється на три традиційні темпоральні складники, утверджуючи, далебі, топос замість простору, або у такому випадку все ту ж точку забуття, яка хоч і перебуває буцімто у просторі, проте об'єктивно заперечує його, бо потенційно містить у собі незбагненно-необмежений масив спогадів, що спорадично і частково, у тому числі й завдяки мистецтву, стають надбанням зацікавленої публіки, починаючи від автора-продуцента і закінчуючи читачем-, глядачем- або ж слухачем-реципієнтом.

Своєю чергою, гра зі світлом і темрявою у контексті попередніх міркувань особливо виразно представлена у романі В. Пєлєвіна „Т". Зокрема, ця гра не тільки дається взнаки у численних епізодах [див., наприклад, Пєлєвін – 2009: 11, 19, 38, 170, 336, 378 тощо], а й становить, на загал, основу як поетикальної архітектоніки усього тексту, так і його ідейного змісту остільки, оскільки головний герой, себто граф Т., не знає, ані хто він, ані де він, ані навіщо він. І тільки згодом самосвідомість персонажа роману ніби виникає з темряви забуття, аби поступово через сюжетні колізії йому, а також й усім охочим стало зрозумілим, що „…жизнь ведь и правда подобие текста, который мы непрерывно создаём, пока дышим" [Пєлєвін – 2009: 160].

Водночас, корелюючи як з буттєвою, так і з антропологічною проблематикою, поетикальна за своїм характером взаємодія світла і темряви відчутно присутня й у книзі

Ю. Іздрика „Таке”, а надто – у цьому тексті запропоновано певну теорію світла, якій присвячено цілий розділ. Прикметно, що і ця теорія не обійшлася без, так би мовити, концепту точки, яку автор інтерпретує як „…щасливі збіги обставин…” і „…чудесні співпадіння…”, а, власне, збіги – як „…короткі миті прозріння…”, що трапляються у „…точці, куди [й] потрапляє все світло світу…” Натомість „…все світло світу – це тонесенький промінь завтовшки з алгебраїчний вектор…”, і тому „…спроби потрапити із суцільного довколишнього морока в тонюсінький промінчик – практично приречені, а ті рідкісні миті, коли нам вдається потрапити у фокус світла, ми й називаємо співпадіннями” [Іздрик – 2010: 22–23].

За „такої” перспективи точка забуття обертається не тільки на точку спогадів, а й на точку пізнання. Втім Ю. Іздрик як справжній „боржник трансценденту” [Іздрик – 2010: 79] весь час намагається пов’язати ці та інші свої художні візії з якоюсь вищою, чи не Божественною присутністю. Проблема, однак, полягає у тому, що „якщо наш Бог – начальник житлово-експлуатаційної контори, то світ наш – законно-мірно засцяний під’їзд, а релігій у нас усього дві: „Свєта – нєт” і „Тьома – лох”. І вдупубачення” [Іздрик – 2010: 200]. Адже розповідач доходить врешті-решт висновку, за яким „…у Божому саду нема на що дивитися” [Іздрик – 2010: 200], а „…найголовнішим було те, що світло з [нього] нікуди не дівалося, бо світив [він], по всім понятіям, сам у себе, і там, усередині, було так тихо, так тьмяно, так темно…” [Іздрик – 2010: 235].

Прискіплива увага до деталей, дрібниць, блискіток, леліток і т. ін. свідчить на користь того, що, на відміну від образів неолюдей з роману М. Уельбека, і образ головного героя з книги В. Пєлєвіна, і alter ego автора у тексті Ю. Іздрика можуть навіть похизуватися „прегнантністю, [більш ніж] достатньою для виникнення індивідуальної фантазії”. Але парадокс полягає у тому, що цей результат теж досягається завдяки тілесним флуктуаціям, які за такого контексту набувають амбівалентного характеру.

Так, у романі М. Павича „Друге тіло” є епізод, у якому описано як Захарія Орфелін і його кохана Анна, перебуваючи у Венеції, стають свідками незвичного явища: ці персонажі так само, як і всі тамтешні містяни, „…видели, что звук, тонкий и быстрый, как женский взгляд, стоит над Венецией и делит небо на две половины, на свет и тьму. И все видели, что слева от звука стоит ночь, а справа остаётся день…” [Павич – 2007: 114]. А якщо взяти до уваги, що триста років потóму сучасний сербський письменник і його дружина Ліза, теж зайняті розкриттям таємниці кам’яного персня, доходять висновку, за яким „разница между светом и темнотой состоит только в степенях, и то и другое одного рода, ибо нет света без темноты и нет темноты без света” [Павич – 2007: 188], то тоді майже не залишиться сумнівів ані щодо амбівалентності тілесних флуктуацій, ані щодо їхньої дотичності до проблематики забуття, принаймні у контексті його кореляції з темрявою і тишею, а отже, з тілом, – зокрема, з пам’яттю, сном та смертю, – з одного боку, й мистецтвом – з іншого.

Усі ці складні зв’язки легко та докладно „ілюструються” образом з роману С. Рушді „Флорентійська чарівниця” – образом таємничої одаліски, яка взагалі „…вважа[ла] *себе* (курс. авт. – С. Р.) резиденцією пам’яті…”, а „…коли поч[ин]ала розповідати історії, захована в її голові, то здавалося, що звільняється від якогось тягаря…” [Рушді – 2010: 130, 143]. Прикметним було і те, що жінка „…була вочевидь заглибленою у себе, її внутрішнє „я” було стерто або ж заховано у її нескінченій розповіді, у цьому лабіринті з кімнатами-історіями…” Утім, будучи „так[ою] собі смачненьк[ою] сновид[ою]”, вона звільнялася від цих історій аж ніяк не самотужки, а завдяки тому, що іль Макія голубив та пестив її, і у такий спосіб „повільно, фраза за фразою він руйнував резиденцію спогадів і відновлював людину” [Рушді – 2010: 146], яка поставала, власне, долаючи забуття.

Разом з тим наслідки цих намагань виявилися дещо несподіваними, оскільки це якраз забуття або ж „анестезія” дозволила таємничій одалісці „…пережити трагедію свого життя”. Натомість коли вона „…прийшла до тями, коли у муках відновилася [її] свідомість, [вона] збожеволіла”. Інакше кажучи, коли її „…пам’ять повернулася…”, і резиденція спогадів перетворилася на „бордель спогадів”, то тоді вона „…вийшла із себе”, аби взагалі „…випа[сти] із життя” [Рушді – 2010: 152–153].

Схожим чином корелят забуття функціонує і у романі С. Поваляєвої „Замість крові”, у якому персонажі намагаються втекти з реальності у штучно витворене забуття чи божевілля, бо переконані у тому, що пам’ять – це „ракова пухлина мозку, страшна хвороба, не-

чутний невичерпний біль, метастаз яскравих миттєвостей – жовтих метеликів…" [Поваляєва – 2007: 144] тощо.

Зрештою, навряд чи є підстави дивуватися усім цим протиріччям хоча б тому, що, наприклад, М. Кундера визначає забуття „водночас і як абсолютну несправедливість, і як абсолютну втіху", а до того ж вважає, що „романне дослідження теми забуття не передбачає ані завершення, ані висновків" [Кундера – 2001]. І якщо звернутися у цьому контексті до романів О. Памука „Музей невинності" та Н. Сняданко „Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки", то переконатися у цьому можна доволі легко.

Перш за все необхідно вказати на те, що твір турецького письменника номіновано як „музей", а отже, цей локус, за замовчуванням, суперечить забуттю. Бо, по-перше, будь-який музей постає як спротив забуттю, долаючи яке він водночас підтверджує актуальність останнього. Простіше кажучи, якби забуття не існувало, то музеї були б просто непотрібними. А по-друге, „музей невинності" виникає са́ме тому, що, поки Фюсун жила, Кемаль Басмаджи „…хотів думати про Фюсун хоч на краплину менше, а з часом і забути її! Однак хвилин, коли [він] не думав би про неї <…> майже не залишилося, а по правді, й зовсім не було. Мабуть, лиш окремі короткі миті – і поготів" [Памук – 2009: 197]. Та після трагічної загибелі жінки в автокатастрофі головний герой відчув, що „…Фюсун потроху [почала] перетворюва[тися] на примару з минулого та спогадів" [Памук – 2009: 616], а тому заперечення забуття, у тому числі й за допомогою музею, набуло нагальної необхідності.

Своєю чергою, каузальність ідеї книги Н. Сняданко полягає у тому, що текст української авторки виконує функцію колекції, домірної, властиво, до музейної експозиції так само, як частина відповідає цілому, оскільки „це звичайнісінька колекція, у якій речі зберігаються такими, якими вони є насправді, й у завдання колекціонера зовсім не входить прикрашати або вдосконалювати екземпляри. А тим більше робити висновки з їхньої поведінки" [Сняданко – 2008: 268].

Інакше кажучи, свої колишні пригоди Олеся Підобідко боїться забути не через якусь трагедію, а – навпаки, через своє теперішнє життя, яке склалося досить вдало. Але і у цьому випадку розповідачка вдається до продукування дискурсу як до чи не єдиного способу заперечити забуття.

І, нарешті, у романі Х. Муракамі „1Q84" корелят забуття реалізується ще у двох цікавих аспектах. Перший з них стосується такого його різновиду, як самозабуття, але при цьому, з одного боку, пов'язується з топосом сексуальності, а з іншого – як з літературою, так і з математикою. Отже, потерпаючи через дитячий спогад, у якому мати Тенґо, „…виставивши свої гарні груди, давала їх ссати чоловікові <…> що не був його батьком", цей герой бачив, як „на обличчі матері, що годувала чоловіка грудьми, проглядало самозабуття", подібне до того, яке „…прочитувалося на обличчі заміжньої подруги [Тенґо], коли вона досягала оргазму" [Муракамі – 2009: 288].

Натомість сам Тенґо переживав стан самозабуття через інші причини, одна з яких полягала у тому, що він „спочатку прочитав „Олівера Твіста" і відтоді захопився ним до самозабуття", а паралельно „упродовж навчання в початковій і середній школах Тенґо до самозабуття занурився у світ математики". Проте в обох випадках йшлося про подібну мотивацію, себто про „втечу від реальності", з тією тільки відмінністю, „…що повернення із світу художньої літератури не супроводжувалося таким гострим відчуттям невдачі, як повернення зі світу математики" [Муракамі – 2009: 291, 294].

Своєю чергою, не можна не взяти до уваги і те, що сюжет роману японського письменника будується на образі нетутешнього світу – світу з двома Місяцями, у який потрапили герої книги і з якого вони намагаються повернутися до звичної буденності. Утім виявляється, що йдеться не про гру у фантастику, а про серйозну проблематику, оскільки, за твердженням Тенґо, „сенс нетутешнього світу в тому, щоб переписати минуле тутешнього світу…" [Муракамі – 2009: 502].

За такої перспективи корелят забуття, вочевидь, онтологізується, бо взаємодія двох світів, репрезентована у романі Х. Муракамі, промовляє, зокрема, за ідеями китайського філософа Чжуан-цзи, який вважав, що даоська правда – це „незабутнє забуте", і що завдання людини полягає у тому, аби „забути те, що не пам'ятаєш, та згадати незабутнє" [див. про це Малявін – 1985]. Від цих роздумів, висловлених понад два тисячоліття тому в рамках культури, виразно відмінної від європейської, ніби відлунюють філософування су-

часного російського мисленника, сформульовані з нагоди аж ніяк не філософської. А проте В. Подорога, – що посилається на міркування Ж.-Ф. Ліотара, за яким „незабутнє не забувається, а, власне, витісняється (забувається тільки пережите)" [Ліотар – 2001: 26–27], – переконаний, що „забуте незабутнє є тим виміром, куди занурюється подія, яку неможливо пережити" [Подорога – 2012: 114].

ВИСНОВКИ

Таким чином, якщо підсумувати розгляд роману Х. Муракамі, а заразом і аналіз інших творів, то можна дійти декількох суттєвих висновків. По-перше, забуття, попри його, сказати б, сумнівний зміст, необхідно визнати корелятом, безперечно, актуальним для художнього дискурсу, а до того ж хоч і суперечливим, втім продуктивним та неминучим, у тому числі як у контексті топології, так і у контексті його конвергенції в різноманітних культурних дискурсах.

По-друге, забуття має позатемпоральний і онтологічний змісти, які даються взнаки через потенційний та амбівалентний характер забуття, спрямованого за цих обставин як на зло, так і на благо.

По-третє, корелят забуття надається на визначення через так звану тілесну флуктуацію, внаслідок дії якої досягається повнота й багатство, тобто прегнантність, відповідних літературних текстів.

Учетверте, фактично кожен такий текст становить топос, у якому корелят забуття і розгортається, і водночас містить у собі згорнуті сенси, що, зокрема, й надає цим текстам незавершеного, а в засаді, безкінечного виміру.

Уп'яте, розгортання топосу забуття здійснюється не лише безпосередньо через пригадування, а й опосередковано – через різноманітні локуси, образи та опозиції, як-от, наприклад, через образні опозиції ***тиша*** ↔ ***звук*** або ***світло*** ↔ ***темрява*** чи локуси музею або колекції тощо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беґбеде Ф. Романтичний егоїст : [роман] / Беґбеде Ф. / [пер. з фр. Р. В. Мардера, О. М. Ногіної ; худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осипова]. – Харків : Фоліо, 2007. – 283 с. – (Література).
2. Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, розвідки, екскурси [Електронний ресурс] / Гомілко О. – К. : Наукова думка, 2001. – 338 [2] с. – Режим доступу : http://www.philosophy.ua/ua/lib/books/research/?doc:int=122.
3. Іздрик. Таке / Іздрик Ю. Р. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2010. – 272 с.
4. Калинин И. Время кризиса и бремя манифестов. Филология на повороте / Калинин И. // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 113. – С. 47–52.
5. Кундера М. Семьдесят три слова [Електронний ресурс] / Кундера М. ; [предисловие и перевод Натальи Санниковой] // Урал. – 2001. – № 5. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru:81/ural/2001/5/kun.html.
6. Кучок В. Гівнюк (Антибіографія) / Кучок В. / [з польськ. пер. Н. Чорпіта]. Львів : Кальварія, 2007. – 144 с. – (Бібліотека журналу „Четвер").
7. Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и „евреи" / Лиотар Ж.-Ф. / [пер. с франц., послесл. и прим. В. Е. Лапицкого. – СПб. : Axiom, 2001. – 187 с. – (XX век. Критическая библиотека).
8. Липовецкий М. След Кыси [Електронний ресурс] / Липовецкий М. // Искусство кино. – 2001. – № 2. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru:81/project/arss/l/lip1.html.
9. Малявин В. Чжуан-цзы [Електронний ресурс] / Малявин В. – М. : Наука, 1985. – Режим доступу : http://www.litmir.net/br/?b=134361&p=49.
10. Муракамі Х. 1Q84 : [роман] : [у 3 кн.] / Муракамі Х. / [пер. з япон. І. П. Дзюба ; худож.-оформлювач Є. В. Вдовиченко]. – Харків : Фоліо, 2009–2011. – Кн. 1. – 2009. – 505 с.
11. Павич М. Другое тело : [роман] / Павич М. / [пер. с серб. Л. Савельевой]. – СПб. : Издательский Дом „Азбука-классика", 2007. – 336 с.
12. Памук О. Музей невинності : [роман] / Памук О. / [пер. з тур. О. Б. Тульчинського та Г. В. Рог ; худож.-оформлювач О. Г. Жуков]. – Харків : Фоліо, 2009. – 671 с.

13. Пелевин В. О. Т. / Пелевин В. О. – М. : Эксмо, 2009. – 384 с.
14. Поваляєва С. В. Замість крові : Роман із циклу „Колишні коханці” / Поваляєва С. В. / худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Харків : Фоліо, 2007. – 255 с. – (Графіті).
15. Подорога В. Память и забвение : Т. В. Адорно и время „после Освенцима” / Подорога В. – Новое литературное обозрение. – 2012. – № 116. – С. 109–128.
16. Поселягин Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках / Поселягин Н. // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 113. – С. 27–36.
17. Прокофьева В. Ю. Категория пространства в художественном преломлении : локусы и топосы / Прокофьева В. Ю. // Вестник Оренбургского университета. – № 11. – 2005. – С. 87–94. – (Русский язык и культура речи).
18. Рогинская О. Рецензия на кн. : Рикёр П. Память, история, забвение / Рикёр П. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. – (Французская философия XX века) [Електронний ресурс] / О. Рогинская. –Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3 (40–41). – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/r46.html.
19. Рушді С. Флорентійська чарівниця : [роман] / Рушді С. / [з англ. пер. Т. Бойко]. – К. : Вид-во Жупанського, 2010. – 288 с.
20. Семёнов С. Всё те же стринги под обложкой [Електронний ресурс] / С. Семёнов // Эксперт. – 2006. – № 25 (75). – 26 июня. – Режим доступу : http://www.expert.ua/articles/14/0/2220/.
21. Сняданко Н. Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки / Сняданко Н. / [передмова А. Ю. Куркова ; худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осіпова]. – Харків : Фоліо, 2008. – 287 с. – (Графіті).
22. Стародубцева Л. Невозможность возвращения : память и забвение в мифопоэтической топике сознания [Електронний ресурс] / Л. Стародубцева. – Режим доступу : http://www.newacropolis.org.ua/ru/study/conference/?thesis=3642.
23. Тимофеева О. От редактора [Електронний ресурс] / Тимофеева О. // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 114. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/t2-pr.html.
24. Уэльбек М. Возможность острова : [роман] / Уэльбек М. / [пер. с фр. И. Стаф]. – СПб. : Издательская Группа „Азбука-классика”, 2009. – 384 с.
25. Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
26. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.
27. Ямпольський – 1996: Ямпольский М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с.
28. Scheller M. Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values / Max Scheller. – Evanston : Northwestern University Press, 1973. – 569 с.

СЮЖЕТ У МАЛИХ ЛІРИЧНИХ ЖАНРАХ

Тетяна Винник

Аспірантка, Інститут філології,
Київський національний університет імені Тараса Шавченка **(УКРАЇНА)**,
01601, м. Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14, e-mail: vunnuk_nspu@ukr.net

UDK: 821.161.2-193.09

ABSTRACT

The article is devoted to the investigation of lyric subject and fabula in the short lyric genres on the material of B.-I. Antonych's, M. Vingranovskyi's, V. Herasymyuk's, M. Rulskiyi's, V. Svidzinskii's, V. Stus's and L. Talalay's poetry. The basic attention is concentrated on finding out of the main peculiarities of lyric subject and fabula in the stanzas, hokku and poem-miniature. The short lyric genres turn out in the process of the specific author's interpretations and modifications.

Key words: stanzas, hokku, poem-miniature, lyric subject, fibula

У статті розглядається ліричний сюжет та фабула у малих ліричних жанрах на матеріалах поезії Б.-І. Антонича, М. Вінграновського, В. Герасим'юка, М.Рильського, В.Свідзинського, В.Стуса та Л.Талалая. Основна увага сконцентрована на визначальних особливостях ліричного сюжету та фабули у стансах, хоку та вірші-мініатюрі, які мають тенденцію до інтеграції у процес авторських переосмислень та модифікацій.

Ключові слова: станси, хоку, вірш-мініатюра, ліричний сюжет, фабула.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

У сучасному літературно-мистецькому процесі визначальне місце посідає синтез та діалог культур, завдяки чому відбувається оновлення та збагачення традиційних форм, жанрів та поетичних ідей як в окремих національних літературах, так і у світовій художній культурі загалом. Це безпосередньо стосується і ліричної поезії, де відбувається переосмислення традиційних та створення нових жанрових модифікацій. Дослідження малих ліричних жанрів вирізняються багатогранністю та різноманітністю наукових підходів. До вивчення цих жанрів зверталися як зарубіжні, так і вітчизняні вчені, оскільки їх поетика характеризується складністю та багатовимірністю.

Актуальність статті обумовлена необхідністю комплексного дослідження та аналізу закономірностей функціонування ліричного сюжету та фабули у малих ліричних жанрах (стансах, хоку та віршах-мініатюрах) на прикладі творчості Б.-І. Антонича, М. Вінграновського, В. Герасим'юка, М. Рильського, В. Свідзинського, В. Стуса та Л. Талалая.

Аналіз останніх досягнень і публікацій. Теоретичне осмислення та пошук підходів до практичного аналізу ліричного сюжету та фабули віднайшло своє відображення у працях зарубіжних і вітчизняних вчених, зокрема в роботах М.Ю. Лотмана [10; 11], Б.В. Томашевского [20], Ю.Н. Тинянова [21], Т.І. Сільман [16], Н.І. Копилової [6] та ін. Дослідники акцентували увагу на дослідженні структури та особливостей сюжету в літературі загалом або в певному її роді (епосі, ліриці чи драмі), проте не зверталися до вивчення своєрідності ліричного сюжету та фабули у малих ліричних жанрах. Наукові доробки з загальної теорії малих ліричних жанрів віднайшли своє відображення у працях А. Скоця [17, 12-16], В. Корнійчука [7, 118-126], Н.В. Науменко [12], А.А. Доліна [4, 109-129], Ю. Кочебуя [8, 54-56], Г.Ф. Семенюка [15, 154-165] та ін.

Мета статті полягає у вивченні особливостей та закономірностей функціонування ліричного сюжету та фабули у малих ліричних жанрах (стансах, хоку, віршах-мініатюрах) на

прикладі творчості Б.-І. Антонича, М. Вінграновського, В. Герасим'юка, М. Рильського, В. Свідзинського, В. Стуса та Л. Талалая.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Вивчення малих ліричних жанрів має давню традицію в історії літературознавства. Зокрема історія досліджень особливостей поетики стансів, хоку, віршів-мініатюр у світовій літературі умовно складається з двох вимірів: діахронічного та синхронічного. Звернення до аналізу структури зазначених жанрів у діахронії характеризується науковими дослідженнями у динаміці від зародження жанру до сучасного функціонування. Синхронічний вимір акцентує увагу на поетиці малих ліричних жанрів в певний період у творчості окремого поета чи групи авторів (певної мистецької школи). Поети, переосмислюючи та змінюючи здобутки попередників, інтегрують певні жанри у власну творчість та утворюють нові індивідуально-авторські поетичні доробки, формують нові жанрові модифікації.

Станси визначаються як невеликий ліричний вірш, що складається із чотирирядкових ямбічних строф, кожна з яких характеризується викінченою філософською думкою. При цьому вони відмежовані одна від одної і за змістом, і за формою. Проте схема римування однакова впродовж усього вірша [9, 639]. На думку В. Корнійчука, характерною ознакою стансів є «…медитативність, спокійна, плавна течія вірша та структурна мобільність, адже для цього жанру не існує ні тематичних, ні стильових обмежень...» [7, 119].

Хоку – традиційний жанр японської пейзажної лірики, що виник у XVI ст., зумовлений розвитком міської культури. Це трирядковий неримований вірш, постав на основі першої півстрофи танка [7, 709].

Вірш-мініатюра визначається, як невеликий за обсягом, цілком довершений художній твір, який узагальнює чи типізує картини. До віршів-мініатюр належать рубаї у поезії східних народів, японський хоку, польські фрашки, українські коломийки [7, 450].

Малі ліричні жанри віднайшли широке відображення в українській літературі в XX столітті. Зокрема, Б.-І. Антонич, М. Вінграновський, В. Герасим'юк, М. Рильський, В. Свідзинський, В. Стус та Л. Талалай, застосовуючи в своїй творчості традиційні жанротворчі канони стансів, хоку та віршів-мініатюр, індивідуально переосмислювали поетику зазначених жанрів та модифікували їх у залежності від власного авторського ідіостилю. Значної модифікації зазнали сюжетно-композиційні та фабульні характеристики стансів, хоку та віршів-мініатюр у творчості вказаних авторів.

Поезія Богдана-Ігоря Антонича характеризується уславленням природних сил, відображенням давньослов'янських традицій та вірувань, нерозривним зв'язком людини і природи. Сюжетна структура та фабульні характеристики у жанрах стансів, хоку та вірша-мініатюри мають такі особливості:

Збірка «Ліричне інтермеццо» утворює цикл віршів-мініатюр, покликаних поетично та лаконічно осмислити та відобразити природу поезії та мистецтва, роль людини у світі, сутність буття на землі всього живого («Сутінь» [5], «Дружня гутірка» [5], «Шлюб» [5], «Гвоздики» [5], «Фіялки» [5] та ін.).

Сюжет віршів-мініатюр поета звернені до уяви читача для того, аби викликати почуття взаємозв'язку людини з природними силами, мистецтвом, космосом та законами Всесвіту («Диво» [5], «Забута земля» [5], «Дно пейзажу» [5],«Фіялки» [5], «Ars poetica» [5] та ін.).

За стилістичними особливостями малі ліричні жанри в творчості Б. Ігоря-Антонича поєднує елементи символізму та сентименталізму з використанням окремих жанрово-стилістичних прийомів українського фольклору («Дно пейзажу» [5], «Подвійний концерт» [5], «Буря» [5], «Червона китайка» [5], «Ars poetica» [5] та ін.).

Поезія «Ars poetica» включає елементи вірша-мініатюри та стансів: твір поєднує завершеність думки кожної строфи та узагальнює думку ліричного героя про визначальну роль мистецтва в житті людини: ««*Мініатюри сонця — яблуко натхнення // на дереві життя — на дереві мистецтва, // і творчість, наче присуд, творчість невмоленна // і з світом торг красою — муз скупих купецтво*…» [5]. Творчість та мистецтво допомагає особистості збагнути закони природи та пізнати своє призначення у світі, мистецтво дозволяє зосередитися на собі та осмислити власну сутність: «…*а ти, як завжди, будеш сам, щоб все забути*...» [5].

Поетичні твори Богдана Ігоря-Антонича відображають прагнення ліричного героя до внутрішньої гармонії, краси та пізнання загадок природи та мистецтва.

Творча спадщина Миколи Вінграновського відрізняється оригінальністю жанрових форм, тем, образів та художніх засобів. Важливе місце у творчості поета посідають малі ліричні жанри, що мають такі сюжетні та фабульні властивості:

Циклічність жанрових утворень. Авторський цикл «Стансі» складається з шести поетичних творів, кожна з яких може одночасно розглядатися як самостійна поетична одиниця, так і в якості частини поетичного циклу. Кожен із стансів присвячений оспівуванню кохання ліричного героя. Фабульний вимір циклу має тенденцію до змістовного розширення: цикл починається відображенням кохання ліричного героя до його коханої, продовжується поетичним осмисленням кохання до Батьківщина, рідного краю та навколишньої природи, а завершується зображенням космічної гармонії у світі: «*Замовкла раптом, зайнялася // Радіостанція Життя!. // Я знов коханий… Боже мій! // Щасливий вік той, у якому // Живе твій подих долі й мрій, // Краси і грації*…» [1].

Адаптація запозичених жанрів до української дійсності. Микола Вінграновський майстерно втілює українські реалії в жанрі хоку. Наприклад: «*Над чорнобривцями в саду // Останнє яблуко висить. // Останній лист упав на чорнобривці вчора…»* [1].

У фабульному та сюжетно-композиційному аспектах автор відтворює почуття кохання, гармонії, любові та вірності до власного дому та рідного краю, зображує внутрішні почуття ліричного героя («Стансі» [1], «На могилі стояло сонцею…» [1], «Душа наїлася, та бреше…» [1], «Ластівко біля вікна…» [1], «Лазить сонечко в травах…» [1], «На могилі стояло сонце…» [1] та ін.).

Широке застосування стилістичних фігур (різноманіття тропів та художніх засобів, риторичних вигуків, запитань, звертань, інверсивних конструкцій та ін.) («Стансі» [1], «Душа наїлася, та бреше…» [1], «Лазить сонечко в травах…» [1], «На могилі стояло сонце…» [1] та ін.).

Вірш-мініатюра «Прилетіли коні – ударили в скроні» включає елементи стансів: кожен із п'яти рядків має завершену думку, що поєднується асоціативними образами та динамікою зображуваних подій: «*Прилетіли коні – ударили в скроні. // Прилетіли в серпні – ударили в серце. // Ударили в долю, захмеліли з болю. // Захмеліли з болю, наїржались вволю. // Отакі-то коні – сльози на долоні*…» [1]. Кожний рядок складається з 12 складів та утворює особливу ритмічну організацію твору, яка відтворює як стрімкий рух подій так і швидкість думки ліричного героя.

Микола Вінграновський широко застосовував хоку, станси та вірші-мініатюри у своїй творчості, відображав складність внутрішньої організації ліричного героя, оспівав почуття кохання, красу та гармонію зовнішнього світу.

Творчість Василя Герасим'юка сповнена глибоким ліризмом та медитативністю творчих пошуків. Малі ліричні жанри визначаються як одні із найпродуктивніших у творчості автора. Особливе місце посідають наступні сюжетні та фабульні характеристики в творчому спадку Василя Герасимюка:

Ознаки безсюжетної композиції та фрагментарності («Червоні щити. Лице сумне…» [2, 19], «Де холодна рука…» [2, 19], «Така хвороба…» [2, 42], «І збудуться слова…»[2, 43], «Поезіє, порятувала ти плоть…» [3, 116] та ін.).

У фабульному та мотивному аспектах малі ліричні жанри у творчості поета зорієнтовані на відображення краси природного світу, сільських пейзажів, емоційне висвітлення внутрішнього світу героя, відтворені елементи одичної лірики («Василеві Портяку – на 50-ліття» [3, 133], «Білим ягнятам залишу ґрунь і присліп» [3, 116], «Де холодна рука…» [2, 19], «Така хвороба…» [2, 42], «Поезіє, порятувала ти плоть…» [3, 116] та ін.).

Підвищена емоційність художній засобів, використання складних та простих синтаксичних структур, що надають творам виразності, ритмічного прискорення або уповільнення в залежності від авторської інтенції («Червоні щити. Лице сумне…» [2, 19], «Злетів Капак над гори…» [2, 21], «Дальнім грунем…» [2, 30], «Така хвороба…» [2, 42], «Де холодна рука…» [2, 19] та ін.).

Поезія «Василеві Портяку – на 50-ліття» за характерними ознаками належить до стансів, який складається з трьох чотирирядкових хореїчних строф, кожна з яким має логічно завершену змістовну думку. Поезія також має ознаки одичної лірики, оскільки за фабульними особливостями варто відзначити піднесений пафос поезії, уславлення Василя Пор-

тяка, який порівнюється з ангелом: «*Нам потрібен ангел іще, // але воїнству, а не війську! // Цей, мов церкву лаодикійську, // не морозить і не пече…*» [3, 133]. У стансах прослідковується тенденція до ритмічної та фонетичної упорядкованості, присутнє перехресне римування, жіноча рима: «*Царські лови. Дух переможе. //Звівся виплюнутий із Уст, ріг // підняв і сказав: дай Боже!*» [3, 133].

В авторському доробку В. Герасим'юка особливих жанрових модифікацій зазнало хоку. Зокрема, в поезії «Білим ягнятам залишу ґрунь і присліп…» поєднані елементи хоку та стансів: перша строфа складається з трьох рядків, а друга – з чотирьох. Перша частина твору відображує внутрішні пошуки ліричного героя, має парне рифмування: «*Білим ягнятам залишу ґрунь і присліп. // Коникам сивим сіно срібне залишу. // Бубон у грудях перекидає дріб в тишу... тишу... тишу..*» [3, 116]. Стансова частина має перехресне римування та втілює метафоричне зображення посиленої емоційності ліричного героя поезії: «*Легіт небесний переманює кров // по краплині, по віршу. // Фрела у грудях — мабуть, місяць зійшов // чорним вівцям залишу…*» [3, 116].

Вірш-мініатюра «Червоні щити. Лице сумне…» складається з двох чотирьохрядкових строф, що відображають звернення ліричного героя до коханої з проханням полегшити страждання: «*Червоні щити. Лице сумне. // Лице сумне. Ракети треммтять. // Обмий мене. Одягни мене. // До столу зі мною сядь…»* [2, 19]. Визначальне значення у структурі цього твору мають синтаксичні особливості: поезія побудована з коротких простих спонукальних речень, які надають твору текстової виразності та специфічного ритмічного сповільнення: «*Налий мені молока горня. // Вікно застели в пізній час. // На горах страждань — мечів стерня. // На горах страждань — князь…*» [2, 19].

Малі ліричні жанри у творчому доробку Василя Герасим'юка характеризується філософським осмисленням, емоційністю та підвищеною медитативністю.

Творчість Максима Рильського включає ознаки неокласицизму та неоромантизму, що спільно утворюють самобутні індивідуально-авторські модифікації та визначальні особливості поетичних доробків. М. Рильський досить активно використовував малі ліричні жанри в своїй творчості, які на сюжетному та фабульному рівнях мали наступні характеристики:

Відображення краси природного світу, сільських пейзажів, («Збирають світлі, золоті меди» [13, 43], «Люблю похмурі дні, коли крізь сизі хмари…» [13, 24], «День осінній... вітер віє…» [13, 24], «На білу гречку впали роси…» [13, 27], «Шумить, і шепче, і тривожить…» [13, 36] та ін.

Ліричний або філософський роздум про сенс буття, осмислення ролі природного світу в житті людини («Тріпоче сокір, сріблом потемнілим» [13, С. 41], «Дощ» [13, С. 41], «День осінній... вітер віє…» [13, С. 24], «На білу гречку впали роси…» [13, 27], «На мосту, над темною водою…» [13, 45] та ін.).

Єдність та взаємопов'язаність формальних та змістовних особливостей віршів-мініатюр. Використовувані художні засоби та жанротворчі елементи підпорядковуються художній темі та ідеї поетичних творів («Я натомився од екзотики» [13, 45], «Піднялися крила» [13, 48], «День осінній... вітер віє…» [13, 24], «На білу гречку впали роси…» [13, 27], «На мосту, над темною водою…» [13, 45] та ін.).

У вірші-мініатюрі «Люблю похмурі дні, коли крізь сизі хмари…» автор описує появу сонячного проміння після дощу, що уособлює початок нового життя після того, як минають життєві негаразди: «*Люблю похмурі дні, коли крізь сизі хмари // Чуть пробивається проміння золоте // І ллє у тумані на землю тихі чари. // Люблю я дощ рясний, що гучно з неба ллється: // Після дощу того уся земля цвіте… // І ліс, покритий краплями блискучими, сміється*…» [13, 24].

Станси «На білу гречку впали роси…» відображають фрагменти сільського ландшафту. У кожній строфі висловлюється окрема думка, що виступає складовою змісту твору: «*На білу гречку впали роси, // Веселі бджоли одгули, // Замовкло поле стоголосе*…» [13, 27]. Кожний рядок-речення описує природну реалію, яскраво відображає природній світ. В поезії автор застосовує багату палітру художніх засобів: персоніфікації («*впали роси», «замовкло поле», «дорога в'ється*»), метафори («*обійми золотої мли*»), епітети («*біла гречка», «поле стоголосе*») та ін.

Максим Рильський у малих ліричних жанрах використовував різноманіття художніх засобів, зображав гармонію природного світу та місце людини в ньому.

Творчий спадок Володимира Свідзінського вирізняється оптимістичністю світобачення, вірою у людство, у гармонійність життя та надією на найкраще, що безпосередньо вплинуло на сюжетні та фабульні характеристики у малих ліричних жанрах поета:

Побудова особливого художнього образу ліричного суб'єкта, який проголошує беззаперечну віру у життєтворчі сили природи та людини, уславлює почуття кохання, віри та сподівання на краще («Над парканами жовті віти» [14, 39], «Дитинство» [14, 36], «І ти ж колись як сонце був…» [14, 42], «Ми в ніч ввійшли. Зоря погасла нам» [14, 45], «Над джерелом, край теплої долини» [14, 30] та ін.).

Особлива тенденція до ритмічної та фонетичної упорядкованості, що направлена на повне відображення емоцій, душевних рухів ліричного героя та його хвилювання. Наприклад, у вірші-мініатюрі «... Як надра темряви твій зір…» автор майстерно за допомогою пунктуації та пуантів передає фрагментарність мовлення закоханого ліричного героя, поетично відображує переривність його дихання, внутрішню схвильованість: «... *Як надра темряви твій зір, // Як полум'я уста томлючі… // Надходить буря ... Ми самі … // Весь світ у пітьмі потопає … // О мила, милаа! Не томи ... // Несила ... Серце знемагає* ...» [14, 28].

Фрагментарне відображення оточуючої дійсності у віршах-мініатюрах, художнє зображення побутових сцен, сільських та міських пейзажів («Як темно стало. Десь сонце скрилось…» [14, 32], «Дитинство» [14, 36], «В моїй уяві образ твій…» [14, 36], «На Поділлі» [14, 29], «Над джерелом, край теплої долини» [14, 30] та ін.).

Вірш-мініатюра «... Тоді ж то, визволена з пітьми…» зображує циклічність природи, її здатність до самооновлення та відродження. Автор моделює ідеальний світ, який обов'язково настане після війн та ворожнечі. Ліричний герой глибоко переконаний, що після будь-якого потрясіння приходить гармонія та почуття любові: *«... Тоді ж то, визволена з пітьми, // Обмитая в крові, // Зростить земля нам цвіт незнаний // І дасть плоди нові. // О ні, не буде кар і помсти, // І не проллється кров: // В очах зірниці світової Любов, // одна любов…*» [14, 29].

Малі ліричні жанри широко представлені у творчості Володимира Свідзінського, характеризуються оптимізмом, індивідуально-авторським осмисленням дійсності та зображенням ідеального світу.

Поетичні надбання Василя Стуса характеризуються філософічністю змісту, широким застосуванням художніх засобів, особливими жанровими формами. У малих ліричних формах можна виокремити наступні особливості сюжетно-композиційної та фабульної побудови:

Сюжетно-композиційна структура має складну будову: відсутня постійна рима, присутнє членування мовного потоку ліричного твору на прості короткі речення, що створює специфічний ритм («Верни до мене, памяте моя!» [18, 201], «Ти тут. Ти тут. Геть біла, як свіча…» [18, 194], «Недовідомі закипають грози…» [18, 204], «Лискучі рури власним сяйвом сліпнуть…» [18, 187], «Ковчег твій – це похмурий саркофаг…» [18, 381] та ін.).

Філософське осмислення екзистенційних бінарних опозиційних пар: життя і смерті, кохання і ненависті, вірності та зради. Пафос смутку в поєднанні з вишуканими художніми засобами утворюють самобутню жанрову модифікацію вірша-мініатюри та стансів, які здатні найбільш чуттєво відобразити внутрішній конфлікт ліричного суб'єкта («І знов Господь мене не остеріг…» [18, 379], «Ковчег твій – це похмурий саркофаг…» [18, 381], «Ти десь за білим забуттям…» [18, 367], «Дерева – в маячні. Шалеле лопотіння…» [18, 352], «Ніч осідала і влягалася падолом…» [18, 332] та ін.).

Визначальну роль відіграє пафос роздумів про сутність життя в різних часових відрізках: минулому, теперішньому та майбутньому («Небо – як попіл, як сніг – дерева…» [18, 322], «Лискучі рури власним сяйвом сліпнуть…» [18, 187], «Ти десь за білим забуттям…» [18, С. 367], «Дерева – в маячні. Шалеле лопотіння…» [18, 352], «Ніч осідала і влягалася падолом…» [18, 332] та ін.).

Поезія «Недовідомі закипають грози…» включає ознаки вірша-мініатюри та стансів: з одного боку кожен рядок твору має закінчені думку, а з іншого цілісний текст типізує життєву картину ліричного суб'єкта, який визначає подальший вектор свого життєвого руху: «*Куди й пощо? Не відаю, не знаю. // Мідяногорла ремствує сурма. // Ідуть етапи — без кінця і краю. // Реве шафар. // На світ зійшла пітьма…*» [18, 204].

Творчість Василя Стуса відзначається медитативністю, глибоким онтологізмом та пошуком аксіологічних орієнтирів.

У творчості Леоніда Талалая широкого поширення набув жанр вірша-мініатюри, в якому ліричний герой зображує глибоке осмислення дійсності, критично оцінює себе та навколишній світ, спробує віднайти вихід із скрутного життєвого становища. На сюжетно-композиційному та фабульному рівнях варто відзначити наступні риси, що притаманні малим ліричним жанрам в творчості поета:

Фрагментарне відображення сцени із життя ліричного героя, його внутрішній стан та переживання («Уже кінцева... недалеко…» [19, 33], «Ще недокурена цигарка…» [19, 18], «Вікно чорніє хрестовиною…» [19, 34], «Господи, який це жах…» [19, 29], «Глибока осінь. Вечір пізній…» [19, 32] та ін.).

Присутність екзистенційних мотивів в поетичних творах автора, глибоке осмислення несправедливості світу, пошук сенсу життя («Глибока осінь. Вечір пізній…» [19, 32], «І слів немає щось договорить…» [19, 18], «Уже кінцева... недалеко…» [19, 33], «Ще недокурена цигарка…» [19, 18], «Господи, який це жах…» [19, 29] та ін.).

Категорія пам'яті відіграє визначальну роль в творчості поета, щасливе минуле постає точкою відліку, яка визначає життєві та ціннісні орієнтири ліричного героя («Згадаю маму біля двору…» [19, 26], «Штурмане, піднімем якорі…» [19, 26], «За спогадом сунеться туга…» [19, 35], «Увесь поринувши у спогад…» [19, 35], «Ще недокурена цигарка…» [19, 18] та ін.).

Поетичний твір «І слів немає щось договорить…» відображає частину внутрішнього діалогу ліричного героя, його роздуми про сенс буття та подальші кроки у життя. Поезія має ознаки стансів, оскільки складається з коротких поетичних рядків, які мають завершену думку: «*І слів немає щось договорить, // І сенсу говорить уже немає. // Усе, що так горіло, пригасає, // А все, що підкидаю, не горить*…» [19, 18]. Об'єднуючим елементом стансів постає екзистенційна тематика та мистецька ідея. Ліричний герой сумнівається в сенсі існування, визнає втрату життєвої мети: «*І сад на спаді. Й день уже на спаді, - // І метушусь, і знову невпопад // Не знати що, шукаю в листопаді, // Потоптуючи сліпо листопад*…» [19, 18].

Вірш-мініатюра «Господи, який це жах…» має структуру сповіді, в якій ліричний героя відображає свою та суспільну приреченість до складного життєвого шляху, невідворотності нещасть та злиденності: «*Господи, який це жах – // все життя не жити – виживати // і на старість з радістю бомжа // жалюгідні гривні рахувати, // прикидаючи: на чарку є!..*» [19, 29]. Ліричний герой не скаржиться на скруту, проте визнає свій страх перед тим, що він може втрати сенс існування та постане на шлях приреченого злидаря як в духовному, так і в матеріальному вимірах: «*Я не претендую й на своє, // і мені не треба вже нічого, // та зі мною невідступно жах, // бо здається, що й моя дорога // у таке ж нікуди, як в бомжа…*» [19, 29].

Леонід Талалай у малих ліричних жанрах філософські осмислює життєвий шлях, визначає ціннісні орієнтирі та намагається віднайти сенс людського існування.

ВИСНОВКИ

Сюжетно-композиційна та фабульна організація малих ліричних жанрів в творчості поетів ХХ століття вирізняється ускладненою побудовою та рядом характерних особливостей:

Жанри хоку, стансів та вірш-мініатюра характеризуються лаконічністю форми та вишуканістю змісту. У ХХ столітті відбулося поетичне переосмислення зазначених жанрів, внаслідок чого утворилися індивідуально-авторські модифікації, що поєднують ознаки вірша-мініатюри и стансів (Б. Ігор-Антонич, М. Вінграновський, М. Рильський, В. Стус), хоку та стансів (В. Герасим'юк, Л. Талалай).

Мотивна та фабульна структура малих ліричних жанрів складається з екзистенційних мотивів (В. Герасим'юк, В. Стус, Л. Талалай), інтимних мотивів, покликаних відобразити радість кохання (М. Вінграновський, В. Свідзинський, М. Рильський), відображення взаємозв'язків людини і природи (Б. Ігор-Антонич, В. Герасим'юк, М. Рильський, В. Свідзінський), зображення приреченості ліричного суб'єкта та його прагнення віднайти сенс буття та пізнати істину (В. Герасим'юк, В. Стус, Л. Талалай), критично оцінити себе на навколишню дійсність вирішити складний внутрішній конфлікт (Б.-І. Антонич, В. Герасим'юк, М. Рильський, В. Стус та Л. Талалай).

На сюжетно-композиційному рівні в малих ліричних жанрах присутні ознаки безсюжетної композиції (М. Вінграновський, В. Герасим'юк), композиційної фрагментарності (В. Свідзинський, Л. Талалай), тенденція до особливої ритмічної та фонетичної організації творів (М. Вінграновський, В. Свідзинський, М. Рильський), використання емфатичної виразності, ритмічних прискорень та уповільнень (М. Вінграновський, В. Свідзінський, Л. Талалай).

Утворення поетичних циклів, що складаються з традиційної форми стансів та їх поетичних модифікацій (Б.-І. Антонич, М. Вінграновський).

У запропонованій статті дослідження закономірностей функціонування та особливостей фабульної та сюжетно-композиційної організації малих ліричних жанрів не є вичерпним і потребує подальшого наукового осмислення. Окремим актуальним питанням залишається вивчення фонічної та стильової побудови стансів, хоку та віршів-мініатюр в індивідуально-авторських стилях поетів ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вінграновський М. На Срібнім березі [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://virchi.narod.ru/poeziya/vinganovskiy.htm
2. Герасим'юк В.Була така земля: поезії, поеми.– К., 2003. – 392 с.
3. Герасим'юк В. Поет у повітрі: вірші та поеми. – К., 2002. – 143 с.
4. Долин А.А. Японская поэзия на Западе: перевод – стилизация – адаптація // Взаимодействие литератур Востока и Запада: Сборник статей. – М., 1987. – С. 109-129.
5. Ігор-Антонич Б. Привітання життя [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://virchi.narod.ru/poeziya/antonich-zmist.htm
6. Копилова Н.И. О многозначности термина «сюжет» в современных работах о лирике (к историографии вопроса) // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. — Воронеж, 1982. – С. 108-116.
7. Корнійчук В. Жанрова парадигма збірки „Semper tiro" І. Франка // Вісник. Львів, 2004. – Вип. 3, Ч. 2: Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – С. 118 – 126.
8. Кочубей Ю. Освоєння східних форм в українській поезії ХХ століття // Урок української. – 2000. – №10. – С. 54-56.
9. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К., 2007. – 752 с.
10. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста / Ю.М. Лотман; М.Л.Гаспаров. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. – 846 с.
11. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970. – 285 с.
12. Науменко Н.В. Образно-стильова поліфонія сучасного українського хоку [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://dspace.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1427/3/image.pdf
13. Рильський М. Вибрані твори: лірика і поеми. – К., 1974. – 351 с.
14. Свідзінський В. Поезії. – К., 1986. – 349 с.
15. Семенюк Г.Ф. Версифікація: теорія і практика віршування / Г.Ф. Семенюк, А.Б. Гуляк, О.Є. Бондарева. – К., 2008. – 640 с.
16. Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л., 1977. – 223 с.
17. Скоць А. Буркутські станси Івана Франка // Тези доповідей шістнадцятої щорічної наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка (17–19 жовтня 2001 року). – Львів, 2002.
18. Стус В. Палімпсест. Вибране. – К., 2006. – 432 с.
19. Талалай Л. Безпритульна течія. – Чернівці, 2011. – 312 с.
20. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996. – 334 с.
21. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. – М., 2002. – 496 с.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Н. Пастух."Всячина говорить, ми но' не розумієм того, а все на світі язик свій має": "мова" тваринного образу в українському фольклорі. Studia methodologica 2014; (37)

"ВСЯЧИНА ГОВОРИТЬ, МИ НО' НЕ РОЗУМІЄМ ТОГО, А ВСЕ НА СВІТІ ЯЗИК СВІЙ МАЄ": "МОВА" ТВАРИННОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ

Надія Пастух

Кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник,
відділ фольклористики, Інститут народознавства НАН України **(УКРАЇНА)**,
79000, м. Львів, проспект Свободи, 15, e-mail: npastukh@gmail.com

UDC:

ABSTRACT

The article reveals the meaning of the acoustic manifestation in the formation of the folklore zoo-symbol, its semantics and functions. Besides, the "language" of animals is analyzed as a figurative wholeness with its mythological foundations, its interesting logic in the system of values and signs, mechanisms of interpretations.

Keywords: zoo-symbol, "language" of the animal, semantics.

В статье выяснено значение акустических проявлений в формировании фольклорного зоосимвола, его семантики и функций. Отдельно проанализирован "язык" животных как образная целостность со своей мифологической основой, интересной логикой в системе значений и обозначений, механизмами интерпретаций.

Ключевые слова: зообраз, "язык" животного; семантика.

У статті з'ясовано значення акустичних проявів у формуванні фольклорного зоосимволу, його семантики та функцій. Окремо проаналізовано "мову" тварин як образну цілість зі своїми міфологічними підвалинами, цікавою логікою в системі значень і позначень, механізмами інтерпретацій.

Ключові слова: зообраз; "мова" твариного образу; семантика.

Семантикою та функціями тваринної символічної системи активно цікавились дослідники ще починаючи з часів зародження фольклористичної науки [3, 9-13]. Розгляд символіки зообразу вже в ті ранні часи передбачав й аналіз зоб'єктивізованих у канві усносло-весного тексту акустичних проявів тієї чи іншої тварини. Так, під час розгляду орнітоморфних символів М. Костомаров у своїй магістерській дисертації "Об историческом значении русской народной поэзии" неодноразово звертався до тлумачення пташиних голосів (воркування голубів, кування зозуль, щебетання солов'їв тощо) [12]. Такий огляд семантики співу, щоправда, не поставав у праці фольклориста як окрема обов'язкова складова характеристики образу в цілому. Безперервний пошук раціональної схеми, яка б дозволила стрункo та вичерпно проаналізувати фольклорний зоосимвол, провадив М. Сумцов у низці своїх статей, які присвячено народному "бестіарію" [29-33]. Незмінним компонентом у такій схемі є параграф, присвячений семантиці "зоомови". Скажімо, аналізуючи усносло-весний образ ворона, автор виділяє окрему рубрику – "крик", у якій розглядає значення каркання [29, 64]. Ще один дослідник тваринної символіки польський фольклорист Е. Маєвський, упорядковуючи матеріал, який складає комплекс уявлень про окрему тварину, вже очікувано окремий параграф присвятив аналізу "наслідувань і тлумачень голосу" тварини [43, 90]. Віднаходимо таку складову, як "акустичні прояви", й у схемі аналізу тваринного образу, яку пропонує О. Гура у своїй фундаментальній праці "Символика животных в славянской народной традиции" [3, 80-82]. Як бачимо, кожен, хто вивчав семантику зообразу в усносло-весних текстах, доконечно звертався до "мови" того чи іншого пе-

рсонажа як до однієї із найпосутніших характеристик образу в цілому. У нашому дослідженні прагнемо не просто з'ясувати семантику співу, крику, сміху і т д. певної тварини (як то робили наші попередники), а осмислити "мову" тварин як певну образну цілість зі своїми міфологічними підвалинами, цікавою логікою в системі значень та позначень, механізмами інтерпретацій.

"Мова" тварин у фольклорному тексті постає як одна з найзагадковіших характеристик зоологічного світу. Якої форми вона б не набувала, у яку б пору не звучала, – завжди оповита сакральним ореолом, виступає як первинна, природна та ховає у собі важливий, далеко не кожному зрозумілий сенс. Акустичні прояви тварин у фольклорних жанрах можуть бути подані у звуковій та мовленнєвій формах [3, 80-81], так чи так вони ніколи не постають беззмістовними, безглуздими, неминуче несуть певне повідомлення. Навіть цілковита відсутність будь-яких звукових виявів – дуже важлива для міфологічної свідомості риса. Наприклад, нездатність риб видавати звуки ("німота") – деталь, яку активно опрацьовує фольклорна традиція в текстах. Голоси тварин і в мові, і у фольклорі метафорично зіставляють із різними людськими звуками – співом, сміхом, плачем тощо [3, 81]. І навпаки, "мова" певної тварини, вбираючи в себе семантику образу загалом, може отримувати нове значення ("каркати" – віщувати, накликати нещастя; "вуркотати" – тихо, переливчасто говорити; "кукати" – жити самотньо; "сичати" – говорити приглушеним від люті голосом). Акустичні прояви кожної тварини в мові часто дістають свою термінологічну атрибуцію. Зокрема І. Бессараба, описуючи "голоси тварин" через "понятійний апарат" підлящуків, зазначав: "Куонь рже. Вуол мичить, вечить, реве, буйіть. Собака бреше, гавкає, виє, вищить, ворчить. Свиня рохкає, квичить. Вовк виє. Куот кававчить, м'явчить, мручить. Баран бечить. Куриця кукудакає, сокорить. Півень співає. Ворона кракає. Миша пищить. Муха бзючить. Змія сичить. Жаба крумає. Буцьонь клекоче. Медвідь вечить. Зазуля кукає, кує. Гуси ґеґають. Коза бечить. Пщола бзючить. Воробіей чиркотить, цирикає. Циплята цявкають. Сорока чекотить. Деркач деркоче. Гупач гучить. В'юн пищить. Качка квакає. Книгавки кишкає" [18, 35]. Усі ці голосові характеристики можуть мати переносне значення залежно від семантики тварини, якій той чи той звук належить. Нерідко слова на позначення тваринних голосів виявляють спільність із самою назвою тварини, оскільки і дія на позначення акустичного прояву, і зооназва – звуконаслідувального характеру. Тавтології, породжені збігом таких спільнокореневих слів, – досить часте явище у фольклорних текстах та, зрештою, яскравий художній засіб: "Ой не пугай, пугаченьку, / В зеленому байраченьку!.." [22, 94].

Голос тварини у фольклорному тексті часто сигналізує про інші важливі характеристики зообразу, як-от його силу чи слабкість; витривалість, "соціальний" статус та інші. Скажімо, у фольклорі порівнюють силу вола та бугая, яка оприявлює себе саме в потужності голосу тварин. Обоє володіють неабиякою міццю, однак волову силу щоденно вичерпує людина, тому й він виявляється слабшим: "Той бугай гладкий і сильний, так він реве здорово. А той бідняга [віл. – Н. П.] – трудящий… То в того ж голос здоровий, а в цього – менший голос" [9, 490]. Тонкий, тихий невиразний голос зообразу, як і дрібний розмір, у фольклорі часто асоціюється із незначущістю, мізерністю та нікчемністю. Приміром, сила комарового дзижчання – відомий об'єкт фольклорного іронізування: у загадках комаха подана як пташка, що "гукнула громким голосом" [40, 249] 1.

Тваринна мова мислиться універсальною, у певних казках вона так і називається "мова природи". Навчитись "пташиної" (чи "звіриної") мови казок означає розуміти, "що дитина заплаче, що птиця запищить, що худобина заричить, що жаба накричить" [41, 100], "що птиця говорить, ци який звір, чи лист шумить на деревині" [41, 233]. Людині, котра розуміє мову природи, "зіллі вогорит – віт чого воно йи" [2 (1), 215].

1 До слова, комар, який в одній з легенд названий "нікчемною тварючкою", важко терзається своєю незначущістю ("мов не було комаря й на світі") та відтак звертається до Бога з проханням надати його комариному роду більш істотного становища, що насправді виливається у просьбі збільшити розмір: "Дай, Боже, так, щоб чоловік не розітер наших кісток, а щоб вони валялись по світу і щоб чумаки одбивали об їх осі" [40, 3].

Діти, які за міфологічним світоглядом виходять зі світу природи, є найближчими і найріднішими сімейству тварин. Дитячі слова (nursery-words), як свідчать дослідники, почерпнуті з того самого лексичного багажу, яким послуговуються під час "спілкування" із тваринами (слова прикликування та відганяння). На думку Ю. Лотмана та Б. Успенського, "цей [мовний. – Н. П.] прошарок з погляду самого носія мови виступає як первинний, природний, не-знаковий. Показово, зокрема, що відповідні елементи використовують у ситуації розмови з дітьми (дитячі слова), з тваринами (підкликальні слова, пор. ще назви тварин за мастями і т. д.), а інколи і з іноземцями і т. п." [16, 287]. Дитячий фольклор завжди насичений зообразами. Як зауважував І. Франко: "Вони [діти. – Н. П.] люблять звірів, чують себе близькими до них, розмовляють з ними і розуміють їх: от тим-то й оповідання про звірів їм такі цікаві… Колись, як іще всі люди були прості, невчені, з дитячим розумом, усі вони любувалися байками так, як тепер любуються діти" [38, 170].

Отже, людина, яка опанувала тваринну мову, знає "що дитина заплаче, що птиця запищить", "що лист шумить", "що під землею робиться", тобто вміє правильно витлумачити не лише "розмови" самих тварин, а й звуки живого довкілля: шелест листя, скрип дерев, дзвін роси тощо. А основне – через "мову природи" стає можливим зазирнути до таємниць минулого та перспектив майбутнього. Сказане твариною корелює зі сакральним, а сакральне – для майбутнього. Тому володіти "мовою природи" – це не лише знати, "що ся в світі діяло", це водночас відати, "що ся буде діяти" [15, 138]. Звідси бере свої початки тверде народне переконання в тому, що "звірята уміють "віжлувати", себто відчувають все наперед" [23, 19] і можуть за бажання про свої знання у якийсь спосіб повідомити. У казці діалоги тварин стосуються не тих явищ, що відбуваються зараз, а передусім тих подій, які ще лише мають трапитися або ж трапились у минулому, залишившись, проте, великою таємницею для героїв. Так, в одній з казок чоловік, котрий знає "мову природи", чує, як пташка проказує своїм дітям таке: "Постойте, діти, приїдуть увечері чумаки, і будуть близько коло нас ночувати, та наварять каші, а розбойники прийдуть і поб'ють їх і нам останецця вся каша, – от тоді я вас нагодую" [41, 109]. Таке віще знання зрештою допомагає чоловікові щасливо влаштувати своє життя-буття.

Навчитися мови тварин можна звичним для міфологічного мислення шляхом оволодіння будь-чим – через споживання, проковтування, поглинання. Так, з'їсти "таке гадє – як полоз" – означає опанувати мову тварин і рослин [6, 13]. У цих сюжетах чарівну страву, яка дозволяє почути природу, майже завжди готують саме з гадини [35 (1), 210; 1, 634; 2 (1), 215]. Тварини світового "низу" (як, наприклад, названий полоз) є символами віщого сакрального знання: вони живуть у землі, пов'язані зі світом предків, володіють таємницями цілющих трав, вартують підземні скарби – золото і коштовне каміння, а відтак можуть навчити "мови природи" людину. Пізнішими в часі, ймовірно, є такі прозові тексти, у яких герой навчається мови тварин через поцілунок. Цілувати, звісно, доводиться знову ж таки змію [17, 313]. Найближчий до нас і найраціональніший на сьогодні спосіб вивчення "мови природи" полягає у читанні багатьох книжок. Так, у казці "Птичій язик" герой "ся взяв учити з тих книжок" мови тварин, а відтак швидко опанував її [41, 100]. Щоправда, варто згадати ще один – досить радикальний, навіть травматичний, однак дуже швидкий спосіб навчитися говорити по-звіриному, методику якого описано знов-таки в казці. Зокрема один химерний пан, який мешкав в очереті (а до його хатини не вели ні дороги, ні стежки!), замислив "вкласти" усю тваринну лексику до голови свого підсобника та – "як свиснув його кулаком в ухо в одно, потім в друге" [42, 109].

Зоомова, як бачимо, не зрозуміла пересічній людині, і в цьому велика перевага тварини, яка чує і розуміє людську мову. Можливо, ці знання втрималися ще з тих першочасів, коли тварина спілкувалась людською мовою: "Колись було таке врем'я, що усі звіри й птиці говорили чоловічим язиком" [14, 35] або: "Давно, йик ше жили велити, говорила усьи диханя" [39, 161]. Зрештою на таку тямущість і скеровані численні "перемовини" людини з твариною чи вживання своєрідних "арго" під час полювання [7]. За народними уявленнями, тварини ще й тепер іноді можуть вести бесіди людським наріччям: "Звірята не лиш що розуміють людську мову, але також розмовляють між собою" [23, 20]. Проте такі дива – коли "говорит уся твар Божа" [23, 20] – трапляються неодмінно у певний "святковий" час – на Різдво, на Щедрий вечір, на Юрія чи на Василя. Можливо, у такі переломні сакральні моменти, які виразно корелюють із порою, "коли снувався світ", тварина повертається у той же таки простір і час, "коли ще звірі говорили". Широковідоме в багатьох регіонах

України повір'я про те, що худоба опівночі на Різдво чи на Щедрий вечір розмовляє між собою людською мовою [17, 3; 39, 162; 2 (1), 215; 21, 98-99; 23, 20; 10, 139; 13, 211; 24, 92]. У діалогах йдеться, звісно, про майбутнє. Розповідають, що "один хазяїн сховався за яслами, щоб послухати розмову худоби і почув таке: "Сьогодні будемо мати роботу" – "Яку?" – "Повеземо хазяїна до гробу". – Хазяїн тих волів тієї ночі помер" [27]. На Гуцульщині вірять, що на Юрія всі тварини "з одного гнізда" сходяться і розмовляють, а опісля знов розходяться "світами" [23, 20].

Трапляється, що й у пісенних творах зообрази виражають свої думки чи почуття цілковито у людський спосіб: вони можуть "говорити", "повідати", "промовляти" і т. д. Наприклад, в одній із пісень орел не клекоче, а "голосить": "Літав орел понад воду і став голосити…" [20, 430], а в думі про трьох братів з Азова зозулі не кують, а "словами промовляють": "То вони [три зозулі. – Н. П.] не кували, – / Як отець або мати / Словами промовляли" [36, 122].

Перебираючи у людей їхню мову, тварини з нею переймають і суто людські комунікативні практики, скажімо, властивість клясти. Щоб запобігти ймовірним прокльонам, добрі господарі намагаються улестити своїх "домашніх звірят" та добре годують їх напередодні свят [23, 20]. Таке ж саме уявлення пов'язане із дикими тваринами. Для прикладу, народ осуджує вибирання яєць і пташенят із гнізд, затим що "птаха клене, и то сі в девятім поколіню не проводит" [23, 20].

Багато фольклорних текстів торкається теми мовного порозуміння чи непорозуміння між твариною та людиною. У таких творах нерідко успішній комунікації сприяє образ із двоїстою людинно-тваринною сутністю. Так, в одній із легенд чоловіка, який сіяв на полі, розгнівало вороняче каркання. Однак його жінка-гадина зуміла правильно витлумачити зоомову, бо ж насправді, як слушно зауважила дружина, ворона лишень приязно привіталась із господарем [2 (2), 59]. Швидше за все, образи жінки-гадини та людини, що опанувала "мову природи", з'ївши гадину, постали на ґрунті єдиного комплексу уявлень.

Цікаво, що фольклорне протиставлення тварини та людини, яке проявляється, зокрема, у "мовному" питанні, часто розкривається через несумісність атрибутів передусім дикої природи та людського світу1. Натомість домашня живність, на противагу дикій, у багатьох фольклорних текстах постає як іманентна ознака людського космосу. Окремі свійські тварини особливо рельєфно об'єктивізують ідею людського світу, приміром півень чітко корелює із простором і часом людини, а відтак своїм співом може нейтралізувати сили дикої природи. Для прикладу, особливо цілющим вважають те зілля, "котре не чує півнячого гласу", тобто росте так далеко від села, що крик півнів того місця не досягає [40, 36]. Отож, природа в такому випадку максимально виявляє свою силу, оскільки цілковито позбавлена людських, "культурних" впливів.

Винятково важлива часопросторова "прив'язка" акустичного прояву тварин. Їхні голоси (рідше – поява самої тварини) творять своєрідний годинник (ранок – спів півня, ніч – крик сови) чи народний календар (весна – приліт зозулі, ластівки). Так, кування зозулі знаменує початок нового року. Зозуля, що прилітає з вирію (а з пісень довідуємося, що вона прилітає найраніше2) і подає свій голос, та природа, що починає оживати, – явища, які у свідомості первісної людини взаємозумовлені, – post hoc ergo propter hoc. Трави буяють, бо прилетіла та закувала зозуля, саме під магічною дією її співу сади розвиваються, зеленіють, цвітуть: "Зозуля кувала, / Сади розвивала" [8, 115] або: "…В вишневім саду сіла да й стала ковати; / Ой стали вишневії сади од голосу процвітати [37, 509]". І навпаки, – зозуля прилетіла, бо вже забуяла-заквітла зелень. Зокрема, українці вірять, що птаха з'являється тоді, "як дериво розвиваєсє" [25, 107] або "коли сади начинают цвисти" [28, 46]. Отож, зозуля в очах нашого народу – правдивий і точний знак народження нового світу та нового часу. Її голос відтак санкціонує багато змін у житті людини. Відомою є традиція починати водити весняні хороводи саме з того дня, коли вперше закує зозуля [5, 15]. Із

1 Таку несумісність промовисто ілюструє, скажімо, віра в те, що "з пір'я і пуху диких качок не варто робити подушок: буде боліти голова, да й пух увесь вилізе з подушки" [39, 20].
2 У тексті пісні на запитання "Яка птиця із вирію ранше вилітає?" звучить відповідь "Сива зозуленька рано вилітає" [34 (5), 485].

початком кування зозулі відкривали сезон виконання так званих зозулиних пісень – одного з різновидів веснянки – у селах Північного Підляшшя [34, 28]. Поширене в Україні також переконання, за яким купатися у водоймищах було дозволено лише з початком зозулиного співу: “пока зозуля не закувала, колись не купалися” [26, 25; 3, 701]. Із пташкою навіть подекуди словесно ототожнюють цей важливий відтинок часу, зокрема травень литовці називають тією ж лексемою, якою позначують зозулю: gegutė – 1) зозуля; 2) травень.

Спів півнів (перших – опівночі, других – до світанку, третіх – на світанку) здавен творив годинникову шкалу ночі. У старих пам’ятках образ півнів – виразна і точна темпоральна характеристика, зокрема в літопису під 1152 роком згадано вечірні кури, у “Слові о полку Ігоревім” – ранні кури [11, 32]. У румунів існував так званий “лісовий годинник”, орієнтирами у якому виступали співи та крики лісових птахів. За ним, “синиця щебече о пів на другу – другій години ночі; берестянка (чорноголова) співає між другою та пів на третю ночі; жайвір – від пів на третю до третьої; берестянка (червоногруда) – між третьою та пів на четверту; дрізд – між пів на четверту і четвертою; синиця – від пів на п’яту і п’ятою; горобець цвірінькає між п’ятою і шостою годинами” [19, 36].

У цьому сенсі заслуговує на увагу реконструкція народного календаря із орієнтирами з тваринного світу, яку здійснив В. Давидюк у монографії “Первісна міфологія українського фольклору” [4, 50-55]. На матеріалі усіма знаної казки “Рукавичка” дослідник відтворює мисливський сімковий рік, кожна частина якого є окремим важливим для полювання періодом. Провісниками нового року були мишки-шкряботушки, що першими з’являлись, щойно розтане сніг. Травень та червень заявляли про себе жаб’ячим криком, тому наступна фаза народного календаря позначена у казці персонажем жабкою-скрекотушкою. Далі автор цікаво і переконливо пояснює участь у місяцеліку зайчика-побігайчика, лисички-сестрички, вовчика-братика, кабана-іклана, ведмедя-небредя, відкриваючи перед очима читача часовий механізм наших пращурів.

Отож, однією із стрижневих характеристик фольклорного зообразу є його акустичні прояви. “Мова” тварин загалом виступає як первинна, універсальна, зіставляється із мовою всієї природи, зі звуками усього живого довкілля. Саме голос тварин найчастіше постає як знак виміру часу, творячи шкалу народного годинника чи календаря. “Зоомова” повсякчас ховає у собі важливий, не зрозумілий пересічній людині зміст, вона завжди про таємниці минулого чи секрети майбутнього. Інтерпретація акустичних проявів у фольклорних текстах визначена як загальною символікою тварини, так і часопросторовими обставинами появи звуків. Зміст акустичних проявів залежить від того, коли і де їх почула людина, а також у якому стані вона в ту мить перебувала, що виконувала, що при собі мала тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васильев М. К поверьям о целебном значении змеи // Киевская старина. – 1889. – № 5-6. – С. 634.
2. Галицько-руські народні легенди / Зібр. В. Гнатюк // Етнографічний збірник. – Львів, 1902. – Т. XII (Т. 1) –215с.; Т. XIII (Т. 2). –287 с.
3. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – Москва: Индрик, 1997. – 910 с.
4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк: Вежа, 1997. – 296 с.
5. Дей О.І. Звичаєво-обрядова поезія трудового року // Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / Упоряд., передм. та приміт. О.І. Дея. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – С. 7-50.
6. Звичаї в селі Забрідді та по деяких інших недалеких від цього села місцевостях Житомирського повіту на Волині / Етнографічні матеріали, зібрані Кравченком Васильом. – Житомир: Робітник, 1920. – 160 с.
7. Зеленин Д.К. Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии. – Ч. 1: Запреты на охоте и иных промыслах. – Ленинград, 1929. – 151 с.; Ч. 2: Запреты в домашней жизни. – Ленинград, 1930. – 166 с. (Сборник Музея антропологии и этнографии, т. 8-9).

8. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / Упоряд., передм. та приміт. О.І. Дея. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – 671 с.
9. Казки про тварин / Упоряд., вст. ст. та прим. І.П. Березовського. – К.: Наукова думка, 1976. – 574 с.
10. Кайндль Р. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. – Чернівці: Молодий буковинець, 2000. – 208 с.
11. Копержинський К. До системи понять часу у слов'ян // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – К., 1928. – Вип. 2-3. – С. 3-63.
12. Костомаров Н.И. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – С. 44-200.
13. Кримський А. Звенигородщина, Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діялектологічного. – К.: Вид-во Всеукр. АН, 1930. – Ч. 1. – 436 с.
14. Кулиш П. Записки о Южной Руси: В 2-х т. – К.: Днипро, 1994. – Т. 1-2. – 719 с.
15. Легенди та перекази / Упорядк. та прим. А.Л. Іоаніді, вступ. ст. О.І. Дея. – К.: Наукова думка, 1985. – 400 с.
16. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. – 1973. – Т. 6. – С. 282-303.
17. Малорусские народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова. – К.: Издание Юго-Западного отдела Императорского русского географического общества, 1876. – 436 с.
18. Материалы для этнографии Седлецкой губернии / Собр. И.В. Бессараба // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – Санктпетербург, 1903. – Т. 75. – № 7. – 324 с.
19. Мойсей А.А. Аграрні звичаї та обряди у народному календарі східнороманського населення Буковини. – Чернівці : ТОВ "Друк Арт", 2010. – 320 с.: 36 іл.
20. Народные песни Галицкой и Угорской Руси: В 4 ч. / Собр. Я.Ф. Головацкий. – Москва, 1878. – Ч. III. Разночтения и дополнения. – Отд. II. Обрядные песни. – 787 с. + С. I-LXXX.
21. Нестеровский П.А Бессарабские русины. Историко-этнографический очерк. – Варшава, 1905. – 176 с.
22. Новицький Я. Твори в 5-ти томах. Т. 3. / Упоряд. Л. Іваннікова, І. Павленко. – Запоріжжя: ПП "АА Тандем", 2009. – 440 с.
23. Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1909. – Т. XXI. – С. 1-139.
24. П. И. [Иванов П.В.] Народные представления и верования, относящиеся к внешнему миру (материалы для характеристики миросозерцания крестьянского населения Купянского уезда) // Харьковский сборник. – Харьков, 1888. – Вып. 2. – С. 81-99.
25. Пастух Н. Експедиція на Західне Поділля та Буковину (у сс. Зозулинці, Синьків Заліщицького р-ну, с. Горошова Борщівського р-ну Тернопільської обл.; с. Кострижівка Заставнівського р-ну, сс. Комарів, Дністрівка Кельменецького р-ну Чернівецької обл.) 4-12 липня 2008 року // Рукописний архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 569. – Арк. 1-108.
26. Пастух Н. Образи тварин у фольклорі Західного Полісся (польові матеріали 2000 р.) // Домашній архів автора (зап. Н. Пастух 2000 р. у сс. Самари, Язавні Ратнівського р-ну Волинської обл.).
27. Пастух Н. Фольклорні матеріали зі Східного Поділля // Домашній архів автора (зап. Н. Пастух 1998 р. у с. Соколова Хмільницького р-ну Вінницької обл.).
28. Пастух Н., Харчишин О. Фольклорні матеріали, зібрані в українських селах Молдови (у сс. Баронча, Первомайське, Марамонівка Дрокіївського району; у сс. Цамбула, Слобода-Кишкаряни, Стара Таура, Михайлівка, Николаївка Синжерейського району; у сс. Николаївка, Проданешти Флорештського району) 15-27 серпня 2007 року. Частина І. Розшифрувала Н. Пастух // Рукописний архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 567. – Арк. 1-162.
29. Сумцов Н.Ф. Ворон в народной словесности // Этнографическое обозрение. – 1890. – № 1 (Кн. 4). – С. 61-86.

30. Сумцов Н.Ф. Заяц в народной словесности // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 3 (Кн. 10). – С. 69-84.
31. Сумцов Н.Ф. Из сказаний о пчёлах // Этнографическое обозрение. – 1893. – № 2 (Кн. 17). – С. 176-182.
32. Сумцов Н.Ф. Мышь в народной словесности (с дополнениями статьи о вороне) // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 1 (Кн. 8). – С. 49-94.
33. Сумцов Н.Ф. Тур в народной словесности // Киевская старина. – 1887. – Т. XVII. – С. 65-90.
34. Традиційні пісні українців північного Підляшшя. За матеріалами експедицій 1999-2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич. – Львів: Камула, 2006. – 308 с.
35. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край / Собр. П.П. Чубинский. – Т. I. – С.-Петербург, 1872. – XXX+468 с.; Т. V. – Песни любовные, семейные, бытовие и шуточные. Изданные под наблюдением д.чл. Н. И. Костомарова. – С.-Петербург, 1874. – XXV+1210 с.
36. Українські народні думи: [У 2 т.] / Упоряд. Катерина Грушевська. – К., 2004. – Т. 1. – 175 с.
37. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (З Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся). – К.: Наукова думка, 1974. – 781 с.
38. Франко І. Байка над байкою // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 20. – С. 167-172.
39. Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 5. – Львів, 1908. – 300 с.
40. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях / Сост. Б.Д. Гринченко. – Вып. 1. Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и проч. – Чернигов: Типография Губернского земства, 1895. – 308 с.
41. Яворский Ю.А. Памятники галицко-русской народной словесности. – К., 1915. – Вып. 1. Легенды. Сказки. Рассказы и анекдоты. – 336 с.
42. Ястребов В.Н. Сказка о человеке, понимавшем разговор животных // Киевская старина. – 1895. – Т. XLIX. – С. 109-111.
43. Majewski E. Wąż w mowie, pojęciach i practykach ludu polskiego // Wisła. – 1892. – T. 6. – S. 87-140; S. 318-371.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

С. Пилипчук. "Безпристрасне вистудіювання тексту...": методологія філологічної школи у фольклористичній практиці Івана Франка. Studia methodologica 2014; (37)

«БЕЗПРИСТРАСНЕ ВИСТУДІЮВАННЯ ТЕКСТУ…»: МЕТОДОЛОГІЯ ФІЛОЛОГІЧНОЇ ШКОЛИ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ІВАНА ФРАНКА

Святослав Пилипчук

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра української фольклористики імені акад. Ф. Колесси,
Львівський національний університет імені Івана Франка **(УКРАЇНА)**,
79000, м. Львів, вул. Університетська 1, ауд. 345, e-mail: s.pylypchuk@online.ua

UDK: 801.81:39-051"191"І.Франко

ABSTRACT

Pylypchuk Sviatoslav. ***"Impartial study of the text": methods of philological school in Ivan Franko's folkloristic research.***

The article analyzes the specific application of methods of the philological school in Ivan Franko's folkloristic research. It is remarked that the scholar managed to integrate the investigation strategy of the "philologists" in the stereometric analysis of oral lore texts in "The Study of the Ukrainian folk songs".

Keywords: methodological strategy, philological school, research tool, textual criticism, stylistic analysis.

Пилипчук Святослав. ***"Бесстрастное исследование текста": методология филологической школы в фольклористической практике Ивана Франко.***

В статье проанализированы особенности применения методологии филологической школы в фольклористических студиях Ивана Франко. Отмечено насколько органично ученому удалось использовать исследовательскую стратегию "филологов" во время стереометрического анализа уснословесных текстов в корпусе "Студии над украинскими народными песнями".

Ключевые слова: методологическая стратегия, филологическая школа, исследовательский инструментарий, критика текста, текстология, стилистический анализ.

У статті проаналізовано особливості застосування методології філологічної школи у фольклористичних студіях Івана Франка. Відзначено наскільки органічно ученому вдалося використати дослідницьку стратегію «філологів» під час стереометричного аналізу уснословесних текстів у корпусі «Студії над українськими народними піснями».

Ключові слова: методологічна стратегія, філологічна школа, дослідницький інструментарій, критика тексту, текстологія, стилістичний аналіз.

Однією із авторитетних методологічних стратегій у гуманітаристиці другої половини XIX – початку XX ст. стала філологічна школа. Вона досить успішно завоювала позиції у літературознавстві та мала позитивний резонанс у інших наукових парадигмах. Найбільш ефективно філологічна школа проявила себе у дослідженнях пам'яток давньої літератури. Дієвість філологічного аналізу пам'яток старої писемності стимулювала проникнення методу у інші сфери. Однією з цих галузей стала фольклористика, для якої критичний філологічний розбір твору відкрив нові перспективи студій.

В Україні школа розвивалася у декілька етапів, перший з яких припадає на 60-90 рр. XIX ст. Головні завдання і концептуальні положення філологічної школи обґрунтував і систематично обстоював Володимир Перетц. Дослідник у низці розлогих теоретико-

методологічних розвідок монографічного та підручникового типу («Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники (Київ, 1914)», «Краткий очерк методологии истории русской литературы» (Петроград, 1922)) переконував, що саме філологічне вивчення будь-яких явищ словесності є оптимальним, об'єктивним і найбільш достосованим до якісних наукових праць. «Основними прийомами філологічного методу, суть якого полягає у всебічному вивченні матеріалу в його статичному та динамічному стані, – переконував учений, – є услід за бібліографічною підготовкою матеріалу: 1) критика тексту пам'ятки; 2) історія тексту, і 3) порівняльно-історичне вивчення її форми та змісту» [8, с. 62]. Увесь пафос дослідницьких змагань В. Перетц, як і його попередники та послідовники, спрямовував на скрупульозну критику тексту, його всебічне, всеосяжне осмислення. «Філологи» вважали, що вся необхідна інформація закладена у самому творі, а філігранна його текстологічна «обробка» сприяє оприявленню глибинних змістів, розкриває усі можливі інтерпретаційні «виходи». У процесі становлення школи виробилося два підходи до її розуміння: «перший зводився до погляду на літературний твір і на літературний процес як еволюцію мови, стилю і художніх форм загалом, а другий розглядав форму (стиль, мову) як інструмент символізації змісту художнього твору, без якої немає творчості як такої» [7, с. 133]. Покликаючись на посутні здобутки власних дослідницьких схем, представники школи вважали можливим винятково через текст дійти до встановлення часу та місця постання аналізованого зразка, щоправда пріоритетним для них все ж залишалася естетична оцінка твору. Зважаючи на це, дальшою стадією розвитку філологічної школи стала так звана рецептивна естетика. Мала ця методологічна платформа й інший крайній вектор розвитку, який зводився до формалізму.

Представники філологічної школи вважали, що розвиток усної словесності, так само, як і писаної, полягає у пошукові естетичної досконалості. Саме таким перманентним процесом удосконалення вони пояснювали процес шліфування фольклорних текстів і вбачали у цьому намагання знайти ідеальну змістоформу. Адепти школи переконували, що їх метод дослідження найоб'єктивніший, адже вони підходили до оцінки твору без будь-яких наперед встановлених концептів, відкидали будь-які «робочі гіпотези» і враховували виключно те, що «промовляв» текст, що, як висловився В. Перетц, «виправдане наявним матеріалом» [8, с. 53].

Для з'ясування особливостей становлення та розгортання методології філологічної школи в нашій науці значне місце у книзі «Історія українського літературознавства» відвів Михайло Наєнко. У поле уваги дослідника потрапили й пошуки українських учених у царині уснословеснознавства. Автор запропонував дещо оригінальний погляд на розуміння тенденцій розвитку методологічних стратегій другої половини XIX століття. Зосібна він об'єднав формальний та філологічний підходи до вивчення фольклорно-літературних явищ і говорив про т. зв. естетико-філологічний метод. Пропонуючи таку інтерференцію дещо відмінних за суттю підходів, учений не розкрив усієї повноти методологічних шукань попередників і відкинув з палітри дослідницьких змагань важливу барву оригінального прочитання твору.

Окрім М. Наєнка, про близькість філологічної школи до формалізму говорили й інші дослідники, однак жодним чином не твердили про їх абсолютну тотожність. Зовсім неприйнятними, наприклад, для представників філологічної школи були крайні вияви формалізму, прихильники якого, як влучно висловився Дмитро Чижевський, запевняли, що «зміст літературного твору взагалі не має ніякого значення, або що він цілком залежний від форми» [11, с. 22].

Пропонуючи розгляд методологічних пошуків українських літературознавців і фольклористів XIX ст., Д. Чижевський на сторінках своєї «Історії української літератури» серед розмаїття підходів до наукової оцінки твору аргументовано виокремив школу філологічну. У розвитку школи дослідник спостерігав декілька хвиль, кожна з яких засвідчувала поступове удосконалення дослідницького інструментарію. До найвидатніших представників першої стадії учений зараховував Ізмаїла Срезневського, Омеляна Огоновського, Миколу Дашкевича та ін. У працях згаданих дослідників, на жаль, можна знайти чимало недоліків, однак вони також запропонували чимало позитивних рішень, які пройшли випробування часом і досі не втрачають актуальності. Найбільше значення школи, на думку Д. Чижевського, полягало у тому, що її адепти «видання текстів намагалися давати критично» [11, с. 19]. Саме «критика тексту» стала провідним знаменом продовжувачів філоло-

гічного методу уже на межі XIX-XX ст. Учені школи у цьому аспекті представили праці «часто дуже ґрунтовні, іноді бездоганні». Серед авторів таких студій Д. Чижевський цілком аргументовано згадав Івана Франка та В. Перетца, яким вдалося помножити власні цінні знахідки у стратегії наукового опрацювання твору на досвід іноземних колег (Ватрослав Ягич, Олексій Соболевський, Михайло Сперанський та ін.).

До методичних рекомендацій аналізованої школи уважно прислуховувався й Михайло Грушевський та в окремих розділах «Історії української літератури» вдавався до успішної апробації філологічної стратегії. Науковець у вступному слові до свого шеститомного корпусу виразно ствердив прихильність до філологічної школи і зазначив, що «філологічно-естетичне трактування літературного твору», у межах якого «аналізується зміст і словесна форма творів, причини їх зросту чи упадку, змін в формі, в виборі тем та їх обробленні» [3, с. 52], йому не байдуже.

Інший авторитетний знавець методології фольклористично-літературознавчих досліджень Леонід Білецький у «Проспекті оглаву другої частини» праці «Основи української літературно-наукової критики» задекларував, що у п'ятій частині розглядатиме ідеї філологічної школи. Серед українських прихильників школи, які активно послуговувалися методологічними здобутками «філологів», автор планував передусім розглянути постать І. Франка, оскільки вважав, що дослідницький інструментарій такого типу львівський учений опанував досконало. На жаль, другий том концептуальної історії методологічних пошуків українських учених так і не було опубліковано, відтак можемо лише здогадуватися, в якому саме інтерпретаційному руслі Л. Білецький планував коментувати огром наукових праць І. Франка.

Франкову причетність до використання методологічного інструментарію філологічної школи декларували й інші дослідники. Зокрема Ярослав Гарасим у праці «Нариси до історії української фольклористики» виразно зазначив, що у Франкових працях є очевидними прояви філологічних інтерпретацій. Дослідник переконує, що діапазон методологічних пошуків Франка-фольклориста перебував головно в силовому полі трьох шкіл: культурно-історичної, історико-порівняльної (компаративістичної) та філологічної [1, с. 176]. Автор статті «Фольклористичні методи Івана Франка» Віктор Давидюк також погодився із думкою про те, що вагому складову фольклористичного доробку Франка склали пошуки у руслі методологічних настанов філологічної школи. З цього приводу дослідник стверджує: «У більшості своїх статей зі «Студій над українськими народними піснями» Франко не обходиться й без філологічного методу. Текстологічний аналіз пісні з дальшою проекцією на її гіпотетичне походження був улюбленою справою ученого» [4, с. 183]. Вагому роль «філологічної методи» у доробку І. Франка та його колег-однодумців відзначив Василь Сокіл. «З кінця XIX ст., – пише автор монографії «Народні легенди та перекази українців Карпат», – створена у Львові Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка (НТШ) започаткувала новий філологічний підхід до фольклорних записів, який характеризувався максимальним дотриманням фонетичних, стилістичних та лексичних особливостей мови у фіксованих зразках усної словесності» [9, с. 5].

Філологічна школа досить активно розвивалася в європейській науці. Авторитетним центром школи став віденський осередок, чільним представником якого був В. Ягич. Авторитетний славіст, засновник журналу «Archiv für slavische Philologie» тривалий час працював над публікацією давніх літературних пам'яток і виробив вельми продуктивний підхід, який передбачав видання науково опрацьованого і реконструйованого на основі декількох редакцій тексту. Саме під впливом цього вченого І. Франко добре засвоїв особливості методологічних побудов, що їх успішно застосовували адепти-«філологи». Цілком зрозуміло, що назверх помітною стала філологічна метода аналізу у тогочасних Франкових студіях і виразно домінувала у праці «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія», що її спершу у форматі докторської дисертації, а згодом і окремого монографічного дослідження, український учений підготував під безпосереднім керівництвом В. Ягича. Окрім віденського професора, суттєвий вплив на І. Франка у контексті остаточного опанування «філологічної методи» мав Степан Смаль-Стоцький. Для цього чернівецького ученого, як слушно зауважив автор монографії «Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч» Михайло Гнатюк, «найважливіше значення мала не кількість опрацьованого матеріалу, а докладна і всебічна інтерпретація художнього тексту» [2, с. 132].

Науково-критична рецепція тексту заімпонувала Франкові, тому він використовував її не тільки щодо «старої літератури», а й, розширюючи сферу застосування, успішно апробував метод В. Ягича та С. Смаль-Стоцького у сфері фольклористичних дослідів. Зосібна, заснована на вивченні багатьох варіантів реконструкція найповнішого тексту стала невід'ємним елементом Франкових «Студій над українськими народними піснями». Процедура відновлення повноти тексту у Франка отримала належну наукову підтримку. Приміром, коли йшлося про реконструкцію пісні «Ведмедівка», учений, розуміючи штучність будь-яких маніпуляцій із текстом, з певним відінком самокритики зазначив: «Не можна сказати, що ся пісня справді виглядала так колись чи то в писанім тексті, чи в устах народу, але я навмисне стягнув у одну цілість усе те, що дають варіанти, аби показати, що з того виходить усе-таки досить одноцільний і поетичний образ» [10, т. 42, с. 297].

Методологічний інструментарій філологічної школи І. Франко успішно апробував і в інших фольклористичних працях. У концептуальній за повнотою охоплення питань розвідці «Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти)» Роман Кирчів відзначив, що учений «суттєво збагатив і зміцнив філологічно-естетичний аспект дослідження», бо «кожна із його студій може послужити взірцем всебічного фольклористичного аналізу (властиво, мікроаналізу) ідейно-змістової й поетичної фактури народної пісні» [5, с. 889]. Щодо того, чи настільки тотальним було використання філологічної методології у корпусі фольклористичних писань Франка можемо висловити певний сумнів, однак незаперечним видається систематичний інтерес до такого типу досліджень, в якому, до слова мовити, учений зарекомендував себе як фаховий майстер мікроаналізу тексту.

В обсяг актуальної проблематики філологічної школи органічно вписувалося питання якісного опрацювання текстів для дальшого їх фахового коментування. Цей сегмент досить широко представлений у фольклористично-літературознавчому доробку І. Франка. У «Студіях над українськими народними піснями», у «Апокрифах і легендах з українських рукописів», у «Галицько-руських народних приповідках» та в багатьох інших працях виразно проглядається скрупульозна робота з текстами. Успішна апробація у багатьох моментах новаторських принципів під час вивчення давніх фольклорних та літературних пам'яток логічно пояснює той значний інтерес дослідників до наукового збагнення окресленої проблеми. Зокрема Франків внесок у розробку питання текстології апокрифів докладно розглянула Ярослава Мельник у ґрунтовній монографії «Іван Франко і Biblia apocrypha». Авторка книги у розділі «…Передруковувати з рукопису слово в слово і буква в букву» наголосила на досить продуманій системі текстологічного розбору апокрифічних творів і аргументовано ствердила, що «принципи і засади», які виробив Франко, «за незначним винятком, доволі успішно витримали випробування часом» [6, с. 159]. Серед актуальних критеріїв Франкової концепції опрацювання рукописних текстів Я. Мельник передусім виокремила точне відтворення оригіналу без тих не завжди щасливих «модернізацій», що їх пропонували в аналогічних виданнях Олександр Пипін та Іван Порфир'єв. Також дослідниця відзначила, що Франкове «взорування» на оригінал в жодному разі не було бездумно механічним, навпаки, він відмовлявся від беззастережного відтворення рукописного тексту і спершу ретельно студіював його: якщо назверх помітними були пропуски, помилки і недогляди копіїста, то на основі аналізу широкої дотичної літератури учений намагався заповнити очевидні «люки». Коментуючи Франків відхід від задекларованого принципу «…передруковувати з рукопису слово в слово і буква в букву», Я. Мельник зазначила, «це вето він порушував тоді, коли йшлося про механічні помилки писарів чи перекладачів – lapsus calami найрізноманітнішого характеру, а також про ортографічні помилки, похибки запам'ятовування, прочитання, переосмислення й т. ін.» [6, с. 160]. Аналогічні засади «делікатної» поведінки з текстом Франко застосовував у фольклористичних студіях, в яких, як слушно спостеріг Р. Кирчів, «учений чи не перший в українській фольклористиці вказав на потребу «детальних студій» народнопісенного тексту, вираженого в парадигмі його варіантів і відповідно проведеній для цього підготовчій роботі – критичного аналізу зібраного матеріалу» [5, с. 887].

У вступному слові до своїх високолетних «Студій над українськими народними піснями», даючи огляд здобутків на полі українського піснезнавства, Франко зауважив, що попри загалом не надто великий обсяг зробленого, помітною є «різнорідність наукових метод», з якими підходять дослідники до оцінки фольклорних творів. Сам учений у «Студі-

ях…» органічно поєднав філологічну роботу над текстами та їх розгорнутий культурно-історичний дослід. Нерідко він свідомо віддавав перевагу саме першому компонентові аналітичного розбору твору. Так, наприклад, у вступних заувагах до розвідки про «Пісню про Байду» Франко чітко задекларував, що ставить перед собою «два ряди питань»: «щодо її тексту та щодо історичної основи», і продовжує: «Для мене спеціально перше питання важніше від другого» [10, т. 42, с. 162]. Отож, вагоме місце у цій многоті підходів Франко відводив для «дослідів естетичних та язикових» [10, т. 42, с. 11]. Щоправда, філологічна оцінка уснословесного добра, на думку Франка, не отримала ще належного статусу, бо ж навіть у найкращих зразках української фольклористичної думки, таких як «Исторические песни малорусского народа» Володимира Антоновича та Михайла Драгоманова, автори «переважно займаються піснями як пам'ятками історичними і громадять відповідний для сього матеріал, менше вдаючися в їх критику» [10, т. 42, с. 15]. Саме згадану «критику тексту», яка органічно вписується у дослідницьку стратегію філологічної школи, Франко успішно інтегрував у тогочасну систему уснословеснознавчих пошуків. Він «рішучо потвердив» «необхідність історико-критичного розсліду текстів і філіації поодиноких пісень» [10, т. 42, с. 16]. Навздогін попередній гадці дослідник наголосив, що оперування «непровіреним критично матеріалом» може дуже легко і швидко завести на хибну дорогу. Про фальшовані твори, що через «побожні підступи» деяких не надто критичних мужів від науки увійшли в широкий обіг, Франко висловлювався завжди однозначно, запевняючи, що ані самі ті твори, ані тим більше побудовані на їх основі інтерпретації не мають жодної пожиточності.

У фундаментальному корпусі «Студій…» Франко досить вдало використав метод філологічного аналізу. Філологічна оцінка твору стала невід'ємним елементом дослідження. Перед тим, як розпочати вивчення історичної підоснови пісні, простежити її контекст, учений ретельно вивчав кожен зразок, залучав до наукового досліду усі доступні варіанти з друкованих джерел, рукописів, колекцій найновіших записів, з'ясовував, яка фіксація найповніше і найпластичніше передає сюжетну колізію. Відтак, виокремивши такий базовий текст, Франко вдавався до реконструкції максимальної повноти твору, так званої «проби звідного тексту», заповнюючи очевидні прогалини на основі розгорнутої варіантної парадигми. Дослідження пісні про Стефана-воєводу є виразним зразком ґрунтовного філологічного розбору. Учений тричі повертався до наукової оцінки пісні, спрямовуючи головне вістря пошуку на максимально точне відтворення першоджерела та відновлення «поправності тексту». Така докладна обсервація сприяла дальшому встановленню різних (раніших і пізніших) редакцій твору, які все ж «знаходяться досить близько і доповняють себе» [10, т. 42, с. 57]. Водночас дослідник простежував логічний внутрішній зв'язок між рядками і строфами пісні, вказував на ті місця, де він уривається і намагався відновити цілісність, використовуючи інформацію, збережену в інших варіантах. Посилена увага до згаданого зразка зумовлена ще й тим, що дослідник особливо ретельно вивчав давні фіксації фольклору. Відтак, пісня «Дунаю, Дунаю…», подана у граматиці Яна Благослава 1571 р., отримала у Франка докладне мовне опрацювання, на основі якого учений доводив українське походження народнопоетичного твору, вказуючи на виразні ознаки «галицько-покутського діалекту», що стають назверх помітними при ближчому огляді. Львівський дослідник вдало полемізував із харківським колегою Олександром Потебнею, який у студії «Малорусская народная песня по списку XVI века…», присвяченій цьому ж творові, не завжди точно передав «руський» варіант. Франко вказував на очевидні неточності відтворення оригіналу. Підходячи до наукової рецепції пісні з позиції «філологів», він твердив, що це «не лише найстарший відомий текст української пісні, але також цінне свідоцтво вигляду нашої тодішньої народної мови, і то навіть з виразним діалектичним відтінком» [10, т. 42, с. 21]. Тут доречно згадати, що у фольклористичних студіях застосування філологічного методу вимагає від дослідника доброго знання діалектів. Обізнаність із говірками Південно-Західного етнографічного регіону І. Франко неодноразово демонстрував на сторінках уснословеснознавчих та мовознавчих праць. Він висловив чимало цінних зауваг, які взяли на озброєння сучасні діалектологи.

«Філологи» переконували, що кожна пам'ятка належить своєму часові, а тому говорити про давноминулі часи на основі записів, що походять із XIX ст., а щонайдалі з XVIII ст. немає жодних підстав. Для того, аби реалістично передати дух певної епохи потрібно опиратися на матеріал, що походить з того часу. Фіксації таких зразків або згадки про них мо-

жуть бути збережені у рукописах. Саме на основі віднайдених словесних раритетів можна більш-менш напевне говорити про особливості фольклорної традиції минулих віків. Власне Франко, усвідомлюючи законність артикульованого закиду, намагався дійти до максимально доступної межі і збагнути первісну своєрідність твору, знайти шлях до відтворення прототипу.

Безперечно цінними є результати досліджень, присвячених аналізові еволюції певного твору, тому як він змінюється з плином часу, як реагує на виклики часу. Показовим у цьому контексті видається студіювання різночасових фіксацій одного твору. Однотематичні фольклорні тексти, часова дистанція між якими досить солідна, є вдячним матеріалом для об'єктивної демонстрації можливих формально-змістових перетворень, що відкриває простір на дослідження, спрямовані на з'ясування причин виникнення виявлених змін.

Учені філологічної школи серед першочергових обговорювали проблему критичного видання текстів, гостро ставили питання текстології, яке у контексті фольклористичних досліджень набувало подвійної вагомості. Надважливість якісної фіксації та публікації уснословесного матеріалу усвідомлював і Франко, а тому докладав чимало зусиль, аби цей аспект отримав належну наукову аргументацію, і, зрештою, повною мірою був задіяний на практиці у публікаціях українського фольклору.

«Філологи» відзначали важливість стилістичного аналізу твору, адже були переконані, що за цим показником можна найпевніше встановити час постання пам'ятки, якщо співвіднести її стилістичний крій із «модними» тенденціями народнопоетичної традиції на певному етапі її розвитку. Вивчення стилістики фольклорного твору є також неодмінним атрибутом встановлення його оригінальності. Як показує досвід розмежування автентичних і фальсифікованих творів, що ним скористалися упорядники двотомника «Исторические песни малорусского народа, с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова», саме цей критерій лежав в основі диференціації різнорідного за походженням матеріалу. Франко не тільки поділяв необхідність застосування запропонованого філологічною школою підходу, а й сам досить часто вдавався до його апробації, особливо під час опрацювання творів із розгорнутими варіантними парадигмами, де поміж якісними зразками траплялися твори відверто сумнівної вартості.

Традиційність як прикметна риса фольклору у багатьох моментах пояснює стилістичну схожість народних пісень, що виявляється і на рівні художньо-виражальному, і на композиційному. Саме взоруючись на усталені принципи побудови фольклорних творів, Франко зумів заповнити очевидні «прогалини» у текстах пісень, які на «довгій дорозі життєвої мандрівки» розгубили первісну стрункість і чіткість побудови. Наприклад, під час досліду тексту пісні про Стефана воєводу Франко виявив очевидну «люку» в її експозиційній частині. «Один погляд на текст, – твердив учений, – вистачить для переконання, що по першім рядку нашої пісні, який містить у собі поетичне запитання до Дунаю, мусить іти відповідь на те запитання і та відповідь мусить творити логічний зв'язок початку з головною основою» [10, т. 42, с. 30]. На доказ слушності спостереження Франко навів низку споріднених зразків, де ініціальна формула запитання знаходить продовження у відповіді на нього. Відтак, на основі фахової філологічної оцінки найдавнішого зафіксованого тексту української народної пісні дослідник переконливо довів його «попсованість» і, враховуючи повніші версії пізніших записів цього елемента фольклорної традиції, запропонував належно мотивовану реконструкцію першоформи.

Текстологічні зближення І. Франко використовував як знак потвердження генетичних зв'язків між піснями. Приміром, рядки із «Пісні про Байду»: «Де я мірю, там я вцілю / Де я важу, там я вражу» і взагалі вся сцена, в якій підступно полонений лицар випрошує лука зі стрілами у свого кривдника і успішно «мститься на нім», виразно перегукується із аналогічним епізодом пісні «Іван та Мар'яна», що, на думку Франка, є переконливою вказівкою на спільне джерело аналізованих творів, близькість їхнього походження.

Через уважний текстологічний розбір Франкові вдалося встановити «компілятивний характер» деяких пісень, в яких злилися в одну цілість декілька мотивів, що раніше функціонували самостійно. Нанизування первісно самостійних елементів ув органічну єдність твору Франко, зокрема, спостеріг під час дослідження так званої «мшанецької колядки», що була, як переконливо доводить учений, скомпонована на основі переплетення трьох різних мотивів. Ці висновки засновані на «безпристрасному вистудіюванні тексту колядки». Акцентуючи на критиці тексту, Франко, по суті, повторював думку теоретиків філологі-

чної школи, які наголошували саме на «безпристрасності» свого підходу, на аналізі без будь-яких наперед встановлених схем та комбінацій.

Своїм уважним «вистудіюванням» тексту колядки про святу Софію в Києві І. Франко вельми переконливо розбив думку Олександра Веселовського про необхідність її (колядки) «міфологічного толкування». Власне, очевидною помилкою у О. Веселовського, яку намагався оприявнити львівський учений, було те, що «голосний петербурзький академік» рухався від теорії до тексту, шукав у колядці лише ті елементи, які могли б підтвердити його заздалегідь «уложені концепти». У цьому контексті виявляється одна із переваг методологічної стратегії філологічної школи, яка відмовилася від штучного комбінування складних теоретичних конструкцій, а зосередила увагу на основному – тексті. Щоправда «філологи» сприймали текст не як засіб, а як мету наукової рецепції.

Попри те, що Франко успішно застосовував філологічний розбір фольклорних творів, усе ж він ніколи не обмежувався виключно цим типом студіювання, вдало поєднуючи різні методологічні стратегії для повноти осягнення досліджуваного явища. Вкотре доведеться наголосити, що у Франка жодним чином не йдеться про еклектику. Франко сприймав цей метод як засіб додаткової оцінки твору з погляду його автентичності.

Філологічне вивчення твору для Франка ніколи не було самоціллю. У жодному разі учений не вдавався до експлікації народної пісні, послуговуючись виключно засобами філологічного методу, оскільки розумів його лише як важливий допоміжний інструмент для провадження якісної стереометричної оцінки уснословесного зразка. Однотипне, одновекторне опанування фольклорної одиниці для такого фахового і глибокого дослідника як Франко не було достатнім, учений виступав за докладну і всебічну інтерпретацію твору, «всестороннє пояснення пам'ятки» [10, т. 42, с. 36]. Іван Франко зазначав, що для нього важливо «…розбирати твори літературні не як плоди пустого вимислу, а як вплив і воплощення певних ідеальних змагань людських, навіяних обставинами суспільного і духовного життя даної епохи» [10, т. 30, с. 316].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гарасим Я. Нариси до історії української фольклористики. – К.: Знання, 2009. – 302 с.
2. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч. – Львів, 2002. – 208 с.
3. Грушевський М. Історія української літератури. – К: Либідь, 1993. – Т. І. – 392 с.
4. Давидюк В. Фольклористичні методи Франка // Давидюк В. Концепції і рецепції. – Луцьк: Твердиня, 2007. – С. 170-184.
5. Кирчів Р. Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти) // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів, 2008. – Т. І. – С. 881-898.
6. Мельник Я. Іван Франко і biblia apocrypha. – Львів, 2006. – 512 с.
7. Наєнко М. Історія українського літературознавства. – К.: Академія, 1997. – 320 с.
8. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. – Петроград: Академия, 1922. – 164 с.
9. Сокіл В. Народні легенди та перекази українців Карпат. – К.: Наукова думка, 1995. – 157 с.
10. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1976-1986.
11. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.

І. Логвінов. Парадіастола "власного" та "чужого" у маґрибській франкомовній літературі. Studia methodologica 2014; (37)

ПАРАДІАСТОЛА „ВЛАСНОГО” ТА „ЧУЖОГО” У МАҐРИБСЬКІЙ ФРАНКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Ігор Логвінов

Кандидат філологічних наук, доцент, кафедра сучасних іноземних мов,
факультет історії, політології та міжнародних відносин,
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича **(УКРАЇНА)**,
58000, м. Чернівці, вул. Кафедральна, 2, e-mail: logvinov@front.ru

UDC: 821.133.1.09 (65)

ABSTRACT

The article reveals opposing of classic literary tradition and new perception of the world by francophone Maghreb writers as well as deep changes in Maghreb writers' poetics and policy.

Key words: Maghreb francophone literature, self-identity, search of self-identity, authenticity, bilingualism, colonizer.

У статті висвітлюються протистояння класичної літературної традиції та нового світосприйняття франкомовних маґрибських письменників, а також глибинні зміни в поетиці і політиці маґрибських літераторів.

Ключові слова: Маґрибська франкомовна література, самоідентифікація, пошуки самосвідомості, автохтонність, білінгвізм, колонізатор.

В статье раскрываются противопоставление классической литературной традиции и нового мировосприятия франкоязычных магрибских писателей, а также глубинные изменения в поэтике и политике магрибских литераторов.

Ключевые слова: Магрибская франкоязычная литература, самоидентификация, поиски самосознания, автохтонность, билингвизм, колонизатор.

Від своїх витоків африканська література наслідувала здебільшого усну арабську традицію. Лише всередині минулого сторіччя африканські письменники зважилися порушити тишу. Протягом наступного десятиліття з'явилася література, породжена боротьбою за незалежність, яка загострилась у Маґрибі 1956-1962 рр.

Маґрибська література – це особливе явище у світовій культурі: її специфічність обумовлена неймовірною здатністю маґрибців до толерантності стосовно „власного” та „чужорідного”, до асиміляції культурних тенденцій різних народів. Дана характеристика залишається специфічною ознакою культури сучасних маґрибців – культури, позбавленої релігійної нетерпимості та прагнень релігійних фундаменталістів повернутися до витоків ісламу, звільнити ісламську культуру від західного впливу.

На нашу думку, здатність середземноморців поєднувати „власне” і „чужоземне”, засвоєння того, що не заважає, а сприяє розвитку справжнього мистецтва, дало паростки на іншій, маґрибській землі. В Алжирі, Тунісі, Марокко французька мова стала не лише офіційною в певну політичну епоху, але й однією з мов національної культури маґрибців. Ми могли б порівняти вплив французької мови на маґрибську літературу з ефектом, який справила російська мова на розвиток болгарської літератури. Дослідник Г.Гачев зазначає, що „скарбниця російської мови виявилася для болгарської літературної не лише життєдайним, але й небезпечним джерелом, живою і мертвою водою одночасно” [2, 160]. Французька мова виявилась своєрідною зброєю, через яку здійснювалась особлива – комунікативна – функція маґрибської літератури, яка показала своє обличчя світові після відносно тривалої епохи рецесії арабської словесності.

Творчість маґрибців, які пишуть французькою, є продуктом інтенсивної колонізації, яка почалась в 1830 році з загарбання французами Алжиру і посилилась після 1847 року, коли французи „приборкали ісламський півмісяць" середземноморського узбережжя.

Французька колоніальна політика культурної асиміляції і нав'язування „цивілізаційної місії" згодом призвела до формування класу освічених маґрибців, котрі стали авторами нарисів і літературних опусів французькою мовою. Результати цієї політики часто зраджували дихотомічну психологію. Творчість одного з ранніх франкомовних письменників Жана Амруша (1906-1962) є наочним підтвердженням цієї точки зору. Будучи автором двох поетичних збірок – „Попіл" (1934) і „Таємна зірка" (1937), Амруш визнав факт своєї культурної асиміляції, коли описував стосунки симбіозу між своєю, автохтонною культурою та французькою, яку він сприйняв як власну.

Після Другої Світової війни бажання самовизначення, яке виникло ще на початку 20-х років, стало палкішим у результаті відкриття колонізованим світом вразливості Франції внаслідок швидкої поразки від Німеччини в 1940р. Разом із тим зазначений факт спричинив небажання частини колонізованих суб'єктів відновити свій status quo, проливши так багато крові в ім'я Франції та її союзників. Тому не викликав здивування той факт, що франкомовна маґрибська література, яка, починаючи з 1912 р., перебувала в дещо латентному стані, почала інтенсивно розвиватися одразу ж після Другої Світової війни.

Хоча становище автохтонів у різних країнах за різних політичних режимів і національних варіантів майже не відрізнялось, Алжир, на нашу думку, посідає особливе місце серед інших країн, оскільки європейська присутність тривала тут майже півтора століття. Елементи взаємного співіснування двох різних культур – християнської (європейської) і мусульманської – чітко простежуються в культурі, побуті, взаєминах алжирців. Літературний розквіт також був найбільше помітний в Алжирі, оскільки Франція приділяла велику увагу саме цій колонії, що вважалася частиною Франції, а не протекторатом або територіальною сферою впливу як Марокко та Туніс.

Франкомовна література арабів та берберів сповістила про своє існування в 50-х та 60-х роках творами марокканців А.Сефруї і Д.Шрайбі, алжирців – М.Ферауна, М.Діба, М.Маммері та К.Ясіна, тунісця – А.Меммі.

Деякі з цих романістів, як наприклад М.Фераун, писали в етнографічному стилі, описуючи події і становище культури зсередини, що до цього замовчувалось або репрезентувалося європейськими письменниками в невірному світлі. Інші літератори, такі як Д.Шрайбі, К.Ясін, а пізніше – М.Діб, аналізували імплікації колонізації і культурної гібридизації. Основними творами цього раннього періоду є романи: К.Ясіна „Неджма" (1956), М.Діба „Хто пам'ятає море" (1962), Д.Шрайбі „Просте минуле" (1954) і „Нащадки минулого" (1962), М.Маммері „Натхненна гора" (1952), М.Ферауна „Син бідняка" (1950), А.Меммі „Соляний стовп" (1953) і кілька есе про психологію колонізації.

Протягом десятиліття роман „Неджма" К.Ясіна вважався унікальним за силою і змістом художнім твором, гідним порівняння зі світовими шедеврами, перевершуючи навіть такі чудові твори, як наприклад, „Спогади про море" М.Діба, етнографічні романи і ранні роботи провідної маґрибськоїроманістки А.Джебар – „Спрага" (1957) і „Діти нового світу" (у перекладі „Світить їм майбутній день") (1962). Постколоніальні зміни у Маґрибі сприяли залученню жінки в суспільне, трудове, культурне життя, що не могло не вплинути на становлення її моралі, розумовий і культурний розвиток. Жінка поступово наближалась до усвідомлення свого „я", свого місця в сім'ї і суспільстві. Поява серед маґрибських письменників жінки-прозаїка – знакове і деякою мірою передбачуване явище, зумовлене специфікою сучасного літературного процесу як постколоніального етапу буття національної літератури [6, 65].

Однак, у кінці шістдесятих відбулися зміни і в самій маґрибській літературі, і в її культурному вираженні, викликані травневими паризькими подіями 1968 року. Вони знайшли співчутливий відгук у колишніх французьких колоніях. На сцені з'явилась нова, енергійна ґенерація письменників. Більше того, деякі письменники старшого покоління відмовились від своєї дещо тривіальної манери вираження і поринули в пошуки нової форми вираження згідно зі стилістичними змінами у світовій літературі.

Алжир, що звик до відносно спокійного літературного життя, був шокований політично і соціально „іконоборським", іноді навіть сороміцьким романом „Зречення" (1969) Рашида Буджедри, з одного боку, та діяльністю групи бунтівних молодих поетів під керівництвом

поета Жана Сенака, – з іншого. Ці поети протестували проти ігнорування своєї творчості засобами масової інформації Алжиру. У червні 1968 року вони розповсюдили маніфест „Спотворення", в якому, використовуючи узагальнення „ми", вимагали „відкритого діалогу", права користуватися і експериментувати з різними стилями французької мови, права писати „самовбивчі вірші", які б виражали власний „біль" і саморуйнування, оскільки прийдуть нові покоління, які ще не пережили перехідного періоду і роз'єднуючого білінгвізму. Різка невідповідність між ідеалами індивідуума і можливостями реалізації їх в життя відчужує особистість від суспільства, „розщеплює" її. Особистість стає алієнованою. Молоде покоління поетів прагнуло отримати право дослідити відчуження і примирення, публічно здійснити своє „повернення до попередніх поглядів" протягом цього важкого періоду.

Існувала тенденція у тогочасному суспільстві вважати франкофонну літературу Маґрибу „халіфом на годину", але продуктивність і стилістичне оновлення творчості відомих авторів (М.Діба, М.Маммері, Д.Шрайбі та інших) спростували дану гіпотезу. 70-і – 80-і роки були ознаменовані появою нового покоління франкомовних письменників. Такі визначні літератори, як: марокканці А.Катібі („Татуйована пам'ять" 1971, „Кривава книга" 1979), Т.Бенджелун („Моха-дурень, Моха-мудрець" 1978, „Молитва за відсутніх" 1981, „Дитина пісків" 1985, „Священна ніч" 1987) та А.Серхан („Месуда" 1983); алжирці Р.Мімуні („Ріка" 1982, „Томбеза" 1984), Т.Джут („Експропріатор" 1981, „Природжені мисливці" 1984) і М.Магані („Недолік небес"); тунісці А.Меддеб („Талісмано" 1979), М.Тлілі („Суть злості" 1975, „Слава пісків" 1982) стали яскравими представниками нової письменницької хвилі.

Багато з них продовжили свою творчість, як наприклад, Д.Шрайбі зі своєю серією романів про інспектора Алі, Т.Бенджелун з цілою низкою журнальних статей і магічно-реалістичними романами „Опущенні до долу очі" (1991), „Перше кохання завжди залишається останнім" (1986), „Ніч жаху" (1997), А.Серхан із „Дітьми вузьких вулиць" (1986), „Сонцем невідомих" (1992), Т.Джут з творами „Пізнання пустелі" (1987) та „Безсоння" (1991), А.Джебар з низкою романів, починаючи з „Любов, фантазія" (1985), закінчуючи – „Білий колір Алжиру" (1995), А.Мімуні з романом „Честь племені" (1989) і оповіданнями „ОбіймиОгре" (1990), Р.Буджедра з серією романів, створених арабською і перекладених французькою мовами самим автором, М.Магані зі своїм другим романом „Звичайна естетика" (1990), А.Катібі з „Літом в Стокгольмі", „Триптихом Рабату" „ФантазієюМеддеба" (1986).

Історичне минуле прийшло на допомогу маґрибцям у часи відсутності будь-яких компромісів, коли народжувалась і зміцнювалась національна свідомість народів Маґрибу. Таке пробудження зацікавленості власним корінням, культурою було викликане протистоянням колоніальній політиці, що мала на меті здійснити культурну асиміляцію, ґвалтуючи свідомість, розум і почуття африканців [5, 135]. Це була особлива ментальність, що нехтувала всім, пов'язаним із колоніалізмом, але синтезувала „власне" і „чужоземне" – ментальність, через яку відбувалась трансмісія культурних надбань світу.

Так само співіснування з арабами і берберами на північно-африканській землі залишило свій відбиток і на всіх поколіннях європейців, які прожили у Маґрибі не одне десятиліття; вони долучились до процвітання цієї землі, яку щиро вважали рідною: багато чого в цій країні було плодами їхніх зусиль, праці та культури.

Після повоєнного періоду (1947 – 1952), років Алжирської революції (1954 – 1962), буремних соціальних, культурних подій (1966 – 1970) на початку 90-х років почала відбуватися четверта велика видозміна маґрибських, зокрема, алжирських, літературних методів, яка триває й досі. Поширення ісламського фундаменталізму (FIS) і народного скептицизму стосовно немічності провідної партії країни (FLN), кривава громадянська війна з 1992 року (кількість жертв у 1997 досягла 60 тисяч чоловік) – „арена жорстокості та страждань, любові та милосердя" [7, 11] – радикально вплинули на літературу Алжиру. Серед жертв терору були і визначні письменники Тагар Джут, Юсеф Себті. Навряд чи знайшлась хоча б одна сім'я, яку б оминули ці трагічні події – тому багато письменників, які не були замордовані, опинились в екзилі або мали намір виїхати з країни.

Під впливом болю і мук зазначених подій алжирські літератори змушені писати про них, щоб вшанувати та віддати належне тим, хто загинув. Наприклад, творчість А.Джебар в останні роки присвячена саме цій трагедії. Письменниця прагнула повернутися до ще не завершеної тетралогії, але коли вона намагається це зробити, то відчуває, що спочатку їй слід висвітлити весь жах минулих подій: „Білий колір Алжиру" (1995), „Оран, мертва мова" (1997), „Страсбурзька ніч". Водночас Р.Буджедра („Син ненависті" 1992) і Р.Мімуні („Про

варваризми в загальному і про фундаменталізм зокрема" 1992) критикують зростання фундаменталізму в Алжирі.

Маґрибці почали писати арабською незабаром після ісламізації і пізнішої арабізації у VIII сторіччі. Однак арабська мова стала розповсюдженим засобом комунікації лише з масованим напливом андалузців, викликаним іспанською реконкістою.

Маґриб сприяв народженню визначних літературних й інтелектуальних постатей. Серед них можна виокремити історика-соціолога Ібн Халдуна (1332-1406), поета та історика Аль-Маккарі (1579-1632), Еміра Абдель-Кадера (1808-1883), поета та героя алжирського опору у боротьбі проти французького колоніалізму, середньовічного мандрівника Ібн Баттута (1303-1377 чи 1384). Проте сучасна арабомовна література почала розвиватися на початку XX ст. в результаті комбінованого впливу аль-Нагда (культурного відродження) і аль-Салафійя (релігійна реформація) – обидва явища походять з арабського Машреку. Нова ментальність виникла майже одночасно в трьох країнах Маґрибу. Причинами її народження були як домінуюча інтелектуальна апатія, яка на думку Б.С.Єрасова, „відображала ті протиріччя, які породжував колоніалізм у пригноблених" [3, 36], так і зростаюча гегемонія французької мови та культури.

Початок 50-х та 60-х був позначений визвольними війнами проти французького колоніалізму. Війна була нав'язливою темою, надто ж у творчості алжирських письменників. Саме в цей час починається розвиток роману в Маґрибі. Першим експериментом у цій царині став твір тунісця Б.Кураіфа (1917-1983) „Банкрутство чи безтямно закоханий у тебе", а першим романом в Алжирі – „Південний вітер"(1967) А. Бенадуга. На відміну від твору Б.Кураіфа, реалістичного і моралізаторського, Бенадуга пропонує, змішуючи факти і вигаданий матеріал, багатовимірне дослідження алжирської реальності. Іншим піонером алжирського роману є Т.Оуетар з творами „Ас" та „Землетрус".

Одним із найкращих арабомовних творів Маґрибу став „Голий хліб" марокканського романіста М.Чукрі (1935), перекладений П.Боулзом під назвою „Хлібом єдиним" (1973). Даний твір, який все ще поза законом у Марокко, зображає неприховану правду дорослішання в Танжирі в 40-х роках. Сміливий стиль і відверту мову М.Чукрі часто порівнюють із тематичним та стильовим бунтом Р.Буджедри (1941): обидва пишуть про насилля свого вкраденого дитинства і занурюються в еротичні, сексуальні фантазії і пригоди, які все ще залишаються табуйованими мотивами в арабській літературі. Автори об'єднують різні літературні жанри, щоб передати складну і важку дійсність. Р.Буджедра, який розпочав свою кар'єру як франкомовний письменник, згодом надає перевагу арабській мові, головним чином, через ідеологічні причини, щоб показати, що ця мова здатна передати суб'єктивність буття в найкращий спосіб.

Поразка арабів у 1967 році, ускладнена студентським заколотом і культурним занепадом, посилила почуття розчарування інтелектуальної еліти гнобительським режимом влади і спричинила загострення напруження між молоддю і старшим поколінням. Нова ґенерація відійшла від діалектики колонізатор-колонізований, яка панувала в свідомості її попередників, обравши різноаспектне сприйняття суспільства. На початку 70-х можна було відстежити глибокі зміни в поетиці і політиці маґрибських літераторів. Найбільше вони були помітні в поезії. У Тунісі Т.Хаммамі (1947) і Х.Заннад (1946), засновники поетичного руху, відомого під назвою „Некласичні і білі вірші", прагнули пов'язати поезію з щоденним рутинним життям за допомогою легкодосяжних образів і зрозумілої мови. Поява нового стилю відображала блиск і силу традиційного віршування в поєднанні з граційністю усного мовлення. Водночас інші поети – С.Ґармаді, Ф.Чабрі, М.Аль-Оугаібі, М.Гоцці, А.Фетхі і М.Аль-Оуні – продовжили дослідження виражальних можливостей верлібру, відшукуючи ще універсальніші теми та символи. Такий пошук універсальності, здається, мали на меті й такі алжирські поети, як Х.Бахрі, А.Хамді й А.Реззагуі, незважаючи на те, що їхня поезія з часто підкресленим гуманістичним наголосом була просякнута соціальною і політичною дійсністю.

Але саме в Марокко, де соціальні протиріччя виявились ще гострішими, поезія була кричуще сюрреалістичною. Марокканська поезія відзначалась, з одного боку, своєю пристрастю до дослідження мрійливих станів душі, а з іншого, – закликом до дії. І справді, А.Трібак (1945), М.Бенніс (1948), А.Аль-Мадіні є чутливими мрійниками і творцями образів, намагаючись порушити status quo і сприяти радикальним соціальним змінам.

Маґрибська арабомовна література тривалий час перебувала в тіні процвітаючої, опублікованої, добре розрекламованої франкофонної літератури; її остерігались і уникали інтелектуали й читачі в Машреку – центрі східного арабського світу. Вона еволюціонувала за відносно короткий період часу і кількісно, і якісно: від вмираючої, порожньої, імітуючої – до яскравої, глибокої і надзвичайно суб'єктивної літератури, зайнявши гідне місце серед кращих світових літературних зразків.

Сила берберської літератури полягає в глибокій вірності усній і народній традиціям фольклорної розповіді та поезії, а весь її драматизм полягає в тому, що бербери довгий час змушені були боротися за виживання своєї мови і власних культурних досягнень.

Першими жителями Алжиру були бербери [1, с. 4], їх присутність у Північній Африці сягає часів, сповнених таємничості; існують тривалі дискусії щодо походження цього народу та його мови, незважаючи на вікову присутність, якою він по праву пишається. Берберська художня творчість залишається в багатьох сферах усною і не має розвинутої писемної традиції чи канону.

Вплив берберської усної традиції на франкофонну літературу є подвійним. По-перше, народна творчість гірського регіону Кабиця, на схід від Алжиру, продовжує демонструвати риси усної традиції та місцеву тематику. По-друге, ті, хто пройшли крізь французьку чи коранічну шкільну систему і стали письменниками, досить природно привласнили шляхетні писемні традиції арабської і, особливо, французької мов (факт, який іноді експлуатують французи, що грають на латентній арабо-берберській ворожості).

Отже, північно-африканський досвід є невід'ємною частиною життя і творчості цілої низки французьких авторів. Їх можна поділити на 4 категорії:

1) таких, як Г.Флобер і А.Жид, для яких Північна Африка була екзотичною землею, яку вони час від часу відвідували в статусі туристів;

2) таких, як Ж.Дерріда або М.Кардиналь, котрі народились і виросли в Північній Африці, але виїхали і більшою чи меншою мірою мінімізували свої північно-африканські корені;

3) письменників, як А.Камю, північно-африканських французів, що жили у Маґрибі до часів незалежності і потім виїхали з затамованою злістю;

4) авторів, які обрали боротьбу за незалежність і цінували справедливість вище власних інтересів: Ж.Сенак, Е.Роблес і Ж.Пелегрі.

У межах таких величезних лінгвістичних категорій як французька, арабська і берберська мови, безумовно, існують значні відмінності, оскільки протягом століть Маґриб лежав на перетині культур трьох континентів, які взаємодіяли і продовжують взаємодіяти синхронічно й діахронічно. Тому перед письменниками Маґрибу стоїть важливе завдання вміло поєднати різні мови, філософії, психології, адже без рівноправного діалогу культур, без урахування духовного потенціалу і перспектив розвитку важко формувати ефективні механізми суспільств у глобальному, цивілізаційному поступі

[4, 5]. Спрямованість їх творчості на віднайдення національної ідентичності, соціальної справедливості, духовності є безперечною складовою маґрибської літератури.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аваков Р.М. Марокко: от протектората к независимости. – М., 1961. – 96 с
2. Гачев Г.Д. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. – М.: Худож. лит., 1989. – 431 с.
3. Ерасов Б.С. Тропическая Африка. Идеология и проблемы культуры. – М.: Наука, 1972. – 269 с
4. Жулинський М. Національні культури і проблеми глобалізації // Слово і час. – № 12. – К., 2002. – С. 5-10
5. НенекхалиКамараКондотто. Поэзия и национальное самосознание // Литература стран Африки. – М.: Наука, 1966. – С. 134-142.
6. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки або про тих, хто „пише іншу прозу" // Слово і час. – К., 2005. – № 3. – С. 65-71.
7. Флоровская О.В. Французский исторический роман XX века (60-70-е гг.). – Кишинев: Штиинца, 1989. – 122 с.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

О. Галета. Від 'Рідної ниви' до 'Поля літератури': антологія як канонотворчий чинник в українській літературі к. XIX - п. XX ст. Studia methodologica 2014; (37)

ВІД `РІДНОЇ НИВИ` ДО `ПОЛЯ ЛІТЕРАТУРИ`: АНТОЛОГІЯ ЯК КАНОНОТВОРЧИЙ ЧИННИК В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ К. XIX – П. XX СТ.

Олена Галета

Кандидат філологічних наук, доцент, кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства, Львівський національний університет імені Івана Франка **(УКРАЇНА)**, вул. Університетська 1, к. 247, Львів 79000, e-mail.: olena_haleta@yahoo.com

UDC: 821.161.2-82.09"18/19"

ABSTRACT

Haleta Olena. ***From a native croft to the field of literature: a canon-building role of anthology in Ukrainian literature of the late 19 – early 20 c.***

A literary anthology as a separate genre of the modern Ukrainian literature was formed on the basis of a literary almanac and has served as a means for constructing of a literary tradition and canon. The appearance of the anthology has indicated formation of a national literature, in which intellectuals have played the key role. The literary collection "Lastivka" [Swallow] (1841) compiled by Yevhen Hrebinka should be recognized as a first anthology in Ukrainian literature. The three following anthological publications, such as "Antolohia Ruska" [Rus' Anthology] (1881), "Vik" [Century] (1900-1902), and "Ukrajinska muza" [Ukrainian Muse] (1908), have contributed to the restricting a literary tradition oriented on the vernacular language, and to the new reading audience interested in a modern national literature.

Key words: anthology, canon, tradition, intellectuals, field of literature, national literature.

Галета Елена. ***От родной нивы к полю литературы: роль антологии в создании канона украинской литературы к. XIX – н. XX в.***

Литературная антология формируется как особый жанр новой украинской литературы на основе альманаха и является средством для построения литературной традиции и канона. Появление антологии сопутствует становлению национальной литературы, ключевую роль в котором играют интеллектуалы. Первым примером прото-антологии в украинской литературе можно считать сборник «Ластовка» (1841), составленный Е. Гребинкой. Следующие три издания – «Антология руська» (1881), «Век» (1900-1902) и «Украинская муза» (1908) – свидетельствовали о преображении литературной традиции, ориентированной на живой язык и новую читательскую аудиторию, заинтересованную модерной национальной литературой.

Ключевые слова: антология, канон, традиция, интеллектуалы, поле литературы, национальная литература.

Літературна антологія формується як окремий жанр нової української літератури на основі альманаха і слугує засобом для побудови літературної традиції і канону. Поява антології сприяє становленню національної літератури, ключову роль у якому відіграють інтелектуали. Першим прикладом прото-антології в українській літературі можна вважати збірник "Ластівка" (1841) в упорядкуванні Євгена Гребінки. Три наступні антологійні видання – "Антологія руська" (1881), "Вік" (1900-1902) і "Українська муза" (1908) – свідчать про перебудову літературної традиції, орієнтованої на живу мову й новостворювану читацьку аудиторію, зацікавлену модерною національною літературою.

Ключові слова: антологія, канон, традиція, інтелектуали, поле літератури, національна література.

Поезія робить велике малими силами.
Хачіґ Тололян

Дослідники "при каноні". Останні декади минулого століття позначені доскіпливою увагою до літературного канону в західному літературознавстві. Якщо німецькі й французькі дослідники намагалися передусім з'ясувати природу канону як показової вибірки, стійкої метонімії літератури й культури, що забезпечує їхню самототожність, то в американському літературознавстві розгонулися цілі "канонічні війни", учасники яких не лише прагли перемоги, а й визначалися з різною менш і більш ефективною зброєю.

Ще 1989 року Петер Уве Гогендаль одним з перших докладно проаналізував на прикладі становлення національної літератури в Німеччині різні канонотворчі механізми, як-от книгодрукування, система освіти, інститут критики й формування історії літератури як окремої дисципліни [див. 31]. 1992 року Ян Ассманн присвятив окремий розділ монографії "Культурна пам'ять" роз'ясненню поняття "канон" на прикладі давніх культур. Ассманн виводив уявлення про канон від культурної дії слідування, наслідування стосовного певного тексту і пов'язував його становлення з писемністю і правом [22, с. 103-129]. Він також запропонував розрізняти чотири "семантичні гнізда", за якими розподіляються історично нарощені значення самого поняття, а саме: "масштаб, правило, критерій"; "модель, зразок"; "правило, норма"; "список, перелік" [22, с. 107-114]. Зокрема, дослідник наголосив, що застосування поняття "канон" щодо художньої літератури не лише передбачає формування непорушного переліку класичних творів, а й "задає мірила того, що вважається прекрасним, великим і значущим" [22, с. 119]; за такого підходу канон перетворюється на принцип формування класики як взірця для наслідування, сама ж класика вирізняється відповідно до тих чи інших актуальних запитів на основі традиції, яка зберігається завдяки культурній пам'яті.

Новий поштовх для розуміння канонотворчих механізмів культури дали роботи французького соціолога П'єра Бурдьє, котрий пов'язав появу канону з формуванням ідентичності окремої культурно-соціальної групи, якій притаманні спільні естетичні вподобання. Зокрема, у "Правилах мистецтва" (1992) Бурдьє наголосив на соціальних механізмах кшталтування смаку й чистої естетики [25, с. 285-312], що згодом дало підстави Джонові Ґіллорі дорівняти літературний канон до культурного капіталу (поняття, яке Бурдьє обґрунтував ще на початку 80-х [див. 24]). У свою чергу, культурний капітал передбачає володіння мовною й риторичною нормою і право на встановлення цінностей, які протягом тривалого часу залишалися сферою інтелектуалів-гуманітаріїв. Інтелектуали також опікуються створенням і роботою механізмів, а то й інституцій для транслювання й закріплення текстів у культурній пам'яті суспільства, оскільки канон не може існувати без зацікавленої і дієвої підтримки спільноти [див. 29]. Щоправда, спираючись на ідеї Елвіна Ґолднера, Ґіллорі відзначив також появу "нового професійно-управлінського класу" менеджерів, орієнтованих на новий тип риторичної вправності [див. 27], які відтісняють сьогодні інтелектуалів з поля літературної гри і тим самим спонукають до перегляду й зміни канону.

Врешті, підхід Ґіллорі зазнав критики з боку Діна Колбаса через нехтування природою самих літературних текстів, які, на його думку, початково придатні або ж непридатні для можливої наступної канонізації завдяки своїм іманетним властивостям [див. 35]. Представники цього підходу переконували, що канон формується залежно від цінностей, а не інтересів. Так, Чарльз Альтієрі розглядав канон не як культурний капітал, а як своєрідну культурну граматику, що дозволяє створювати етичні норми, напрацьовувати етичні орієнтири завдяки канонічним творам, які підносяться над конкретикою описаних ситуацій [див. 20].

Натомість Гарольд Блум у "Західному каноні" (1994) підкреслив естетичну природу канону, переконуючи в особливій канонотворчій ролі перетлумачування, або ж "хибного перечитування" тексту, яке здійснює наступний "сильний автор" [див. 23]. Блумові йшлося про авторів-наступників, які постійно перебувають під тиском авторитету своїх попередників, що виливається у захоплення і страх впливу (концепція, сформована в його ранніх працях "Страх впливу" й "Карта перечитування"): пишучи власний текст, вони завжди протистоять котромусь із попередніх.

Тож, у загальному підсумку, у 90-х вирізнилися два основні способи розуміння канону: інституційний, зосереджений на суспільних механізмах продукування й трансляції канонічних переліків авторів і текстів, та імпліцитний, зосереджений на характеристиках самих творів; Михаїл Гронас запропонував називати їх, відповідно, соціологічним та аксіологічним підходами [див. 11]. Перший був схильний прямо узалежнювати літературний канон від історико-соціальних умов, другий же ризикував впасти у класицистичну крайність трактування канону як позачасового явища.

Погодити ці два підходи спробував Михаїл Ямпольський, запропонувавши розглядати канон як складну ієрархічну структуру. Її ядро має безперечний канонічний статус, а периферія менш визначена й улягає змінам. Зміни ці, що прикметно, свідчать не так про самих авторів, як про читачів або ж читацькі спільноти, які їх формують. Полемізуючи з Блумом щодо взаємодії між текстами-попередниками й текстами-наступниками, Ямпольский визнав, що головним механізмом літературної канонізації слугують практики перечитування – не тільки повторення, а й постійного перетлумачування літературних творів, яке виходить далеко за межі не лише авторського задуму, а й початкових можливостей сприймання й розуміння: “Канонічний текст – це, на мій погляд, такий текст, який перестає безроздільно належати авторові і смисл якого набуває певного онтологічного характеру. Він починає трансцендувати час і обставини його створення, набуває рис вічності і виходить далеко за межі індивідуального досвіду” [див. 19].

Зрештою, дискусії щодо канону не закінчилися разом з ХХ ст. Зокрема, Френк Кермоуд обрав розважання про канон за провідну тему своєї публічної лекції 2001 року у Берклі [див. 34]. Він зробив спробу визначити канон через три чинники: задоволення, у якому переплітаються переживання щастя й тривоги, породжувані сприйманням канонічного твору; зміна, що цілком у дусі Томаса Стернза Еліота узалежнює розуміння кожного твору від інших творів, у контексті яких він сприймається; й нагода, відповідно до якої сам канон уподібнюється до гри в шахи, у якій час від часу окремі фігури стають жертвами непередбачуваних обставин. Викликавши жваве обговорення з боку дискутантів, у ролі яких виступили Джефрі Гарман, Джон Ґіллорі й Кері Перлофф, а також автора передмови Роберта Альтера, підхід Кермоуда засвідчив радше про наростання нової хвилі дискусії, аніж про її вичерпаність.

Проте два десятиліття досліджень і суперечок дозволяють сформулювати певні проміжні підсумки. Отже, канон навіть у формі переліку має не лише ретроспективну, а й проспективну природу, експлікуючи текстотворчі механізми, важливі як для відтворення, так і для творення культурної традиції; соціальна природа канону проявляється у його вирішальній ролі у формуванні колективних культурних ідентичностей окремих спільнот; серед різних соціальних груп особливо вирізняються інтелектуали, здатні продуктивно перечитуючи й витлумачуючи канон, а також транслювати ці практики більшим “інтерпретаційним спільнотам”; для успішної трансляції необхідно задіювати цілий комплекс суспільних механізмів, як-от система освіти, книгодрукування, інституціалізація критики, історії літератури тощо; нарешті, літературний канон передбачає не лише точне (ре)цитування жорсткого переліку текстів, а й постійне перепрочитування традиції (давньої і новочасної) задля перегляду й поповнення канону новими зразками.

Перша літературна ластівка. За такого підходу стає зрозумілою особлива роль антологій у становленні української літератури як окремого культурного явища з власною традицією, класичним набором текстів і літературним каноном. З одного боку, автори антологій опиняються, за висловом Ассманна, у постійному “становищі secundus”, тобто слідують за літературним процесом, відбираючи вже існуючі твори для власних видань. З іншого, увиразнюючи історичну тяглість та внутрішню структурованість літературного процесу, вони наділяють його спільним смислом та естетичними цінностями, які не зводяться до суми значень і смислів окремих творів, створюючи передумови для самоідентифікації освіченої спільноти.

У другій половині XIX ст., коли антологія вирізнилася як окремий жанр у літературному процесі, в Україні не було ані власного шкільництва, ані достатньої мережі періодичних видань й, відповідно, достатньо потужної професійної літературної критики. Серед поширюваних в Російській імперії навчальних видань варто згадати лише серію хрестоматій для вивчення російської літератури, яку підготував і видавав у 1874 – 1881 роках Євгеній Козін, гімназійний вчитель у Ревелі (Талліні). На відміну від стандартизованих московсь-

ких та петербурзьких хрестоматій, хрестоматії Козіна, як свідчать Олексій Вдовин і Роман Лейбов, були орієнтовані на вивчення Російської імперії як держави, населеної різними етносами. Україна (в оригіналі – Малоросія) була тематизована через окрему добірку творів, до якої входили уривок під назвою "Українська ніч" з "Травневої ночі" й уривок з описом українського ("южнорусского") степу з "Тараса Бульби" М. Гоголя, "Українська ніч" В. Пассека, "Малоросія" О. Толстого, "Українська ніч" А. Фета, "Київ" О. Хом'якова та "Українська ніч" з "Полтави" О. Пушкіна [4, с. 24]. Ці хрестоматії були навіть рекомендовані імперським Міністерством народної просвіти для училищ та гімназій Остзейських губерній (сучасної Прибалтики), однак поза їх межами не поширювалися [4, с. 25].

Зрештою, хрестоматії Козіна залишилася виданням, яке репрезентувало виключно російську літературу. Натомість прототипом антології як окремого жанру в історії нової української літератури став альманах "Ластівка" в упорядкуванні Євгена Гребінки, виданий ще 1841 року в петербурзькому видавництві "книгопродавца Василія Полякова" [див. 13]. Антологія й альманах, хоч багато в чому схожі й наділені подібними функціями (репрезентують літературу за допомогою певної добірки творів різних авторів), мають різні культурні корені й принципи впорядкування. Антологія, що походить із Давньої Греції, покликана представляти тривале літературне явище через вибірку найкращих творів, які пройшли випробування часом і читацьким та критичним відбором. Альманахи ж сформувалися на основі календарних таблиць, тож вони орієнтовані на відображення поточного процесу як певного перехідного етапу від минулого до майбутнього. Сама назва "альманах" походить з арабської (досить згадати роль арабських учених у розвитку мистецтва обрахунків) і означає 'час', 'міра'. Перші альманахи містили поточні астрономічні й астрологічні розрахунки; згодом вони перетворилися на довідники-щорічники енциклопедичного характеру з різноякою корисною інформацією; нарешті, в Західній Європі перші літературні альманахи ("альманахи муз") почали друкувати лише від середини XVIII ст. у результаті перетворення колишніх літературних додатків до календарів на самостійні видання. Перші художні альманахи з'явилися у Франції, а найбільшого розквіту, як засвідчив "Великий енциклопедичний словник" Брокгауза і Єфрона, набули у Німеччині, "де їх поява співпала з відродженням національної літератури" [14, с. 793]. Врешті, у першій половині XIX ст. альманахи перетворилися на один із основних засобів репрезентації літературного процесу. У Російській імперії вони з'явилися наприкінці XVIII ст., а вже на початку 30-х років XIX ст. виходило щороку близько двох десятків подібних видань. О. Пушкін, з яким Гребінка був знайомий особисто, писав: "Альманахи стали представниками нашої словесності. За ними з часом стануть судити про її рух і успіхи" [15, с. 269].

У цих умовах Гребінчина "Ластівка" народилася із задуму окремого періодичного видання, присвяченого українській літературі, що початково мало з'являтися як "Литературные прибавления до журнала «Отечественные записки»". Цей задум виник ще у кінці 30-х років XIX ст. завдяки Григорієві Квітці-Основ'яненку, а Гребінка взявся за підготовку видання і звернувся з пропозицією публікації до Андрія Олександровича Кравського, видавця і редактора "Отечественных записок". Однак Кравський відмовив Гребінці через незгоду Віссаріона Бєлінського, який, власне, й визначав видавничу політику журналу, а українську мову трактував як наріччя, не вважаючи за потрібне вирізняти окрему літературу, цим "наріччям" писану. Після невдалих переговорів і деяких вагань Гребінка видав укладену підбірку творів під назвою "Ластôвка: Сочиненія на малороссійскомъ языкѣ". Фактично, це поважне видання обсягом на 382 сторінки було укладене за принципом антології, що містила твори, як зазначено на обкладинці, Л. Боровиковського, Є. Гребінки, Г. Основ'яненка, В. Забіли, І. Котляревського, П. Кореницького, П. Куліша, Н. Мартовицького, П. Писаревського, О. Чужбинського, Т. Шевченка, С. Шерепери та ін., з передмовою "Так собі до земляків" і післямовою "До зобачення" Гребінки. З його листа до Г. Квітки-Основ'яненка дізнаємося також, що в роботі над збірником допомагав Тарас Шевченко: "У меня здесь есть чудесный помощник – Шевченко, человек удивительный" [9, с. 597], – писав він 13 січня 1839 року з Петербурга.

Жанрово вміст збірника визначали "повісті й оповідання, деякі народні малоросійські пісні, прислів'я, приказки, вірші й казки", що свідчить про нероздільність народної й авторської творчості в тогочасних уявленнях про українську літературу; тому також під одною обкладинкою сусідять твори різних літературних родів, жанрів чи стилів. Разом з тим, Гребінка обмежив українську ("малоросійську") літературу виключно Малоросією як частиною

Російської імперії, не розглядаючи україномовної творчості поза її межами, що, зрештою, цілком характерно для того часу. Тим більш сподівано, що й у своєму негативному і зверхньому відгуку на "Ластівку" Бєлінський трактував українську мову виключно як наріччя, яке уживають в межах імперії; до того ж, Бєлінський обмежував його не лише територіально, а й соціально, розглядаючи як мову спілкування селян і мову фольклору, не здатну ні обслуговувати, ні зацікавлювати вищі суспільні верстви. Позиція Бєлінського виразно колонізаторська: єдиним і цілком достатнім доказом літературної неспроможності "малоросійського наріччя" він вважає власну нездатність його розуміти [див. 3].

Натомість Гребінка у передмові створює пасторально-ідилічний, хоч і з нотками бурлеску, образ Полтавщини, чи навіть своєї рідної Пирятинщини як "малої батьківщини", здатної розчулювати і викликати незмірної глибини подячну молитву за радість і повноту людського життя. Описавши захоплено побут у рідному краї, Гребінка оповідає на завершення історію про незрозумілі московські книжки, які вдається іноді купити в заїждого купця, щоби наповнити читанням довгі зимові вечори. Їм автор протиставляє авторів рідних і зрозумілих, і в такий спосіб бодай побіжно вказує на власне розуміння літературної традиції (яку представляють згадані у передмові Котляревський та Основ'яненко) і природи самої літератури як зворушення та розваги: "та й станеш у сто десятий раз читать Котляревського "Енея" або повісті Грицька Основ'яненка – і читаєш, і смієшся, і плачеш..." [10, с. 105]. Саме для такого зворушливо-розважального читання Гребінка пропонує власне видання: "писано по-нашому, і своє", додаючи наостанок бурлескну нотку: "Читайте, хлопці, коли уподобаєте, а ні – як зволите, усе-таки папір у хазяйстві здасться, коли часом кабаку завернете або люльку запалите – і то добре" [10, с. 105].

На обидві особливості Гребінчиної передмови (відповідно – і його способу сприймати й контекстуалізувати тогочасну українську літературу) звернув увагу ще Яків Головацький: "Самого іздателя є предисловіє ("Так собі, до земляків") і "До зобачення" на кінці – із звичайною українцям веселістю і жартівливістю написано. В красних образах виставляє (Гребінка) розкоші своєї рідної сторони о всякій порі року" [7, с. 168]. Властиво, на цих двох "регістрах" – успадкованого від Котляревського бурлеску і Квітчиної сентаментальності – побудована й невибаглива назва самої передмови: "так собі", без особливої серйозності й зайвої літературної амбітності, й – "до земляків", тих, з ким єднає не так простір, як спільний зв'язок з цим простором, котрий відтак перетворюється на простір культури, хоч наразі з досить аморфним смисловим і, тим більше, просторовим окресленням (адже рідний Пирятин, описаний у передмові, слугує найперше моделлю того культурного світу, на який зорієнтоване видання Гребінки). На противагу Бєлінському, який послідовно означує представлену в "Ластівці" літературу як "малоросійську", Головацький говорить "о плодах молодої словесності сусідньої і сродної України" [7, с. 167], про слово, яке "виплило із щирої груді русина", "без найменшого знаку наслідування чужини" [7, с. 169], жодного разу не використовуючи назву "Малоросія" чи "малоросійський". Головацький також визначає жанр збірника як "альманах", слідуючи за традицією того часу; до того ж, як ішлося, початково "Ластівка" була запланована як продовжуване періодичне видання, лише скрутні видавничі умови врешті змусили упорядника обмежитися окремою книжковою публікацією. Однак збірник виділявся серед тогочасних альманахів насамперед тим, що містив твори усіх менш-більш значних українських авторів і пропонував читачеві збірний образ літератури, а не огляд художніх і наукових новинок.

Прикметно, що упорядники хрестоматії "Історія української літературної критики та літературознавства" (1996) скоротили Гребінчині передмову й післямову до кількох абзаців, які вміщаються на одній сторінці; вочевидь, настільки далекими від сучасних уявлень про "літературознавчий супровід" виявилися його бурлескно-сентиментальні виклади, що їх вирішили просто обійти увагою. Між тим, вони містять важливі свідчення про культурну рамку сприймання української літератури першої половини XIX ст. Зокрема, Микола Зеров, розуміючи обмеженість позиції Гребінки, все ж таки високо поцінував його літературні зусилля у процесі становлення національної ідентичності. Власне, його передмову до "Ластівки" він згадував поруч з "Енеїдою" Котляревського і повістями Квітки-Основ'яненка, коли писав у "Новому українському письменстві": "Можна сказати, без усяких майже обмежень, що побутовий консерватизм та місцевий, кутковий патріотизм – це перша фаза національної свідомости українських авторів з доби Котляревського та Квітки" [12, с. 107].

На роль літературних альманахів, зокрема й “Ластівки”, у розвитку української культурної свідомості як національної окремо вказували також у “Великому енциклопедичному словнику” Брокгауза і Єфрона (згадуваний уже відповідний том з’явився 1896 року). Часом найвищого піднесення “альманашої культури” в Росії визнано 1827-1832 роки, коли, з одного боку, значно легше було публікувати продовжувані видання, ніж отримати дозвіл на вихід нових, а з іншого – такий підхід дозволяв економити на оплаті авторської праці. Прикметно, що вживане у словнику поняття “малоросійська література” не зводиться лише до української літератури в межах Російської імперії, а йдеться також про галицькі й буковинські видання. При цьому зазначено, що “помітну роль відіграють літературні журнали й альманахи ... особливо в Росії, не немає журналів малоросійською мовою” [14, с. 793]. Однак від середини XIX ст. літературний альманах спочатку перетворюється на літературно-критичний збірник, а згодом все більше зводиться до благодійного проекту. Натомість формується й поширюється новий тип видання – антологія, яка представляє авторську літературу, об’єднану за національним принципом.

Нова література як національний набуток. Створення спільного культурного простору (у якому літературі належить чи не ключова роль) стає одною з обов’язкових умов народження нації – принаймні, так твердять у передмові укладачі збірника “Націоналізм” Джон Гатчинсон та Ентоні Д. Сміт [32, .с. 4]. Самої лише народної традиції й фольклору для цього не досить – майбутні нації у процесі свого становлення “повинні керуватися більш специфічними цілям національного розвитку, більшість з яких виникають і поширюються завдяки інтелектуалам” [32, с. 5]. Одним з перших пов’язав діяльність модерної культурної еліти (інтелектуалів) з формуванням спільнот, що визначаються саме за національною ознакою, Макс Вебер – він назвав націю “престижною спільнотою”, в основі якої лежить розуміння спільної культурної місії й віра у міф про спільне походження [39, с. 24-25]. Відповідальність за них Вебер покладає на інтелектуалів як “групу людей, які у силу своєї особливості мають винятковий доступ до певних набутків, визнаних “культурними цінностями”, і тому отримують виключне лідерство у “культурній спільноті”” [39, с. 25]. Через кілька десятиліть цей підхід підтримав Волкер Коннор: наголошуючи ключове значення спільного походження, він вказував на якісно вищий рівень самоусвідомлення нації порівняно з етносом. На відміну від етносу, нація не просто може, а й “повинна самовизначитися” [26, с. 46]. Перетворення прото-нації (етносу) на власне націю відбувається, на думку Коннора, завдяки тому, що “група людей мусить етнічно визначитися, ким вони не є, перш ніж визначитися, ким вони є” [26, с. 45].

Саме на це питання етнічного самовизначення відповідала своїм змістом і вмістом “Ластівка”, особливо якщо зважити на описану реакцію, з одного боку, Бєлінського, а з іншого – Головацького. Прикметно також, що Гребінка все ще перебував у пошуку нової спільноти своїх читачів, зображаючи “свій” світ як біографічну “малу батьківщину”, яка, проте, має власну мову і власний стиль розповіді. На відміну від “Ластівки”, пізніші антологійні збірки зорієнтовані на ширшу аудиторію і при цьому чітко відмежовують авторську, індивідуальну літературну творчість від народної. Тим самим вони декларують націленість на формування образу виразно модерної літератури як основи для нової культурної ідентичності – радше національної, ніж етнічної. Ернест Ґеллнер пов’язував подібну культурну переорієнтацію з переходом від “агро-грамотних” спільнот, регульованих структурами, до спільнот індустріальних, інтегрованих завдяки культурі. При цьому він також підкреслював, що перехід цей ніяк не обходиться без вирішальної участі інтелігенції, з одного боку, і формування освіченої публіки, з іншого, яка здатна сприймати пропоновані інтелігенцією ідеї, а також “охоче й палко себе з ними ідентифікувати” [27, с. 49]. Цю думку розвинув Том Нейрн, проголосивши, що в такий спосіб “нова національна інтелігенція середнього класу повинна була запросити маси в історію; і запрошення повинно було бути написане зрозумілою їм мовою” [38, с. 75]. У попередній цитаті важлива не тільки вказівка на “зрозумілість”, але й на “письмовість” мови порозуміння, чи навіть її “друкованість”. Необхідність “національної друкованої мови” [21, с. 46] для успіху національного культурного проекту підкреслював також Бенедикт Андерсон, наголошуючи при цьому на потребі й ролі нових публіцистичних й літературних жанрів, що формували нове відчуття часу й спільноти. Якщо врахувати, що в період національного становлення освіта в Україні провадилася за іншомовними хрестоматіями й читанками, а публіцистичні й художні видавничі можли-

вості були досить обмежені, то антології рідномовної літератури набувають особливої ваги у процесі націєтворення.

Першим декларованим антологійним виданням стає видана у Львові "Антологія Руська" (1881) [див. 2]; після значної перерви з нагоди 100-річчя виходу "Енеїди" Котляревського у Києві з'являється тритомна антологія "Вік" (1900-1902) в упорядкуванні Сергія Єфремова і Василя Доманицького [див. 5]; і нарешті, найповнішим виданням такого типу стає видана в Києві "Українська Муза: поетична антологія од початку до наших днів" (1908), яку впорядкував Олекса Коваленко [див. 16] (поміж тим у 1903 році у Львові вийшли "Акорди" Франка, що потребують окремої розмови у зв'язку з використанням іншого упорядницького підходу).

Появу "Віку" одразу привітав окремою рецензією Іван Франко. Він не лише відмітив незвичну за галицькими мірками ошатність видання, а й наявність численної публіки, готової читати і платити немалі гроші за книжку. Більше того, Франко наголосив, що змінюється сам склад читацької аудиторії україномовної літератури: "очевидно ся книга призначена не для сволоків селянських хат, а для окраси панських салонів та багатих бібліотек" [17, с. 101]; не тільки селяни, а й "інтелігентні, освічені "україноросі"" [17, с. 101] бачаться йому у якості зацікавлених читачів. Завершує рецензію Франко двома констатаціями: по-перше, антологія "Вік" (народжена з прагнення упорядників "дати вибір усього кращого" [17, с. 102]) стала вагомою спробою побудувати літературний канон; по-друге, вона запропонувала образ цілісної національної літератури, знехтувавши адміністративними межами: "Перший раз оце в українськім виданні в Росії обік українських поетів і письменників найшлись рядом, не як курйози, а як товариші, також галицькі й буковинські" [17, с. 102]. Як зазначає Франко, подібний підхід викликав полеміку, як-от міркування проф. Миколи Сумцова про необхідність бодай виділити галицькі й буковинські твори в окремий розділ. Про складність і вагу цього питання для самовизначення української літератури свідчать також літературні антології, які виходили у 1930-х роках. Так, 1930 року у "Книгоспілці" (місце видання значиться як Київ – Харків) вийшла антологія "Галицька та буковинська поезія XX віку" в упорядкуванні Бориса Якубського, покликана "заповнити програлину в ознайомленні читачів Радянської України з близькою, рідною їм поезією Галичини та Буковини" [1, с. v]. Як сказано у редакційній передмові, "Ми в Наддніпрянській Україні часто дозволяємо собі проголошувати певні загальні оцінки нашої поезії, забуваючи цілком при цьому, що говоримо тільки про половину української поезії. В цьому є певна несправедливість, це приводить до помилкових висновків та узагальнень, і тому збірка галицьких та буковинських поетів є зараз потрібна" [1, с. v]. Цікаво, що до антології не були включені твори Івана Франка й Юрія Федьковича – із суто прагматичних міркувань, оскільки збірка Франка на той час уже вийшла в "Літературній бібліотеці" "Книгоспілки", а збірка Федьковича була наступною з черги. При цьому редакція нарікала на відсутність доступу до галицької й буковинської літературної продукції у київських книгозбірнях. Висловлені тут подяки Миколі Зерову й Сергієві Єфремову свідчать також, що обізнаність із західноукраїнською літеартурою на той час нерідо була справою кількох фахівців, тоді як ширший читацький загал вважав її щонайменше не вартою уваги. Сам же Якубський, порядкуючи антологію, притримувався думки про соціальну зумовленість літератури, хоча при цьому визнавав роль формального чинника: "коли це повинно бути мистецтвом, то повстає питання не тільки про зміст поезій, а й про їхнє оформлення" [18, с. xxxvii]. Перебуваючи під певним впливом ранньої радянської ідеології, Якубський все ж залишився продовжувачем культурної лінії, започаткованої ще на початку століття, яка вбачала основним завданням української літератури створення власного національного мовного й стильового простору: "Основна лінія культурної боротьби, коли остання в Галичині та на Буковині прокинулася, полягала в боротьбі за рідну мову, що могла-б стати головним фактором національно-українського культурного розвитку" [18, с. x].

Повертаючись до антології "Вік", слід зазначити, що початкова декларація української національної літератури як цілості відбулася доволі переконливо. Зокрема, на антологію також відгукнувся рецензією перший британський русист і україніст, оксфордський професор Вільям Річард Морфілл [див. 37]. У своєму огляді він покликався на твори Івана Котляревського і Пантелеймона Куліша, Олекси Стороженка і Марка Вовчка, Степана Руданського, Агатангела Кримського, Івана Франка – імена, що, на відміну від Шевченка, були здебільшого невідомі навіть для нечисленних прихильників української творчості, яку досі

зводили до фольклору і його менш чи більш вдалих наслідувань. Тож завдяки Морфіллові запропонована антологією "Вік" візія української літератури як модерної й багатої жанрами вийшла поза межі слов'янського світу.

За відсутності достатньої кількості академічних (чи бодай науково споряджених) видань творів українських авторів антологію "Вік" почали трактувати також як джерело "канонічних" текстів (попри те, що окремі твори зазнали цензурних скорочень, зокрема, поезії Шевченка), і за цим виданням часто здійснювали передруки.

Обмеження, які накладала на упорядників і видавців "Віку" російська цензура, спробував подолати Олекса Коваленко, готуючи до видання "Українську Музу". Антологія з'явилася окремими 12 випусками з наскрізною пагінацією і налічувала загалом 1282 сторінки. У ній були представлені твори 134 авторів – найбільша досі кількість, зібрана під однією обкладинкою. Саму тенденцію до нарощування кількості авторів, починаючи від "Антології руської" й закінчуючи "Українською Музою", варто розглядати як спробу розширення й удокладнення літературної традиції, в межах якої трапляються твори різної естетичної якості, однак разом вони творять густе й переконливе тло для вирізнення окремих постатей як виразників цілих літературних рухів чи напрямків. Від перших же рядків передмови упорядник чітко означує своє завдання: "ми мали на меті дать, по спромозі, повну картину розвитку української поезії, живу історію української поетичної творчості" [16, с. 9-10]. До антології включені навіть ті автори, під чиїм іменем з'явилася бодай одна поетична публікація у періодиці; непоодинокі випадки, коли упорядник наводить лише псевдонім, не маючи відомостей про особу автора. Коваленко все ж не відмовляється від структурування самої традиції, подаючи різні за об'ємом добірки залежно від 'культурної ваги' автора. Його оцінки не завжди видаються безсумнівними, однак видання в цілому вивершило велику справу формування цілісного уявлення про українську літературу як літературу національну і, відповідно, модерну. Перше означало, що ця література писана національною мовою, спільною для її носіїв незалежно від державної й соціальної приналежності. Друге визначало її як творчість авторську, побудовану на індивідуальних засадах, різноманітну за жанрами й стилями. Індивідуалізація творчості вимагала вирізнення самих творчих особистостей – не лише завдяки таланту, а й завдяки мовному й риторичному вишколу, тобто передбачала появу інтелектуалів як активних носіїв і творців писемної культури. Не випадково усі три антології – "Антологія руська", "Вік" та "Українська Муза" – починаються від Котляревського, чітко індивідуалізованого, освіченого автора, який звертається у своїй творчості до живої, власне модерної мови.

Складний, але неуникний зв'язок між вирізненням інтелектуалів як органічної й діяльної частини освіченого суспільства і становленням національного типу культури засвідчили Майкл Д. Кеннеді і Рональд Ґриґор Суні, укладачі колективної монографії "Інтелектуали й артикуляція нації". Термін 'артикуляція', використаний для опису і розуміння природи цього зв'язку, позначає англійською і вимову, й поєднання. Він одночасно вказує на дію, яку доводиться виконувати інтелектуалам, і також на сумірність між культурною продукцією та соціальним оточенням, яке її зумовлює й потребує. Тож інтелектуали постають як виконавці певних культурних ролей у суспільстві, кшталтуючи саме суспільство за національним принципом [33, с. 5].

Вирізнення й утвердження антології як жанру в українській літературі к. XIX – п. XX ст. засвідчило переформатування самої культурної традиції, у якій роль інтелектуалів суттєво змінилася: зі збирачів і дослідників, власне, зі спостережників вони перетворилися на основну рушійну силу самої традиції. Залучення інтелектуалів – тих, хто, за визначенням Сеймура Мартіна Ліпсета [36, с. 333], "створює, поширює й задіює культуру", – до модерного культурного проекту починалося зі "збирацтва" фольклорних та етнографічних набутків на "рідній ниві" й переросло врешті у культуротворчу працю з розширення й структурування "поля літератури" (за термінологією Бурдьє), у межах якого інтелектуали виявилися носіями, творцями й споживачами культури одночасно. Безперечним здобутком цього періоду стало усвідомлення широти й повноти національної традиції, а також перші спроби вирізнити національний літературний канон як у розумінні обов'язкового переліку авторів і творів, так і в формі загальних приписів та очікувань, що уможливлювали подальше нарощування канону внаслідок перепрочитання традиції чи долучення новопосталих художніх творів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. [Редакція]. Передмова // Галицька та буковинська поезія XIX віку / Ред. і вступна стаття Бориса Якубського. – Харків – Київ: Книгоспілка, 1930. – С. v-vi.
2. Антольогія руська: Збірник найзнаменитших творів руських поетів. – Львів: Видання Товариства Академічного "Дружній Лихвяр". З друкарні Товариства імені Шевченка, 1881. – 316 с.
3. Белинский В. Ластовка. Сочинения на малороссийском языке. Собрал Е. Гребенка; Сватанье. Малороссийская опера в трёх действиях. Сочинение Основьяненка / Виссарион Белинский // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13-и т. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 5. – С. 176-178.
4. Вдовин А., Лейбов Р. Хрестоматийные тексты: Русская поэзия и школьная практика XIX столетия / Алексей Вдовин, Роман Лейбов // Acta Slavica Estonika IV: Труды по русской и славянской филологии. – Литературоведение IX: Хрестоматийные тексты: Русская педагогическая практика XIX века и поэтический канон. – Тарту, 2013. – С. 7-32.
5. Викъ (1799 – 1898). Украинська поэзія видъ Котляревського до останнихъ часивъ. Выдання друге зъ одминамы й додаткамы / [Уп. Василь Доманицький, Сергій Єфремов].– Кыив: Друкарня П. Барського, 1900. – Том 1; 1902. – Том 2, 3.
6. Галицька та буковинська поезія XIX віку / Ред. і вступна стаття Бориса Якубського. – Харків – Київ: Книгоспілка, 1930. – 195 с.
7. Головацький Я. "Ластівка" / Яків Головацький // Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія: Навч. посіб: у 3 кн. – Кн. 1 / Уп. П. Федченко, М. Павлюк, Т. Бовсунівська. – К.: Либідь, 1996. – С. 167-169.
8. Гребінка Є. До зобачення / Євген Гребінка // Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія: Навч. посіб: у 3 кн. – Кн. 1 / Уп. П. Федченко, М. Павлюк, Т. Бовсунівська. – К.: Либідь, 1996. – С. 105.
9. Гребінка Є. Лист до Г. Ф. Квітки-Основ'яненка від 13 січня 1839 р. / Євген Гребінка // Гребінка, Євген. Твори: в 3-х т. – Т. 3: Повісті, оповідання, нариси, статті, рецензії, листи. – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 597.
10. Гребінка Є. Так собі, до земляків / Євген Гребінка // Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія: Навч. посіб: у 3 кн. – Кн. 1 / Уп. П. Федченко, М. Павлюк, Т. Бовсунівська. – К.: Либідь, 1996. – С. 104-105.
11. Гронас М. Диссенсус: Война за канон в американской академии 80-х – 90-х годов / Михаил Гронас // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51. – С. 6-18. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/gronas.html
12. Зеров М. Нове українське письменство / Микола Зеров // Зеров, Микола. Українське письменство / Уп. Микола Сулима. – Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. – С. 6-107.
13. Ластôвка: сочинения на малороссийском языке / Уп. Євген Гребінка. – СПб.: Издательство книгопродавца Василия Полякова, 1841. – 382 с.
14. Литературные альманахи и сборники // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т. XVIIA (34): Ледье – Лопарев / Под ред. К. Арсеньева, Ф. Петрушевского. – СПб: Акционерное издательское общество Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон, 1896. – С. 793-794.
15. Пушкин А. Об альманахе "Северная лира" / Александр Пушкин // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 томах. – Т.6: Критика и публицистика. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 269-270.
16. Українська Муза: Поетична антологія од початку до наших днів / Уп. Олекса Коваленко. – Київ: Вік, 1908. – Вип. 1-12. – 1282 с.
17. Франко І. [рец. на] "Вік" (1798 – 1898). Томи 1, 2, 3. Рік 1902 / Іван Франко // Літературно-науковий вістник. – Т. 19, кн. 8. – 1902. – С. 100-102.
18. Якубський Б. Галицька та буковинська поезія XIX віку / Борис Якубський // Галицька та буковинська поезія XIX віку / Ред. і вступна стаття Бориса Якубського. – Харків – Київ: Книгоспілка, 1930. – 195 с. – С. vii-xxxviii.

19. Ямпольский М. Литературный канон и теория “сильного” автора / Михаил Ямпольский // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 214-221. Цит. за: http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp.html
20. Altieri C. Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals / Charles Altieri. – Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1990. – 370 p.
21. Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism / Benedict Anderson. – London – New York: Verso, 1991. – 224 p.
22. Assmann J. Das kulturelle Gedaechtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identitaet in fruehen Hochkulturen / Jan Assmann. – Muenchen: C. H. Bek, 1992. – 344 S.
23. Bloom H. The Western Canon: the Books and School of the Ages / Harold Bloom. – New York: Harcourt Brace, 1994. – 578 p.
24. Bourdieu P. The Forms of Capital / Pierre Bourdieu // The Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education / Ed. by John G. Richardson. – New York: Greenweed Press, 1983. – P. 241-258.
25. Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of The Literary Field / Pierre Bourdieu. – Stanford University Press, California, 1996. – 408 p.
26. Connor W. A Nation is a Nation, is a State, is an Ethnic Group, is a… / Walker Connor // Nationalism / Ed. by John Hutchinson and Anthony D. Smith. – Oxford – New York: Oxford University Press, 1994. – P. 36-46.
27. Gellner E. Nations and Nationalism / Ernest Gellner. – Oxford: Blackwell, 1983. – 150 p.
28. Gouldner A. The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class: Frame of Reference, Theses, Conjectures, Arguments, and an Historical Perspective on the Role of Intellectuals and Intelligentsia in the International Class Contest of the Modern Era / Alvin Gouldner. – New York: Seabury Press, 1979. – 121 p.
29. Guillory J. Canon / John Guillory // Critical Terms for Literary Study / Ed. by F. Lentricchia and T. McLaughlin. – Chicago; London, 1995. – P. 233-249.
30. Guillory J. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation / John Guillory. – Chicago. The University of Chicago Press, 1993. – 392 p.
31. Hohendahl P. U. Building a National Literature: The Case of Germany, 1830–1870 / Peter Uwe Hohendahl. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989. – 361 p.
32. Hutchinson J., Smith A. D. Introduction / John Hutchinson, Anthony D. Smith // Nationalism / Ed. by John Hutchinson and Anthony D. Smith. – Oxford – New York: Oxford University Press, 1994. – P. 3-16.
33. Kennedy M. D., Suny R. G. Introduction / Michael D. Kennedy and Ronald Grigor Suny // Intellectuals and the Articulation of the Nation / Ed. by Michael D. Kennedy and Ronald Grigor Suny. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999. – P. 1-52.
34. Kermode F. Pleasure and Change. The Aesthetics of Canon / Frank Kermode, with Commentaries by Geoffrey Hartman, John Gillory, Carey Perloff / Edited and Introduced by Robert Altman. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 100 p.
35. Kolbas D. E. Critical Theory and the Literary Canon / Dean E. Kolbas. – Boulder, CO: Westview Press, 2001. – 182 p.
36. Lipset S. M. Political Man: The Social Bases for Politics / Seymour Martin Lipset. – Garden City, New York: Doubleday, 1963. – 477 p.
37. Morfill W. R. [Review of] ‘Vik’: The Century, a collection of Malo-Russian poetry and prose published from 1798 to 1898, 3 vols. Kiev: Peter Barski /,William Richard Morfill // The Athenaeum. – No 3924. – Jan. 1903. – Issue10. – P. 43-44.
38. Nairn T. The Maladies of Development / Tom Nairn // Nationalism / Ed. by John Hutchinson and Anthony D. Smith. – Oxford – New York: Oxford University Press, 1994. – P. 70-76.
39. Weber M. The Nation / Max Weber // Nationalism / Ed. by John Hutchinson and Anthony D. Smith. – Oxford – New York: Oxford University Press, 1994. – P. 21-25.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Н. Миколайчук. Теорія можливих світів у художньому просторі новели Ф. Кафки "Перевтілення". Studia methodologica 2014; (37)

ТЕОРІЯ МОЖЛИВИХ СВІТІВ У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ НОВЕЛИ Ф. КАФКИ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ»

Наталія Миколайчук

Асистент, кафедра німецької філології,
Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут імені Т.Шевченка
(УКРАЇНА), 47003, м. Кременець, вул. Ліцейна, 1,
e-mail: mykolaichuknatalia@gmail.com

ABSTRACT

The article presents an attempt to study fictional space of novella by Franz Kafka«The Metamorphosis» in the light of possible worlds theory.
Keywords: possible world, verbal marking, L. Dolezel, time, space.

У статті здійснена спроба дослідити художній світ новели Франца Кафки "Перевтілення" крізь призму теорії можливих світів.
Ключові слова: можливі світи, мовні маркери, Л. Долєжел, час, простір.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Сьогодні все більшою популярністю користується теорія про те, що наш світ містить в собі безліч інших світів [15; 16] Літературознавство в наш час все частіше звертається до постулатів логіки та філософії і тому теорія можливих світів зайняла в ній своє почесне місце. Під можливим світом ми розуміємо можливий стан речей, можливий напрямок розвитку подій по відношенню до суб'єкта, що знаходиться в реальному світі і проектує своє «я» в інші розумові простори [1; 15].

Термін «можливі світи» першим ужив та розвинув ідею їх створення. Г.В.Лейбніц у своїх працях «Теодіція» та «Монадологія». Дослідник вважав, що розум Бога є безкінечним та існує поза часом та простором і, що всі можливі світи – це лише ідеї або уявлення, котрі існують у думках всюдисущого Бога, а світ, в якому ми живемо – це обраний Богом, реальний світ, де все перебуває у гармонії. Ідея відповідає всесвіту, який є її ментальною репрезентацією. Індивід існує у світі, якщо ідея представляє його, як щось, що існує [18, 135–155; 18, 15].

У 1946–1947 рр. філософ-позитивіст Рудольф Карнап висунув свою теорію опису станів світу – «state discription of possible alternative worlds», взявши за основу ідею Г. В. Лейбніца, що «необхідна правда» – це «правда в усіх можливих світах».

ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ

Теорія можливих світів – це сучасна адаптація вчення Г. В. Лейбніца, яку розробили філософи аналітичної школи С. Кріпке, Д. Льюїс, Н. Решер, Я. Хінтікка як засіб для розв'язання проблем формальної семантики. Основним положенням теорії є положення про те, що реальність являє собою певний всесвіт, який складається з великої кількості різноманітних елементів. У цьому всесвіті існує відповідна ієрархія (створений складний елемент, який є центром системи стосовно всіх інших простих елементів). Реальний світ (the actual world) виступає центральним елементом, а все, що знаходиться поза його межами, належить до можливих світів (possible worlds) [19, 83–94]. Будь-який можливий світ повинен бути пов'язаний з центром, тобто реальним світом, за допомогою певного доступного зв'язку (accessibility relation) [20, 37–46]. Так, межа між можливим та неможливим світами залежить від інтерпретації поняття «доступності» (accessibility).

У теорії можливих світів висувається також ідея нескінченної множини світів, які можуть взаємодіяти між собою, що дає можливість кожному можливому світу бути пов'язаним із певною кількістю інших різноманітних світів. Таким чином, виокремлюють дві моделі можливих світів: нецентровану та центровану. Перша модель встановлює рівноправний статус всіх можливих світів без загальної інтегруючої ролі реального світу, який є рівноправним членом системи та являє собою відображення фрагментів різних світів. Друга передбачає центральність, домінування реального світу й альтернативність та периферійність можливого світу як різних версій реального світу [19, 527]. Теорія можливих світів значною мірою вплинула на розвиток дискусії про онтологічні властивості вигаданих сутностей.

У вивченні літератури теорія можливих світів займається встановленням меж вигаданого світу і описом його внутрішніх властивостей. Кожен світ – це реальний світ для тих, хто перебуває всередині нього. Це твердження робить важливі уточнення у взаминах між вигаданим і реальністю. Б. Мак Хейл стверджує, що теорія можливих світів, по-перше, ускладнює розуміння внутрішньої онтологічної структури художнього твору, а, по-друге, розмиває зовнішні межі, які відділяють вигадане від реальності. Теорія можливих світів приводить до того, що межі між різними світами слабшають, вона виводить на перший план проблеми злиття і перетину вигадки і реальності.

Поняття "можливий світ" визначається, за Я. Хінтіккою, як можливий стан речей або як можливий напрямок розвитку подій по відношенню до суб'єкта, що знаходиться в реальному світі і проектує своє "я" в інші розумові простори [16, 234]. Оскільки між реальним, а в тексті художнього твору – квазіреальним, – та можливим світом є певна межа, "вхід" до цього світу маркований спеціальними мовними засобами або знаками. Ментальний світ, матеріалізований у такому мовному знаку, названо семантикою можливих світів [16]. Феномен можливих світів нерозривно пов'язаний з поняттям текстового простору, зокрема, у нашомудослідженні, художнього простору літературного твору.

У. Еко стверджує, що функціональне використання теорії можливих світів – це єдина можливість адекватно пояснити, чим і наскільки можливий світ відрізняється від реального. „Можливі світи" художнього тексту синонімічно позначають як „літературні", „белетристичні", „фікціональні", „художні" та досліджують в аспекті їх комунікативного навантаження. А для М.Л.Райан ключовий момент теорії можливих світів стосовно художньої літератури полягає в тому, що вигаданий світ в рамках цієї теорії розглядається як один з можливих світів, де реальність, тобто наш реальний світ, також може вважатися одним із можливих світів у всій множинності можливих світів. Звідси випливаэ, що з точки зору мешканцыв цих світів, можливий світ – це завжди реальний світ.

Теорію можливих світів досить продуктивно розробляли в своїх працях Л.Долєжел [17], С.Кріпке [19], Д.Левіс [20], А.Прус [21] і інші дослідники логіко-філософської проблематики.

Як визначаються Долєжелом його «можливі світи»? По-перше, своїм походженням. Можливі світи, пише Долєжел, не пребувають в пасивному очікуванню відкриття їх людиною, вони є активним продуктом її розуму і рук. Дійсний світ (the actual world), таким чином, включає те, що в дійсності існувало чи трапилось, чи буде дійсно існувати і трапляти-ся, а також те, що існує і трапляється зараз. Долєжел переходить до питання про невідповідність таких великих світів з емпіричними теоріями і пропонує створювати зручніші «мініс-віти». Річ у тім, що для Долєжела можливі світи - це єдині світи, які здатна створити людська мова, оскільки мова, не маючи прямого доступу до реальності, не може безпосередньо впливати на неї чи бути їй абсолютно адекватною. Наша мова – це можливий світ. Адже вона, будучи неадекватною дійсності, і достатньо автономною, створює свій світ, проте, в той же час прагне до внутрішньої зв'язаності, володіє власними критеріями впорядкованості і достовірності, створює наше відношення до дійсності, і тому це можливий (в дійсності) світ (хоч і не достовірний) [17]. Саме в цьому сенсі, маючи власні критерії достовірності, можливий світ містить в собі всю свою минулу і майбутню історію разом з теперішнім. Вигадані світи, говорить Долєжел, є уявні альтернативи дійсному світу, вони не означають щось фантастичне, наприклад, можливе життя на Марсі, а означають те, що має відношення до дійсності, можливе в дійсності тут на Землі. [17; 35]

Пильна увага вітчизняних і зарубіжних лінгвістів до питання мовних засобів побудови і презентації можливих світів у художньому тексті свідчить про популярність теорії «можливих світів» і визначає актуальність наукової проблеми.

Мета статті - схарактеризувати можливі світи новели Франца Кафки «Перевтілення». У творі яскраво представлений один із можливих світів – світ, де людина може одного «прекрасного» дня перетворитися на величезну комаху. Предметом дослідження є можливі світи та їх мовні прояви.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

„Можливі світи" – ментальні утворення, які співіснують у текстовому всесвіті у формі своєрідної мозаїчної структури, яка інтегрує в собі кілька текстових світів, які в процесі взаємодії складають єдине ціле. Вивчення „можливих світів" з точки зору їхніх суб'єктів у постмодерному дискурсі дозволяє виділити світ автора – творця художнього універсуму, світи персонажів, які зберігають свою індивідуальність і специфічність, світ читача, який є невід'ємним учасником постмодерного дискурсу [1, 79]. Між світами оповідача та персонажа міститься ще безліч інших світів, починаючи зі світу окремого персонажа і завершуючи так званими композиційно-тематичними світами художнього дискурсу, що також значною мірою впливають на формування світів персонажів.

Найсуттєвіша частина інформації, яку несе будь-який текст, зокрема текст художнього твору, підкріплюється в його сильних позиціях, що формально виражені на конкретних відрізках лінійного простору тексту: у заголовку, зав'язці та розв'язці [11, 74-75]. Заголовок може бути названим основною ідеєю, поданою в сконцентрованій формі [8, 50] або ключем до її досягнення [15, 53], з нього, як правило, починається розуміння твору.

Заголовок аналізованої новели «Перевтілення» дає простір для уяви читача, спонукаючи його до проекції свого "я" в запропонований автором можливий світ. У свідомості читача виникає ряд прогнозованих варіантів, де і з ким може статися перевтілення. Заголовок новели не лише несе в собі сильну концептуальну інформацію, а є зав'язкою новели і основою розгортання сюжетних подій, а також спонукає читача створювати у своїй уяві різноманітні висновки, у варіації яких і полягає сутність "можливих світів". Перші рядки твору повідомляють про жахливе перевтілення, яке сталося з головним героєм: «Одного ранку, прокинувшись від неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливу комаху». Шоковий стан, спричинений цією подією, активізує роботу його пам'яті і воскрешає спогади про минулий день, про його важку роботу. Він наполегливо працював, щоб утримувати збанкрутілого батька, хвору матір, молодшу сестру. Роботу свою він не любив і мріяв колись покинути її, але не тепер, а колись у майбутньому, коли сім'я буде забезпечена, а сестра буде навчатися у консерваторії, про яку мріє. Саме про це дозволяє собі помріяти Грегор, лежачи в ліжку і відчуваючи себе дивно зміненим, але ще не усвідомлюючи цього. Він лише відчуває, що йому важко перевернутися на правий бік, на якому він звик спати. Такі подробиці, що ними насичує розповідь розповідач, тільки посилюють враження вірогідності, реальності всього, що відбувається. Ще є думки, але вони здебільшого "вчорашні": "треба не спізнитися на роботу", чи "дзвонить будильник". Це не нічні жахи, а реальність, в якій житимуть герої новели "Перевтілення" і в яку повірить читач. Ми бачимо, що відбувається переміщення героя у можливий світ. Таким чином, проведений аналіз заголовку новели Франца Кафки дає підстави вважати його одним з "вікон" до можливих світів художнього простору обраного твору.

Художній світ твору складається з світів персонажів: Грегора Замзи, його сестри Грети, батька та матері. Можливі світи стають об'єктом лінгвістичного дослідження лише тоді, коли вони вербально репрезентуються, тобто тоді, коли їх ідеальна сутність схоплена мовним знаком [1; 79]. Нами виявлено, що мова новели Ф. Кафки володіє певними мовними маркерами, за допомогою яких можливий світ вплітається у художній простір тексту. До таких "вікон" належать умовні речення, вживання дієслів у майбутньому часі, слова, за допомогою яких герої твору згадують своє колишнє життя.

Описуючи життя Грегора до перевтілення, автор вживає слова зі значенням утоми, браку сну, зайнятості (день у день дорога, жахлива їзда, нерегулярна погана їжа…[7; 23]). Після перевтілення головний герой починає бачити світ і своє оточення по-іншому, звертаючи увагу навіть на дрібниці і цінуючи кожен момент існування: "Як тільки Грегор чув у

якійсь кімнаті голоси, то відразу ж біг до дверей і припадав до них усім тілом [7; 39] ". А як його причаровує музика. Заради того, щоб почути як грає сестра, Грегор готовий померти.

Автор досить часто використовує у творі дієслова умовного способу. Основна функція умовного способу – вираження потенційної дії, що припускається, та є пов'язаною з певними умовами [2; 57]. Уживання дієслів умовного способу, як минулого, так і майбутнього часу, виражає гіпотетичність дії, а отже і нового можливого світу (не слухав би, привів би…). Цілком зрозуміло, що частка «б», «би» виступає в якості вказівника на той можливий світ, який в даний момент не актуалізується, але являється бажаним. Окреслюючи світ бажань, такі речення повідомляють про прагнення здійснити ту чи іншу дію, реальне виконання якої залишається ймовірним чи зовсім недоступним. [1; 54] Підтвердженням цього виступає фраза: «Певне, якби Грегор не застряв, то батько вже не зачепив би його, а спокійно дав би зайти до кімнати, бо ззаду вже хвилювання вщухло і, коли б не батькове сичання, було б зовсім тихо». Подальший хід оповіді показує події діаметрально протилежні думкам Грегора. Відповідно «спокійно дати зайти до кімнати» представляє можливий (а точніше правильний) варіант поведінки батька Замзи, який не був реалізований. Таких варіантів поведінки у новелі представлено багато. "Сестра вже плакала… Повірений такий дамський підлесник, що дався б умовити себе. Вона б зачинила сінешні двері і розвіяла б його страх [7; 32]". Читач у своїй уяві моделює ситуацію, у якій повірений залишився б з сім'єю Грегора і вони разом спробували б йому допомогти.

Не тільки читач проектує своє "я" до інших ментальних просторів, але й інші персонажі твору, для яких подібні вкраплення є своєрідними "вікнами" до можливих світів. [2; 58]. У творі може бути представлено не один, а відразу кілька можливих світів, оскільки уже думки кожного персонажа створюють свій власний можливий світ: "коли ж вони спокійно сприймуть мою появу…[7; 30]". Цей приклад вказує на ще один можливий світ, у якому родина прийняла б Грегора таким, як він є і змирилася б з його новим виглядом та способом життя. Знову ж таки ця фраза виступає вербальним маркером художнього світу у просторі новели.

Умовні речення новели надають інтриги, натякаючи на інший спосіб розгортання подій, а отже і на інший можливий світ, до якого ці речення і вводять читача. Звернімо увагу на такий приклад: "Якби він нас розумів…". Основна частина речення не подається, тому в уяві читача виникає багато варіантів його продовження. Фінал новели є відкритим. Автор залишає поле для роботи уяви читача.

Одним із можливих світів художнього простору є ретроспективний світ, що пов'язаний з минулим досвідом головного персонажа чи оповідача у вигляді спогадів, подій. Ю.А.Обелець у своїй кандидатській дисертації подає типологію ретроспекцій [13]. Для мовлення персонажів новели характерною є ремінісцентна ретроспекція. Цей тип є домінуючим серед інших, оскільки він вказує на минуле персонажа і завжди асоціативно пов'язаний з теперішнім мовця. Ретроспективний світ вплітається у художній простір тексту за допомогою слів, які позначають спогади та пам'ять персонажів. Прикладом такої ретроспекції у художньому просторі новели являються спогади Грегора про свій письмовий стіл (побачив і думками повернувся у своє дитинство та юність), про будинок, який він придбав для родини. «Грегор був щасливий з того, що був спроможний утримувати всю родину, але його близькі до цього швидко звикли і особливої любові до нього не виявляли». Як бачимо, Грегор жив у своєму світі, у світі своїх думок та прагнень і його світи кардинально відрізнялися від того, в якому жили батьки та сестра. Кардинально відрізняються також світи в яких жив молодший Замза до і після зміни свого тіла. Наступне речення дає підстави говорити про зміну життя, відчуттів, смаків Грегора до і після перевтілення, тобто про різні світи, в яких жив головний герой. «… Молоко йому зовсім не смакувало, хоч раніше це була його улюблена їжа, і сестра, певно, тому й поставила миску».

Слід зазначити, що роль своєрідного маркеру входу до світу минулих подій життя може відігравати художня деталь-символ як текстовий актуалізатор [2, 59]. У новелі «Перевтілення» такою деталлю є портрет дами в хутрі. Цей портрет виступає як символ колишнього життя Грегора, повернення до якого неможливе. На це, власне, і вказує намір сестри Грети викинути улюблену річ брата. Ще однією деталлю-символом у творі виступає музика. Музика стає провідником Грегора до ретроспективного світу. Випадково почувши її, він пригадує як хотів, щоб сестра навчалася в консерваторії. «…І тоді він признається, що твердо намірявся послати сестру до консерваторії і що, якби не сталося лиха,

на минулий Святвечір – адже Святвечір, мабуть, уже минув? – усім би сказав про це, і хай би батьки скільки завгодно заперечували, він не послухав би їх. Сестра заплакала б від зворушення, а Грегор підвівся б їй до плеча і поцілував би у відкриту шию…» А. Бабушкін називає цей світ світом втрачених можливостей. Умовні речення несуть інформацію про дії, які могли б мати місце в минулому, але через певні причини не відбулися і залишилися лише гіпотетично можливими [1; 39]. Світ втрачених можливостей просякнутий почуттям жалю до подій, які не можуть бути реалізовані.

У новелі представлено велику кількість модальних слів і часток за допомогою яких оповідач оцінює своє висловлювання чи окремі його частини з точки зору їх відношення до реальності. За В.В.Виноградовим, модальні слова відносяться до всього речення і визначають модальність висловлювання [4; 63]. Діапазон прикладів досить широкий: «Звичайно, батьки не бажали, щоб Грегор помер з голоду, але, мабуть, докладніші розмови про ту годівлю були для них нестерпною мукою, тож, либонь, сестра хотіла якомога менше завдавати їм страждань, бо вони вже й так мали їх удосталь». Модальні слова виражають ступінь невпевненості мовця і співвідносять зміст висловлювання, в склад якого вони входять, з реальним станом справ у світі. Як модальні сутності ці мовні одиниці змушують корелювати зміст висловлювань з семантикою можливих світів і різні модальні слова і частки видозмінюють характери цих світів. [1; 62]

Художній простір новели Франца Кафки насичений метафорами. Метафоричність мислення письменника спостерігається як на рівні речення, так і на рівні всього тексту. Грегор Замза постійно відчував свою провину перед сім'єю - перед батьком насамперед, бо йому здавалося, що він не відповідає тим надіям, які батько покладав на нього. Комплекс провини перед батьком і родиною - один з найсильніших у цій в самому точному значенні слова закомплексованій натурі, і з цієї точки зору новела "Перевтілення" - метафора цього комплексу.

Назва трактується досить легко: «Перевтілення» – це те, що відбулося з головним героєм. Але таке ж перетворення відбувається з кімнатою Грегора, зі ставленням родини до нього. Фінал теж не викликає ніяких суперечок: фізична смерть героя як остаточне «вигнання» його з кімнати і з життя. Художній простір як внутрішня єдність твору, що відводить кожній його частині певне місце і тим самим надає цілісності всьому тексту, складається не тільки з простору, відображеного у творі, а й з часу, що відбивається в ньому. Ми хочемо також дослідити взаємозв’язок між категоріями художнього простору та часу в світі, що зображений у художньому творі.

Перш за все, дослідження художнього простору і часу надає змогу побачити внутрішню єдність світу, що зображується автором, виявити ряд головних, стійких образів та мотивів його творчості. Літературний твір відтворює реальний світ: природу, речі, події, людей у їх зовнішньому та внутрішньому бутті. І у цій сфері природними формами існування матеріального та ідеального є час та простір. Якщо художній світ у творі є умовним, оскільки він є образом дійсності, то час і простір у ньому також є умовними. У літературі образи можуть миттєво переходити з одного простору та часу в інші. Автор може зображувати події, що одночасно відбуваються в різних місцях або в різний час. Художня література є специфічною у використанні таких понять як час та простір. Проблема художнього простору та часу є однією з найсуттєвіших.

Саме поняття хронотопу, введене Бахтіним у літературознавство, має значення неподільності простору та часу (час виступає четвертим виміром простору). Це означає, що відбувається злиття часу та простору, яке характеризується ущільненням часу, його втягненням у рух часу, сюжету, історії. Характерним є також те, що прикмети часу розкриваються у просторі, а простір усвідомлюється та вимірюється часом. Це злиття і характеризує хронотоп. Внутрішній світ художнього твору існує не сам по собі і не для самого себе, це – результат вірного відображення та активного перетворення дійсності. Він залежить від реальності, відображує світ дійсності. У своєму творі автор створює певний простір, у якому відбувається дія. Цей простір може бути великим, наприклад, охоплювати декілька країн, або малим, наприклад, звужуватися до меж однієї кімнати. Час, у якому відбувається дія твору, також створюється автором твору. Час у творі може йти швидко чи повільно, може перериватися або йти невпинно, інтенсивно наповнюватися подіями чи бути не дуже багатим на події. Подіями насичуються як художній час, так і простір. У насиченості подіями цих двох понять також можна спостерігати їх взаємозв’язок – підвищена насиченість

художнього простору комбінується, як правило, з нижчою інтенсивністю художнього часу, і навпаки: нижча наповненість простору – з посиленою насиченістю часу.

Події, зображені у новелі, відбуваються протягом шести місяців з моменту перевтілення Грегора Замзи на комаху у їхній невеличкій квартирі, в містечку, назва якого невідома. Крім фізичних кордонів, простір художнього твору повинен володіти ще й "географічними" параметрами, тобто повинен бути реальним чи уявним. З абстрактним чи конкретним простором зазвичай пов'язані відповідні властивості художнього часу. Незважаючи на те, що в новелі "Перевтілення" зазначається конкретне місце, де відбуваються події, а також подаються циклічні часові координати (ніч, ранок, вечір), насправді простір та час тут є набагато ширшими – уява читача може перенести персонажів будь-куди. З погляду внутрішньої точки зору і час, і простір тут є конкретними. Із зовнішньої точки зору такий дім може бути у будь-якому містечку, події могли б відбутися в будь-який час того періоду.

Отже, тут можна побачити мале, в якому відображується велике. Малим є обмежений простір та час, в яких відбуваються події, а великим – устрій життя небагатих містечкових мешканців, що характеризується одноманітністю, відсутністю у ньому будь-чого цікавого.

Років п'ять тому старший Замза позбувся майже всіх своїх грошей, після чого його син Грегор поступив на службу до одного з кредиторів батька і став комівояжером, торговцем сукном. Батько тоді зовсім припинив працювати, сестра Грета по молодості років працювати не могла, мати хворіла на астму, і Грегор не тільки утримував всю родину, але і підшукав квартиру, де вони мешкають нині. Квартира ця в житловому будинку на Шарлотенській вулиці, якщо бути точним, розділена на сегменти так само, як буде поділено його тіло. Дія відбувається в Празі, в Центральній Європі у 1912 році. Грегор постійно роз'їжджає, але на початку розповіді він ночує вдома в перерві між двома діловими поїздками, і тут з ним трапляється щось жахливе.

У контексті художнього світу Ф.Кафки подібні перевтілення постають абсолютно реальними (навіть батьки Грегора відразу погоджуються з тим, що величезна комаха, яку вони бачать, і є їх син). Перетворення головного героя новели на комаху формує художній простір та час твору. Нове тіло Грегора прирікає його на самотність, він втрачає уявлення про час, простір його життя обмежується лише однією кімнатою, з якої поступово виносять речі, які творили життєвий простір Грегора-людини. Факт перевтілення стає вихідним пунктом трансформації предметного світу.

Навіть після смерті він приречений на приниження: його просто вимітають із кімнати та викидають на смітник. Життя продовжується, навіть смерть не може зупинити лиху безкінечність буденного життя та планів продовження роду. Цю тему продовження життя Кафка підкреслює й жвавою розмовою пана та пані Замза про майбутнє. Навіть трагедія, яка сталася із Грегором, оцінюється ними як клопіт, тобто абсолютно буденна річ, як невід'ємна частина буденного життя.

ВИСНОВКИ

Таким чином, проведений аналіз новели Франца Кафки "Перевтілення" дає підстави говорити про присутність у творі відразу ж кількох можливих світів. Думки кожного персонажа новели, їхні прагнення, мрії створюють інший можливий світ. Досліджуваний художній простір твору насичений маркерами входу до можливих світів. Перспективним напрямком подальшого розвитку проблеми виступає дослідження інших можливих світів, а саме світу пошуку, сумнівів, втрачених можливостей та інших.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабушкин А.П. "Возможные миры" в семантическом пространстве языка: [монография] / А. П. Бабушкин. – Воронеж: Воронежск. гос. ун-т, 2001. – 86 с.
2. Буцикіна 2010: Буцикіна, Н.Є. Можливі світи в художньому просторі роману М Леві «Et si c"йtait vrai…»[Текст] / Н. Є. Буцикіна // Записки з романогерманської філології : зб. наук. пр. / Ред. І. М. Колєгаєва. – Одеса Фенікс, 2010. – Вип. 25. – С. 54-61.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С.234-407.

4. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке// Виноградов В.В. Избранные труды. Исследования по русской грамматике. – М.: Наука, 1975. – с. 58-87
5. Гурдуз А.І. ,,Перевтілення" Ф.Кафки і Р.Бредбері: роздуми про людське і людяне // Всесвітня література в навчальних закладах України. – 2007. – № 3. – С.16-18.
6. Затонський Д. Феномен австрійської літератури: Ф Кафка // Вікно в світ. – 1998. – № 1. – С.76-82.
7. Кафка Ф. Вибрані твори: Процес. Вирок. Перевтілення. Голодомайстер / Пер. з нім. П.Таращука, Є.Поповича / Упоряд. та приміт. Є.Волощук. – К.: Генеза, 2004. – 288 с.
8. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко − М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636с.
10. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
11. Мурзин Л.Н. Текст и его восприятие / Л.Н. Мурзин, А.С. Штерн – Свердловск: Изд-во Уральск. ун-та, 1991. – 172 с.
12. Никифоров В. Франц Кафка // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т 1: А-К / За ред. Н.Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – С. 724-731.
13. Обелець, Ю.А. Темпоральна структура можливих світів художнього тексту (на матеріалі англомовної прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови» [Текст] / Ю. А. Обелець. – Одеса, 2006. – 21 с.
14. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава : Довкілля – К, 2006. – 716 с.
15. Тураева З.Я. Лингвистика текста / З.Я. Тураева. – М.: Просвещение, 1986. – 126 с.
16. Хинтикка Я. В защиту невозможных возможных миров // Хинтикка Я. Логико-эпистемологические исследования. — М.: Прогресс, 1980. — с. 228–242.
17. Dolezel Lubomir. Possible worlds of fiction and history: the postmodern stage. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. — XII, 172 p.
18. Leflow B. A Leibnizian Cosmological Argument / B. A. Leflow // Philosophical Studies.– 1989. – № 57. – P. 135–155.
19. Kripke S. A. Semantical considerations on Modal Logic / Saul Aaron Kripke // Acta Philosophica Fennica. – 1963. – № 16. – P. 83–94.
20. Lewis D. Truth in Fiction / David Lewis // American Philosophical Quarterly. – 1978. – №. 1. – P. 37–46.
21. Pruss A. R. Possibe Worlds : What the are good for and what they are / Alexander Robert Pruss. – Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2001. – 210 p.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Ю. Починок. Експериментальна поєзія в трансформаціях візуальності. Studia methodologica 2014; (37)

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПОЕЗІЯ В ТРАНСФОРМАЦІЯХ ВІЗУАЛЬНОСТІ: ЛУГОСАД ТА ІНШІ

Юлія Починок

Аспірант, кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства, Львівський національний університет імені Івана Франка, **(УКРАЇНА)**, 79000, м. Львів, вул. Університетська, 1, e-mail: pochynok@i.ua

UDC: 821(100)“18/19”.0

ABSTRACT

Pochynok Julia. ***Experimental poetry in the transformation of visuality: luhosad and other***

The article deals with the peculiarities of visual poetry, art and concept Palindromic texts creation of a group LuHoSad. Therefore, the analysis some specificity of poetic paintings appropriate representatives of the group in the context of Ukrainian poetic visual practices.

Key words: visual poetry, palindrome, poetry painting, game

У статі розглянуто особливості зорової поезії, паліндромної творчості та концепцію текстотворення угруповання ЛуГоСад. Відтак проаналізовано специфіку поетичної картини представників відповідного гурту в контексті української візуальної поетичної практики.

Ключові слова: зорова поезія, паліндромія, поезомалярство, гра

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Зорова поезія із привілейованим статусом усезагального мистецького простору й часу, що об’єднує нові можливості літератури й малярства, поєднує в собі слово, малюнок, графічний дизайн, гру різноманітних шрифтів та спецефектів. Її літературно-мистецькі елементи на теренах української літератури з’явилися ще за часів Київської Русі. Проте зорова поезія як синтетичний вид мистецтва почала розвиватися в нас переважно з другої половини XVI ст., зокрема в творчості Л. Барановича, Д. Туптала, Г. Сковороди, М. Довгалевського, А. Кальнофойського, І. Величковського та ін.

У трансформаціях сучасної візуальності художнього слова особливу увагу привертає українське літературне угруповання ЛуГоСад, про витоки й становлення якого дізнаємося із приватного архіва Т. Лучука. «В листі Назара до Івана (лист від 19 січня 1984 р.), – пише літературознавець, – вперше згадується назва ЛУГОСАД, яка пропонується для називного окреслення спільних поетичних інтересів» [8, с.161]. Адже в 1986 році в альманасі «Вітрила» відбувся дебют І. Лучука та Р. Садловського, а вірші Н. Гончара у «Вітрилах» було надруковано у1988 році.

Т. Лучук окреслює шлях становлення спільної концепції угруповання, суть якої спочатку полягала, за визначенням членів гурту, в принципі «літературного універсалізму». Мова іде про підсумок традицій та новаторства в українській і зарубіжній літературах. «Для нас, лугосадівців основне – творчий процес. Але ж треба його якось підсумувати і тим самим підштовхувати. Тобто, щоб старі наші досягнення породжували все нові й нові. Так і виникла ідея даного альманаху, в якому ми керуємося принципами універсалізму» [5, с. 3].

У трансформаціях сучасної української візуальності відповідна літературна концепція за Тарасом Лучуком отримала назву «літературний ар’єргард». Дискусії навколо цієї проблеми, орієнтації на європейські культурно-мистецькі зразки розгорнулись 10 лютого 1994 в Інституті українознавства ім. І. Крип’якевича АН України, де відбулася наукова конференція з нагоди 10-ліття ЛУГОСАДу. Стосовно самого терміну «ар’єргард», то вперше його вжив російський критик М. Епштейн 1991 року у ґрунтовній статті «Після майбутнього. Про

нову свідомість у літературі». Він вважає, що «ар'єргард – це останній різновид в останній фазі останнього циклу нашого літературного розвитку» [3, с. 226]. Х. Назаркевич у своїй конференційній доповіді «Функціональна органічність чужомовних вкраплень в поетичних текстах І. Лучука та Н. Гончара» назвала І. Лучука «послідовно-логічним структуралістом», а Н. Гончара – «послідовно-алогічним асоціативістом».

Отже, щоб збагнути діалектику творчих стосунків між лугосадівцями, слід навести деякі міркування Т. Лучука: «Літературний шлях починається не з нас; через те ні про який "передній загін" – "авангард" – в новій літературі не може бути й мови. За теперішніх умов говорити про "авангард" щонайменше несерйозно. Все, що є в літературі, все, що створено нашими попередниками – все те попереду нас, ми ж позаду всього розвитку літератури, ми замикаємо собою літературний процес (звичайно, наш час обмежений нашим часом – і для когось і ми будемо попередниками). Через те ми наразі "ар'єргард" – "позадній загін" у літературі. Це виявляється в тому, що в нашій творчості знаходять свій відгук Поети всіх часів і народів (звичайно, в силу наших власних сил)» [9, с.16].

Творчість львівських поетів-експерименталіств, а саме їхнє прагнення епатувати і створювати антураж невимушеності у мовній грі, по-різному інтерпретується в сучасному українському літературознавстві. Так Т. Гундорова засвідчує, що «окрім карнавалізму, що спирався на ідею підважування й перевертання офіційної культури, в українській літературі 1980-х заявила про себе й самодостатня необарокова культурософська ідеологія, скажімо, «ЛуГоСаду», групи львівських поетів, що сповідувала ар'єргардну опозиційність щодо модернізму й усієї модернізаційної стратегії <…> лугосадівці, які резонують на всі попередні форми й традиції літератури є найближчими до передмодерних барокових (не без футуристичного забарвлення) моделей мислення та поведінки» [2, с. 226-227].

Як відомо, паліндромічні форми та елементи поезомалярства відіграють головну роль у трансформації візуальності в українській експериментальній поезії, генеза якої виводиться ще із бароково-футуристичних традицій. Тому неспроста Т. Гундорова називає ЛуГоСад «необароковою поетичною групою, <…> яка використовує форми барокової словесної гри і при цьому поєднує «кіч-текст» і «покруч-текст» із візуальною поезією, ліричною іронією та футуристичним звукописом» [2, с. 137].

Особливе місце серед лугосадівців займає експериментальна творчість Н. Гончара, що постулює певний канон поетичного мовчання (чи пак замовчування) («такий закон/ всесвітньог' мерехтіння/ такий відкритий/ і мені» [6, с.4]) та І. Лучука з мовними експериментами поетизування в жанрах паліндромії та сонетіїв. Актуальною у цьому сенсі стає гра слів поета з іронічним підтекстом. Приміром:

N.N.
А втомо-біль
мене переїхав
А мені хоч би що:
ну – переїхав,
ну – роздусив.
Ну і що?
Ну і ну. [12, с.291].

На перший погляд текст видається парадоксальним. Утім якщо розчленувати слова «А втомо-біль» на окремі морфи, що реалізуються в конкретних мовленнєвих ланцюжках, то їхня семантика слів означатиме *втому* і *біль* ліричного героя. Риторичне запитання «Ну і що?» лише підсилює таке оксюморонне поєднання на рівні сприйняття цілісного твору, а не його окремих фраґментів. Автор конструює символічні й асоціативні образи, так би мовити мовностилістичне «обличчя» поезії, яке без його «інтерпретації-подання» неможливо розгледіти взагалі.

Лінгвокогнітивний аспект дослідження експериментального твору полягає у виявленні асоціативної структури слів із однойменного вірші Т. Шевченка « «N. N.» (Така, як ти, колись лілея…)» [18, с.267]. До шевченкознавчого інтертексту вдається і Н. Гончар, зокрема в діалогічній експериментальній поезії «Дещо з передісторії»:

Присвячую мамі-татові,

а також
і мертвим, і живим,
і ненародженим
знайомим і незнайомим
і особисто Вам
чи тобі,
а ще собі [6, с.7]

Н. Гончар поетизує ледь не кожну лексему, творячи фактичну багаторівневість семантики тексту, яка в читацькій рецепції формує своє неповторне контекстуальне значення. Це відбувається завдяки графічного та вербального взаємозв'язків, що в експериментальній поезії є одними із основних елементів змістової структури.

Взірцем такого експериментування (типологія вербальних і графічних засобів у літературно-мистецькому коді) може бути вірш Н. Гончара «Апологія байдужости»:

україно моя
роззявлена
ти радієш собі
байдужа
маєш десь
сонцегасник
адже він як і всі
українець [12, с.302].

Візуальний вигляд тексту такий:

[1, с.138].

Звідси видно, що шлях пізнання художньої канви твору – його цілісного бачення – визначається від живого споглядання до асоціативно-образного мислення. В аспекті читання наведеної поезії актуалізується Ізерова концепція естетики рецепції (Rezeptionsästhetik). Адже, на думку німецького літературознавця, у параметрах погодженості *автора*, *читача* і *тексту* твір «нагадує арену», де адресант і адресат беруть участь у «грі уяви».

Справедливо, що «потенційний текст» Н. Гончара є незмірно багатший і багатогранніший, ніж будь-яка його «індивідуальна реалізація», бо відкриває особливий горизонт бачення, власне, *контекстуальний*, який безпосередньо або опосередковано стосується українського літературно-мистецького процесу 90-х років XX ст. Ось чому епітет «сонцегасник» у вірші "Апологія байдужости" Н. Гончара можна інтерпретувати двояко (по-різному): і як період великих соціально-політичних змін у бутті ліричного героя, і як його бентежне очікування чогось таємного і невідомого в одвічній колисці нового небесного життя. Але провисання ліричного героя над прірвою невідомості триває – і його «сонцегасник» стає тою віддаленою країною мрій і сподівань, що вже не зігріває як колись серце українця. Емоційний сплеск розпачу людини веде до «апології байдужості», а її Ельдорадо безмежної любові та злагоди згасає.

В автора уже немає слів для вираження власних думок і почуттів. Він, поринувши у своє поетичне мовчання, переходить від вербального спілкування з *читачем* до графічного. З лабіринтів слів поступово вибудовується малярським способом образ України із роз-

простертими руками, що певним чином нагадує патріотичні малярські роботи українських художників-шістдесятників О. Заливахи та А. Горської.

Так чи інакше наведена поезія Н. Гончара є більше *алогійною*, ніж *апологійною*, бо не утверджує логіку художньо-образного мислення, а наголошує на її неспроможність осягнути потаємні порухи душі людини в творчому процесі.

Інтермедіальний простір поезії митця постає як особлива форма мистецького діалогу й у відсвіті художнього слова М. Зарічного. Так візуалізація схожості графічної моделі віршів «Апологія байдужости» Н. Гончара й «(Анти-) Біфуркація Фішбейна» М. Зарічного, імовірно, викликає зорові типологічні враження в читача – звісно, не за смисловим сприйняттям, а візуальним.

Наведемо приклад:

[4, с.122].

Цей текст М. Зарічного певною мірою пов'язаний з ідеєю біфуркації М. Фішбейна, котрий трактує відповідну теорію як розгалуження чогось на складні відкриті нелінійні системи. Завдяки такому розгалуженню відбувається самоструктурування середовища, умовою існування якого є сумісність підсистем, що входять до головної.

Зрештою, у вірші «(Анти-) Біфуркація Фішбейна» М. Зарічного, як і в «Апології байдужости» Н. Гончара, з одного боку, накладаються дві виражальні системи – словесна і візуальна, з іншого – чимало зображально-виражальних засобів залишається на вербальному марґінесі (чи то символічне значення, чи ідея). Естетичні аспекти світогляду митців певною мірою відображають літературознавчу лугосадівську ідею ар'єргарду.

Відтак львівські поети-експерименталіcти намагаються запровадити в українській літературі летричну традицію, суть якої полягає в актуалізації текстуальних зв'язків між *автором* і *читачем* на основі семантичних та кінетичних художньо-образних асоціацій. Наприклад, «Леопольд Ріттер фон» І. Лучука – один із найцікавіших метричних прикладів в сучасній українській поезії:

ЗАХАЗ МАЗАМ
АХЕХА АЗОЗА
ХЕРЕХ ЗОХОЗ
АХЕХА АЗОЗА
ЗАХАЗ МАЗАМ [7, с.9].

Слід визнати, що попри довільну комбінацію літер, текст має алгоритм чіткої системи лексем: перший і п'ятий рядки – однакові, зрештою як і другий та четвертий. Таким чином відчитуємо прізвище відомого австрійського письменника (уродженця міста Львова) ЗАХЕР МАЗОХ – не лише в звичному для нас горизонтальному положенні (як слід – зліва направо), але й по вертикалі.

Реконструкція смислового горизонту в експериментальній поезії здебільшого проявляє себе на практиці. Так «гра слів» із анафоричним початком яскраво продемонстрована у тексті «Універсал» І. Лучука: «поезія, дівчинко, дівчинка/ поезія, хлопчику, хлопчик/ поезія, бабцю, бабця/ поезія, діду, дід» [7, с.11]. Аналогічний вірш – у присвяті «ПО»: «Ходити,/ походити,/ попоходити./ Повернись,/ Едгаре Аллане/ Пое…» [7, с.12].

Таким чином, формується новий тип художньої свідомості в експериментальній поезії, рівень розуміння якої залежить від уміння «відчитати» на створеній автором «поетич-

ній арені» слова прихований зміст. З цього приводу можна навести паліндромон І. Лучука «Автор до Величковського» як своєрідну відповідь українському письменнику епохи бароко, котрий практикувався в подібному жанрі: «Величко – чи бичок, чи лев?/ Він грав сам так і собі, і расі./ Цинобру брав отак – вам і навспак,/ грав з демоном раків автор» [7, с.109].

Поезотексти І. Лучука, Н. Гончара, Р. Садловського сповнені глибокого змісту й змушують задумувати над кожним окремим словом. Адже бажане не завжди є дійсним, і, як казав Н. Гончар: «Вам являюся/ не із відкритим лицем/ а під маскою ліричного героя/ що/ повстає проти мене/ і з мого лиця/ хоче зірватися» [1, с.5]. А іноді стають шокуюче грайливими: «!а яка цікава/ твоя циця права/ тобто ліва» [1, с.6]. Він ніби навмисне випробовує читача, шукаючи нових засобів вираження смислів поетичного слова. Наприклад: «чого не зробиш/ для Музи,/ в якої не флейта,/ а добрий бук» [1, с.7].

Подібні увиразнення трапляються і в Ю. Садловського (брата Р.Садловського):

очі мене мають
очі мене спирають
очі мене кидають
очі мене підбирають
там я очі –
кую себе [11, с.29].

Нагнітання дієслів, які створюють враження динаміки, емоційного напруження чи швидкості в різних рухових діях ліричного героя створює поетичний ефект текстуальної градації. І одразу видно, що Р. Садловський також експериментує на рівні «тасування» слів: «ми спливаєм,/ колами, хвилями розходимось,/ ми вічно невічні,/ ми тільки початок і кінець» [6, с. 30]. Тоді як у Н. Гончара – «гра слів» трапляється здебільшого на рівні морфів, а не окремих слів: «чим більше голосів і голосінь і безголосся/ голосувань/ безголових» [6, с.21]. Загадковість морфемних забавлянь супроводжуються також усіченням певних слів: «чим більше переслів'я-недослів'я/ тим більше чуюся великим/ невігласом нездарою нікче'» [6, с.22].

Слід зазначити, що Н. Гончар любив здійснював словесне жонглювання на структурно-семантичному рівні: «!ти така гласкава» [1, с.6]. Тут автор поєднав прикметники галаслива + ласкава / гласкати. Відтак він часто увиразнював кожне слово в окремому рядку:

пірнаю
в небо –
і у всесвіт
виринаю
лечу
співаю
кричу
позіхаю…
і прокидаюся [1, с.10].

Homo Ludens у поезії Н. Гончара вдавався до оригінального переставляння складів (наприклад, «я сідаю в трав май» [1, с.17]), і разом з тим умудрявся зберігати "подвійне дно" форми і змісту слова. Чи то трамвай, чи трав розмай – вирішуватиме читач. Або ж таке: «оце я? ніц ше собі!» [1, с. 42]. Чи нічого собі, чи Ніцше?.. Річ не в тому, що читач (або слухач) змушений придумувати (або прилаштовувати) власний підхід до відчитування авторових ціннісно-смислових орієнтацій поетичного слова а, передусім, є важливо, що обидва методи декодування і розшифровки постійно присутні в тексті.

Таке лугосадівське експериментування в світі Логоса ще раз підтверджує наукове обґрунтування комунікативного призначення мови. Натомість львівські поети-експерименталіст роблять акцент здебільшого на потенційних сферах синергії художнього слова в свідомості Homo Ludens'а.

Наприклад, чимало віршів Н. Гончара несе ігровий характер не лише на семантичному рівні слова, але й на звуковому – «тональному», «мажорному» або «мінорному». Відтак

варто поміркувати, звідки береться такий специфічний спосіб вислову, який за стилем викладу дуже близький до жанрів дитячої літератури: казки, розповіді, оповідання та ін., – з усіма цими «луп-луп», «кліп-кліп», «клап» тощо:

ой у полі голову
задираю
та й очима
луп-луп-кліп-кліп
ще й вухами клап
плечима зниз
легенями хап –
і навзнак
а потім беркиць
землілиць
в обійми [1, с.41].

Гра із шрифтами також була одним із прийомів експериментальної поезії Н. Гончара. І є кілька таких прикладів поезографії у його творчості. Це цікаве жонглювання літерами, зміна оптики: замість звичної дихотомії форма – зміст, код – повідомлення, Н. Гончар вводить зображення букв. Адже шрифт – це не просто буква, написана різним шрифтом, а прихований зміст. Наприклад, поетична алюзія до О. Бузини й Т. Шевченка написана в каламбурному стилі: «й не збудний сон… ще й мови море/ перевертні у бузині/ плюгавлять (шляк їх траф), мені/ німе присуджуючи горе…/ та соловейко не за тих…» [1, с.54]. Любив гратися ГО також звуками: «ум-м – якби пірнути в небо…/ треба…/ Сміятися треба!/ – о-хо-хо –/ як?!» [6, с.9].

Варто звернути увагу в поезії Н. Гончара і на словесну гру автора власним іменем, самістю, що представляють собою перформанс – одну з форм акціоністського мистецтва. Приміром: «розгончарений/ виназарений/ останки/ збираю/ і ношуся/ із собою» [1, с.144], бо «я – називний відмінок/ родового/ давальному належу/ люблю знахідний/ орудним/ в місцевому/ клично» [1, с.68]. А мій «язик – назик» [1, с.110], а цей «папірець – назарець» [3, с.110].

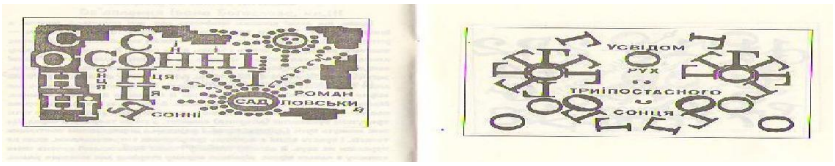
До подібних поетичних експериментів вдавався й І. Лучук. Його забавляння словом відбувалося на рівні неологізованих словесних новоутворів. Яскравим прикладом є вірш «Мініколискова» І. Лучука: «Сніг – дощ – снігодощ/ а все вода/ Сон – ява – напівсон/ а все життя» [6, с.15].

Експериментальна поезія в трансформаціях візуальності по спіралі циклічності життя характерна і для творчості Р. Садловського, зокрема збірки «Сонні сонця», яку І. Лучук у своїй передмові слушно називає «зоровою віршокнигою» [10, с. 3]. Відтак лугосадівець посвоєму пояснює особливості зорової поезії, де, на його думку, «повинен бути присутній буквенний (літерний) елемент, з якого твориться образ… це теж можуть бути і фігурні вірші, і картини з вкрапленням поетичних текстів, і просто вірші з якимись графічними витребеньками, яких не передаси на звук» [10, с.3].

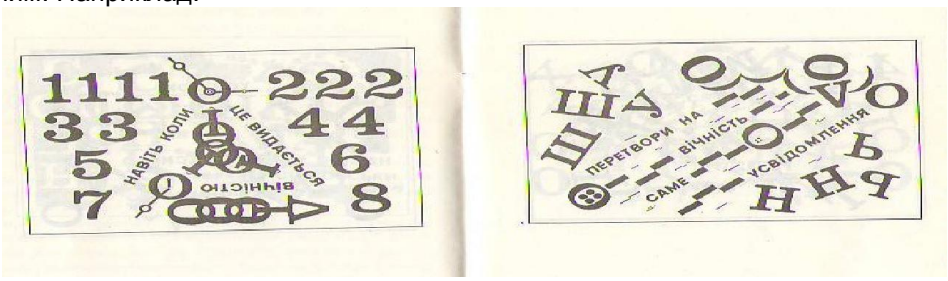
Зрештою сам Р. Садловський, щоб переконати читача, що його поезія справді є візуальною, в кінці книги пише: «Зміст. А нащо зміст?» [10, с. 24]. І контрастно до вербального висловлювання автор подає свою світлину з рідним братом Ю. Садловським та І. Лучуком, запрошуючи реципієнта у такий спосіб до експерименту й візуального сприйняття власних текстів.

Композиція поезомалюнка «Сонні сонця. Роман Садловський» [10, с.4] і послідовність її виконання побудовані так, ніби два ока випромінюють сонячні промені, які огортають всю картину. Відтак зоропоезія «Усвідом рух триіпостасного сонця» Р. Садловського [10, с.5] складається із двох літер «О» і «Г», де перша літера символізує сонце, а також колесо, що крутиться довкола, а друга – сонячне проміння, уподібнене до сидіння в оглядовому колесі. Автор сам подає коментар до цього малюнка у вірші «Сонні сонця»: «усвідом рух триіпостасного сонця/ навіть коли це видається вічністю/ перетвори на вічність саме усвідомлення/ свою планетарну знемогу/ яка ніколи тобі самому не належала/ спробуй упізнати серед трьох сонць» [10, с.17].

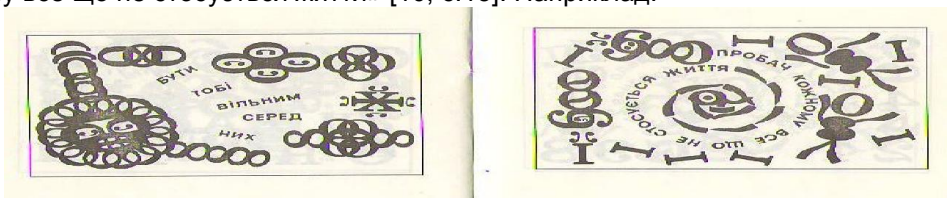
Наведемо ці два зорові тексти:



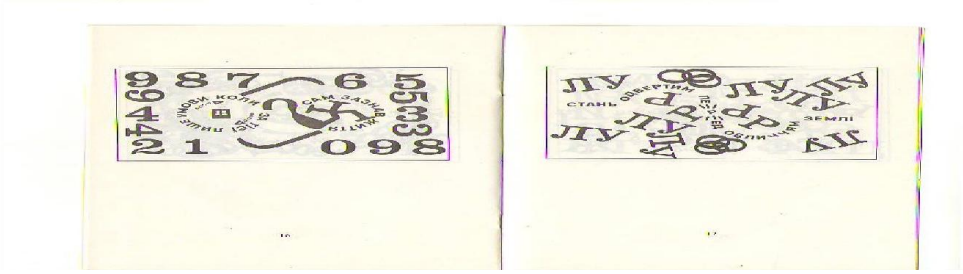
На малюнку видно стрілки годинника з цифрами і важелями, які можуть у будь-який момент змінити її напрямок, тобто «перетвори на/ вічність/ саме/ усвідомлення» [10, с.7]. Поєднання літер «О» та «Г» утворює прадавнє зображення сонця як символ вічного руху. Саме усвідомлення ліричного героя автор відображає за допомогою хаосу літер, тобто невпорядкованістю «Ш», «У», «О», «Л», «Н», «Ь» та шрих-пунктирними ламаними лініями. Адже інколи свідомість у житті людини наче ламається, а усвідомлення при тім стає викривленим. Наприклад:



Цікавим є поезомалюнок Р. Садловського «бути/ тобі/ вільним/ серед/ них» [10, с.14], де зображено механізми роботи маленької людини, що є гвинтиком великої соціальної машини. Таким чином автор постулює свободу індивіда, важливість його особистих переконань. У формі троянди, довкола якої снують равлики і люди автор закликає: «пробач кожному все що не стосується життя» [10, с.15]. Наприклад:



Продовження цієї філософської думки має наступний малюнок у вигляді двох кіл, закріплених гачками: «за тієї лише умови коли/ сам зазнав життя» [10, с.16]. І у формі знаку безкінечності, поміж літер та механізмів «стань/ одвертим/ перед/ обличчям/ землі» [10, с.17].



Як бачимо поезомалярство Р. Садловського не обмежується лише поезографічними елементами, які чітко сконструйовані та добре продумані автором. Відтак «тексти-покручі», «перевертні» є більш характерними для паліндромічної поезії І. Лучука, а футу-

ристичний звукопис та художні тропи, які виражають іронічне ставлення митця до предмета свого зображення (наприклад, «а рима дверима гуп»), найкраще оприявлюють творчість Н. Гончара.

У цьому експериментальному тяжінні поетичного слова лугосадівці намагалися збагнути смисл і абсурдність людського існування, добратися до самої суті Логосу. Таким чином, у трансформаціях його візуальності митці дають збагнути, що експеримент – це не просто забаганка, забавлянка чи «покруч», а складний емпіричний шлях пізнання до прихованих ресурсів художнього світу людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончар Назар. Автопортрети. Вибрані вірші/ Назар Гончар. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 192с.
2. Гундорова Тамара. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. [Монографія] / Тамара Гундорова / Вид. 2-ге, випр. і допов. – К.: Критика, 2013. – 344с.
3. Епштейн Михайло. Після майбутнього. Про нову свідомість у літературі/ Михайло Епштейн // Знамя. – 1991. – № 1.
4. Зарічний М. Краще менше: Збірка коротких текстів і візуальних творів / М. Зарічний. – Львів: ТзОВ «Вф «Афіша» », 2013. – 208 с.
5. ЛУГОСАД І: Альманах. – Львів, 1986. – С.3.
6. Лугосад. Об'єктивність канону. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2007. – 88с.
7. Лучук І. Сто одне щось / І.Лучук // Вірші, сонетії, паліндромони. – Львів: Піраміда, 2002. – 116с.
8. Лучук Тарас ЛУГОСАД: поетичний ар'єргард/ Тарас Лучук. – Л.: ВФ "Афіша", 1996. – С. 159-166.
9. Лучук Тарас. Літературний ар'єргард/ Тарас Лучук// Сучасність. – 1993. – №12. – С.16.
10. Садловський Роман. Сонні сонця/ Роман Садловський. – Львів: Фіра-люкс, 1996. – 24с.
11. Садловський Ю. Природа танцю або тактом звідусіль/ Ю.Садловський. – Рига-Львів: P.K.S., 2005. – 48с.
12. Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХст.: Антологія вибраної поезії та есеїстки / Упоряд., автор вступ. слова, бібліограф. відомостей та прим. Василь Ґабор. – Львів: ЛА "Піраміда", 2009. – 620с.
13. Шевченко Т.Г., Кобзар / Передм. П. Мовчана; Приміт. Є. Нахліка. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2008. – 352 с.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Т. Гарасим. Романи Л. Дереша, М. Нагача та Н. Макдонелла як явище массової літератури та «видавничий проект». Studia methodologica 2014; (37)

РОМАНИ Л. ДЕРЕША, М. НАГАЧА ТА Н. МАКДОНЕЛЛА ЯК ЯВИЩЕ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА «ВИДАВНИЧИЙ ПРОЕКТ»

Тетяна Гарасим

Кандидат філологічних наук, асистент, кафедра англійської філології
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка **(УКРАЇНА)**, 46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2,
e-mail: tetyanaromanko@gmail.com

UDC: 82.091

ABSTRACT

Harasym Tetiana. ***The Novels by L. Deresh, M. Nahacz and N. McDonell as Notions of Mass Literature and "Publishing Project".***

In the article mass literature is viewed in the context of mass culture, its main peculiarities are pointed out. The notion of "publishing project" in the contemporary literary process is elucidated. The novels by Ukrainian writer L. Deresh, Polish author M. Nahacz and American storyteller N. McDonell are analyzed in the light of mass literature and "publishing project".

Keywords: mass literature, mass culture, young adult literature, "publishing project".

У статті розглянуто масову літературу у контексті масової культури, виділено її характерні особливості. Висвітлено явище „видавничого проекту" у сучасному літературному процесі. Проаналізовано творчість українського письменника Л. Дереша, польського автора М. Нагача й американського літератора Н. МакДонелла крізь призму специфіки масової літератури та „видавничого проекту".

Ключові слова: масова література, масова культура, молодіжна література, „видавничий проект".

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Поява художніх текстів, написаних юними письменниками, у сучасному художньо-літературному континуумі спричинила конфлікт її рецепції критикою та читацькою аудиторією. Залишається незрозумілим, чому літературні критики практично однозначно сприймають твори нинішніх молодих авторів як невдалі творчі спроби або негативне явище в актуальному літературному процесі, водночас, коли читачі, навпаки, захоплюються цією прозою. Цікавим моментом є також те, чому редактори, які є зрілими досвідченими особами, ухвалюють рішення про друк літературних текстів, яким бракує художньої вартості та які є стилістично незрілими творами. Якщо ці тексти є недостатньо довершеними за своєю формою і змістом й розраховані на широке коло читачів, то стає очевидним, що маємо у такому разі справу із явищем масової літератури. Тому спробуємо уточнити, що таке твори масової літератури, які їх головні особливості, висвітлити сучасну прозу для молоді в рамках „видавничого проекту".

Популярність молодіжної літератури (чи літератури для юнацтва) за останню декаду можна пояснити безліччю причин, але найголовнішою є те, що цей вид літератури є складником масової культури, яка втілює в собі істотні зміни XX століття: розвиток засобів масової комунікації, становлення індустріально-комерційного типу виробництва та розподілу, яке суттєво вплинуло на формування духовного світу людини і суспільства, демократизація культури, зокрема поширення середнього рівня освіченості мас, зростання часу дозвілля і вилучення коштів на нього в особистому і сімейному бюджеті [7, с. 14].

Зацікавлення феноменом масової культури з'явилося доволі давно і на нинішній день існує безліч теорій, концепцій та досліджень цього явища. Означення поняття масової літератури є надзвичайно важким, багатоаспектним і неоднорідним, оскільки її можна трактувати з погляду психології, соціології, політичної думки, лінгвістики, антропології та інших гуманітарно спрямованих наук. Дослідження масової літератури у світовому літературознавстві почалися разом з осмисленням поняття культури (30-і роки XX століття), а вивчення цієї літератури за допомогою літературознавчого інструментарію донедавна було методологічно заангажованим та недостатньо літературознавчим.

Вивчення зразків масової літератури потребує іншого підходу аніж аналіз класичних творів літератури. Ставлення до неї як до чогось другосортного, недостойного уваги серйозної і поважної науки виявляється непродуктивним. Масова література – це не просто твори не зовсім високої художньої якості, призначені для широкого кола читацької аудиторії, а це особливий світ. Це літературне явище, що має свою особливу поетику, жанрово-тематичні канони, мову і стиль, які можуть стати об'єктом серйозного літературознавчого аналізу.

Перші визначення масової літератури були розроблені наприкінці XIX століття і мали за основоположний принцип протиставлення „високої" („елітарної") та „низької" культур, тобто вся література, яка не відповідала канонам високої літератури, ставала масовою і розцінювалася як „не-література", „кітч", не варта уваги, низькопробна, шаблонна, не піднімала важливих серйозних проблем і мала на меті розважити читачів [10, с. 48]. У той час проголошувалися думки щодо загрози загибелі справжнього мистецтва у зв'язку із розвитком масових форм. Такі ідеї розвивали Х.Ортега-і-Гасет, Т.Адорно, П. Бурдьє, В. Беньямін, Г. Маркузе та інші вчені.

У середині XX століття до масової літератури підходять як до матеріалу психоаналітичних, соціологічних, структуралістичних, культурологічних та феміністичних студій. Дж. Сторі у своїй книжці „Теорія культури та масова культура. Вступний курс" окреслює різноманітні підходи до означення терміна „масова культура" і виокремлює найсуттєвіші дефініції цього явища: масова культура – це просто культура, яка подобається значній кількості людей, що включає в себе її кількісний вимір; така культура є тим, що залишається, коли відкинути усе, що називаємо високою культурою, тобто ті культурні практики і художні тексти, що не відповідають канонам/стандартам високої культури; маскультура є комерційною культурою або продукцією, виробленою для масового споживання. Оскільки її споживачі є однорідною масою, така культура є сприятливою до маніпуляцій і схильною до шаблонних форм [8, с. 21–33].

До того ж, Дж. Сторі зазначає, що всі наведені вище означення масової культури об'єднує те, що вона виникла внаслідок індустріалізації та урбанізації [8, с. 33], що дали поштовх ринковій зорієнтованості суспільства.

Більшість дослідників із різних сфер гуманітарної науки схиляється до думки, що масова культура має негативний вплив у суспільстві. Наприклад, П. Свірський у статті „Популярна та висока література: порівняльний аспект" прирівнює популярну літературу до поганої (бо „якби вона була хорошою, то не була би такою популярною" [13]) і ставить знак рівності між нею та жанровою літературою (оскільки „популярна література звертається до простих, схематичних і часто повторюваних жанрів" [13]). Науковець не є прихильником популярної, або ж масової, літератури, однак він вважає, що, оскільки цей вид літератури відображає певні культурні, соціальні, естетичні потреби великої кількості людей, то потрібно визнати її соціоестетичну функцію.

Дослідники, які негативно ставляться до феномена масової культури, вважають, що вона формує у своїх споживачів пасивне сприйняття дійсності, та аргументують свою позицію тим, що у творах масової літератури пропонуються готові відповіді на те, що відбувається у соціокультурному просторі навколо індивіда, під її впливом змінюється і система цінностей, коли домінує потяг до розважальності.

Вважаємо, що в умовах сучасної соціокультурної ситуації існування масової культури є обов'язковою умовою функціонування людини початку XXI століття. На противагу негативним думкам і твердженням дослідників масової культури та літератури, існує й позитивна позиція щодо цього виду письма, прихильники якої визнають її „самооцінним феноменом, який має власну сферу побутування, систему цінностей та функцій, сферу застосування, розповсюдження" [9, с. 55], ґенезис, тенденції розвитку; „особливим типом літера-

тури з власними правилами, власними естетичними законами, багатством жанрів" [10, с. 52]. Таке ставлення відбулося завдяки відходу від жорсткого традиційного естетичного протиставлення масової та елітарної літератур та віднайденні у художніх текстах масової літератури великої кількості рис, що зближують її з фольклорними текстами. Причину такої подібності Є. Козлов вбачає у „генетичному зв'язку популярного художнього тексту (що має успіх у широкого кола читачів – Наше) і різноманітних проявів народної творчості" та міфу [3]. Перебуваючи у центрі суспільного життя в архаїчну епоху, міф у нашому суспільстві перейшов, здавалось би, на другорядні позиції, однак продовжує функціонувати, невидимо і незримо впливаючи на формування поведінки сучасної людини. Міфологічна поведінка людини у сучасному суспільстві полягає у спробах втекти від часу, переміщаючись в іншу реальність, художню, і в цьому їй допомагає читання [3].

Часто дослідники масової літератури вважають її негативною особливістю повторюваність сюжетів, фабул, системи образів, структури символів тощо, тобто повторень є значно більше, ніж нових характеристик. Як зазначає Є. Козлов, для фольклорних та подібних до нього текстів властива естетика тотожності [3], чия „гносеологічна природа – за словами Ю. Лотмана, – полягає в тому, що різноманітні явища життя пізнаються шляхом порівняння їх із певними логічними моделями" [6, с. 17–247]. Отож прихильники масової літератури очікують від кожного художнього тексту разом із чимось новим для них, намагаються відшукати знайоме та повторюване. Звернення до глибинних архаїчних значень та їх нашарувань змушує нас до визнання тієї думки, що це є ефективною формою впливу через повторення відчуттів під час читання текстів масової комунікації.

У цьому ракурсі нам видається надзвичайно цікавою концепція Дж. Кавелті про «формульну літературу» та її художні цінності. Як вважає дослідник, „літературною формулою є структура оповідних або драматургічних конвенцій, які використовуються у великій кількості творів" [2, с. 53]. Вона включає, по-перше, „традиційний спосіб опису певних конкретних предметів чи людей", що зумовлені конкретною культурою певного часу, тобто своєрідні культурні стереотипи, як наприклад, „Зевс-громовержець" або руді запальні ірландці; по-друге, формульні схеми сюжетів („фабульні типи", „архетипні фабульні форми"), які не пов'язані із певною культурою та конкретними часовими рамками, але є популярними у багатьох культурах упродовж достатньо великого відтинку часу. Отже, світ формули можна описати як архетипну оповідну модель, втілену в образах, мотивах та міфах конкретної культури.

„Формульні твори", як зазначає Дж. Кавелті, акцентують увагу читачів на дії та сюжеті, особливо з моментами, які збуджують уяву, наприклад, небезпекою чи емоційно напруженими ситуаціями [2, с. 61]. Успішність формульної літератури зводиться до вміння автора піддавати читачів сильному емоційному збудженню, переконуючи у такий спосіб, що саме у світі такої літератури все відповідає бажанням та запитам аудиторії. Вчений виокремлює три прийоми, що їх найчастіше використовують письменники „формульної літератури": напруження (саспенс); ідентифікація; створення злегка видозміненого уявного світу [2, с. 56].

Автори молодіжної літератури, створюючи напружений динамічний сюжет під час написання художніх текстів, намагаються викликати у читачів темпоральне відчуття страху і невпевненості за долю героя, який їм дорогий. Очікування від літературного тексту „формульної літератури" виникають внаслідок попереднього читацького досвіду. Потрібний емоційний ефект досягається тільки в тому випадку, коли почуття та досвід читачів збігаються з почуттями і досвідом головних героїв. Читач повинен відчути та впізнати власну подібність із мотивами і ситуаціями літературного твору. Через одночасне усвідомлення своїх відмінностей з героєм твору та залученням у його дії відбувається ідентифікація читача з персонажами художнього тексту у видозміненому реальному світі, де всі конфлікти мають своє вирішення й існує вихід із будь-якої проблемної життєвої ситуації.

Літературні формули Дж. Кавелті лежать в основі жанрів масової літератури: 1) у пригодницькому творі, що характерний усім культурам, герой, виконуючи важливу етичну місію, переборює усі небезпеки і перепони, що зазвичай виникають внаслідок дій негативного персонажа. Як нагороду він отримує прихильність дівчини; 2) історія кохання є жіночим варіантом пригодницького літературного твору. Багато формул цього типу орієнтуються на подоланні соціальних чи психологічних бар'єрів тих, хто кохає; 3) історія про таємницю становить розповідь про розкриття секретів, що веде до винагородження героя за цей вчинок; 4) мелодраматичні формули описують світ, повний насилля, що керується мора-

льними принципами. Головна мета мелодрами – показати осмисленість та справедливість світового порядку, продемонструвати зразки правильної і неправильної поведінки; 5) поширені також твори про істот з «чужого світу», наприклад, „horror story", в яких ідеться про руйнівні дії монстра та його загибель [2, с. 56].

Сюжетні лінії усіх наведених вище типів літературних формул демонструють подібність із давньою структурою чарівної казки, докладно дослідженої В. Проппом. Її основною схемою є випробування головного героя, його шлях до перемоги над злими силами. Потреба у темі супергероя сигналізує про певний емоційний та психологічний дискомфорт сучасного суспільства, в якому живуть читачі такої літератури. Таким чином, виникає й потреба, навіть не реальна, а художня, захисту в ситуаціях справжніх серйозних життєвих поразок. Трактування трансформацій міфологічного змісту наповнюють давні антропологічні структури сучасним звучанням, а їх реалізація в оповідній формі становить зацікавлення для міфокритичного дослідження форми масової культури.

У дисертації А. І. Данилюк „Масова культура в контексті демократичних перетворень XX століття" спробувала об'єднати всі головні вимоги масового ринку для створення масової літературної комунікації. На її думку, для того щоб художній текст мав успіх та отримав у читачів схвальні відгуки, він повинен включати такі елементи, „як: 1) чітка сюжетна лінія; 2) захопливий зміст; 3) адресованість конкретній аудиторії, слухачеві; 4) конкретний розподіл добра і зла, правди і кривди; 5) залучення до твору міфів, казок тощо; 6) повторення одного й того ж епізоду декілька разів в різних ракурсах та багато інших" [1, с. 10].

Зважаючи на соціокультурний характер масової культури, варто наголосити на її основних особливостях: орієнтація на гомогенну аудиторію; опора на емоційне, ірраціональне, колективне, несвідоме; ескапізм; швидкодоступність; здатність до швидкого забуття; традиційність і консерватизм; оперування середньою мовною семіотичною нормою; захопливий виклад [12, с. 58].

У сучасному літературознавстві з'явилося поняття „видавничого проекту" (проект видавництва на друк літературних творів на певну тематику і проблематику, таких текстів, що користуються популярністю у різної читацької аудиторії), який має неабиякий успіх серед читачів різних категорій. Популярність сучасної літератури А. Кузнєцова пояснює її „проективізмом". На думку критиків, особливістю літературного проекту стає масовість, а „художність – елемент вторинний і необов'язковий. Пріоритет тут в ідеї, під яку підбираються, а частіше підганяються конкретні явища, художній рівень яких не має значення. Успіх літературного проекту забезпечується позалітературними засобами" [5, с. 47]. Тобто важливими елементами літературного твору стають не художність, образність, своєрідний стиль письменника, а вміння „розкрутити" творчість автора за допомогою різних піартехнологій та маркетингових ходів.

Розглядаючи літературний проект як явище актуального пострадянського літературного процесу, А. Улюра визначає механізм проективізму в літературі як, по-перше, „відверто прагматичну установку та підлеглі їй відповідні видавничі стратегії; по-друге, чітко визначений і той, що не має на увазі різночитання, письменницький імідж автора; потретє, чітко визначену цільову читацьку групу, визначену текстуально і контекстуально" [11, с. 98]. У контексті літературного проекту дослідниця характеризує „молоду прозу", яка є різновидом масової літератури, та стверджує, що прикметник „молодий" і „новий", що їх вживають на означення сучасної літератури, є спробою своєрідної символізації розривів між поколіннями, культурними установками, естетичними та політичними поглядами. Якщо „молода проза" стає новим літературним поколінням як організована соціокультурна спільнота, то про неї починають говорити тоді, „коли процеси зміни соціокультурних та власне соціальних умов усвідомлюються як проблемні" [11, с. 99]. До того ж, культурний контекст, який створюють автори „молодої прози", є адекватним та легко інтерпретується „своїм читачем", на кого власне і спрямований цей тип літератури.

Маркетингові технології заполонили всі сфери людського життя, у тому числі книговидання та книжковий бізнес. Маркетингові дослідження у виданні книг характеризуються різними напрямами, наприклад, вивчення попиту, визначення каналів збуту, тематичні дослідження (актуальність та перспективність тематики), вивчення споживачів, аналіз продукції видавництв-конкурентів, ціноутворення тощо [4, с. 39].

На те, що творчість Л. Дереша – це „видавничий проект", вказує політика видавництва „Кальварія", яка започаткувала на початку XXI століття серію видання літературних

творів письменників віком від 20 до 26 років. Очевидно, що цьому посприяли не тільки смаки і літературні вподобання читачів, але й друк текстів молодих авторів став непоганим способом для отримання прибутку.

Видавничий проективізм сучасної української, польської й американської літератур в особах Л. Дереша, М. Нагача та Н. МакДонелла визначається великими накладами творів письменників, наприклад, стартовий наклад роману „Культ" у 2005 році становив шість тисяч примірників, три з яких було продано вже у перші десять днів, а загальний наклад твору, який видається і продовжує видаватися, становить близько двадцяти п'яти тисяч. Тому цей роман можна вважати бестселером української літератури.

Сучасні літературні тексти молодих письменників здобувають популярність і визнання не тільки у своїх національних літературах, але й поза межами Батьківщини, завдяки перекладу їхніх творів на різні мови світу. Так, романи Л. Дереша перекладені німецькою, польською, італійською, сербською та французькою. Дебютний твір Н. МакДонелла „Дванадцять" вийшов у світ друком на понад одинадцяти мовах світу.

Видавничою стратегією є також участь письменника у різноманітних книжкових ярмарках і форумах. Це дає змогу молодим авторам розрекламуватися, створити певний власний імідж у світовому літературному контексті. Л. Дереш став зіркою міжнародної книжкової виставки-ярмарки, що відбувалася у Франкфурті в 2008 році. Презентація творчості М. Нагача на Львівському книжковому форумі у 2006 році пройшла у вигляді вечора-тандему з Л. Дерешем. Це доводить не тільки те, що видавництво „Кальварія" стало інтегрувальним моментом українського і польського авторів у рамках „Література від 16 до 26", але й те, що літературний стиль, тематика і проблематика, система образів їхніх творів, цільова читацька аудиторія суголосні.

Читацька публіка, на яку орієнтовані письменники та видавці молодих авторів, – це люди підлітково-юнацького віку, які у процесі дорослішання намагаються знайти у літературі готові відповіді на те, що відбувається у соціокультурному просторі і як вийти із різних життєвих ситуацій. Читачі, обираючи для читання твори Л. Дереша, М. Нагача та Н. МакДонелла, розглядають їхню творчість з очікуваннями побачити сучасний світ, молодь у ньому, себе. Зважаючи на схвальні відгуки читацької аудиторії, можна стверджувати, що така література є потрібною для сучасної молоді через брак власного життєвого досвіду. Захопливий зміст і сюжет творів українського, польського й американського письменників, схожість героїв та їхніх поглядів, актуальність тематики художніх текстів приваблюють увагу читачів і як наслідок видавців.

Популярності творам сучасних письменників додають фільми, зняті за мотивами однойменних романів авторів. Так, короткометражний фільм за твором Л. Дереша „Намір!" був знятий у 2009 році , адаптація дебютного роману Н. МакДонелла „Дванадцять" вийшла на екрани у 2010 році. Зйомки фільмів за літературними текстами молодих авторів є свідченням того, що література як „видавничий проект" має в основі популяризацію творчості письменників, до того ж, справа друку творів молодих літераторів є вигідним капіталовкладенням, з якого можна отримати прибуток.

Отже, з'ясувавши, що таке масова література, її особливості, тематичні та стильові ознаки, можемо зробити висновок, що твори сучасних письменників на молодіжну тематику і проблематику належать до зразків масової культури. Саме цей факт залишається поза увагою критиків та літературознавців під час аналізу художніх зразків молодіжної літератури, які характеризуються незрілістю, недовершеністю та сюжетно-композиційною простотою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Данилюк А. І. Масова культура в контексті демократичних перетворень XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / А. І. Данилюк. — К. , 2000. — 17 с.
2. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 22. — С. 33–65.
3. Козлов Е. В. К вопросу о повторяемых структурах в художественном тексте массовой коммуникации / Е. В. Козлов // Режим доступу : http://ruthenia.ru/folklore/kozlov1.htm

4. Крок А. Попіаритись і продатись / А. Крок // Книжковий огляд. — 2004. — № 9. — С. 36–40.
5. Кузнецова А. Кому принадлежит искусство, или Революция менеджеров в литературе / А. Кузнецова // Знамя. — 2006. — № 3. —С. 45-46.
6. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М. : Гнозис, 1994. — С. 10-257.
7. Міщенко Н. Д. Масова культура як предмет філософського аналізу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Н. Д. Міщенко. — Харківський держ. ун-т. — Харків , 1999. — 20 с.
8. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: [вступний курс] / Дж. Сторі. — К. : Акта, 2005. — 360 с.
9. Таранова А. «Велике нечитоме» і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства / А. Таранова // Слово і час. — 2008. — № 11. — С. 49–56.
10. Таранова А. Стратегії сприйняття масової літератури в сучасному літературознавстві / А. Таранова // Вісник Львівського ун-ту. — 2008. — Вип. 44. — Ч. 2. — С. 47–55. — (Серія «Філологія»).
11. Улюра А. «Молодая проза»: концепт, конструкт, проект / А. Улюра // Радуга. — 2007. — № 9. — С. 97–106.
12. Шеглова Л. В. Противоречия современной массововой культуры / Л. В. Шеглова // Учителю о культуре: сб. научных статей. — Волгоград , 1996. — 53–67.
13. Swirski P. Popular and Highbrow Literature: A Comparative View / Peter Swirski // CLCWeb: Comparative Literature and Culture 1.4 (1999) // Режим доступу: http:// docs.lib.pordue.edu/clcweb/vol1/iss4/4

А.Цяпа. Наративне роздвоєння як етичне випробування у романі Девіда Мітчела «Лужок Чорного Лебедя». Studia methodologica 2014; (37)

НАРАТИВНЕ РОЗДВОЄННЯ ЯК ЕТИЧНЕ ВИПРОБУВАННЯ У РОМАНІ ДЕВІДА МІТЧЕЛЛА «ЛУЖОК ЧОРНОГО ЛЕБЕДЯ»

Андрій Цяпа

Кандидат філологічних наук, доцент, завідувач, кафедра німецької мови
Тернопільський національний економічний університет,
46020, м. Тернопіль, вул. Львівська, 11, e-mail: andriytsyapa@gmail.com

UDC: 82.091.

ABSTRACT

In the article we analyze aspects of narrative and reception in the novel by David Mitchell “Black Swan Green” (2006). Based on the metanarrative theory by Jean-François Lyotard we observe the legitimating process of metanarrative in the consciousness of Jason Tailor, 13 years old main character. The esthetic effect in the novel is conditioned with the fact that the reader identifying himself with the homodiegetic narrator takes the position of the character with his restricted point of view.

Keywords: narrative, metanarrative, postmodernism, legitimation, signification.

У статті проаналізовані наративні та рецептивні аспекти роману Д. Мітчелла «Лужок Чорного лебедя» (2006). На основі теорії метанаративів Ж.-Ф. Ліотара простежено процес легітимації метанарацій на прикладі свідомості головного персонажа роману – тринадцятирічного Джейсона Тейлора. Естетичний ефект у романі зумовлений тим, що читач, ототожнюючись із гомодієгетичним наратором, займає позицію героя із обмеженим полем зору та зумовленою цим невпевненістю у майбутньому.

Ключові слова: нарація, метанарація, постмодернізм, легітимізація, означування.

ВСТУП

У наступному після екранізованого 2012 р. «Хмарного атласу» романі «Лужок Чорного лебедя» Девід Мітчелл продовжує експерименти із поліфонією. Проте якщо у «Хмарному атласі» вони стосувалися жанру, то тут їхній приціл спрямований у площину нарації. У творі, що належить до традиційного жанру роману виховання, дослідницьку увагу привертає саме наративний аспект, а точніше наративне роздвоєння із рецептивними експлікаціями.

Наративного зняття зазнає і сама сюжетна концепція гидкого каченяти, покладена в основу твору і ледь завуальовано відображена в його назві: власну назву населеного пункту Black Swan Green доречно інтерпретувати як лужок, на якому гидкому каченяті судилось після поневірянь стати чорним лебедем, викривши своїх кривдників як домашню птицю, неспроможну літати, як носіїв – за Ліотаром – «великих нарацій», що «втратили свою переконливість». Звернення до одного з теоретиків постмодернізму є необхідним, оскільки має, з нашої точки зору, методологічне значення для вивчення творчості Д. Мітчелла, «Хмарний атлас» якого, з його жанровим паліндромом шести історії, є протиставлення метанарацій, яскравим прикладом дискурсивного плюралізму, втіленням постмодерністського ідеалу колажу як «умови можливості плюрального означування буття» [1, 364]. Натомість головний герой роману «Лужок Чорного лебедя» є героєм постмодерним тією мірою, якою в його свідомості «фрагментарний досвід» витісняє інші «системи пояснення світу», що виявляється засобами гомодієгетичної нарації. Окрім того, Д. Мітчелл демонструє постмодерний підхід і до самого канону роману виховання, переосмислюючи його основне жанрове запитання: чи може людина змінитись?

МЕТАНАРАЦІЇ

Свідомість головного героя, 13-літнього Джейсона Тейлора, один рік життя якого ми споглядаємо на полотні роману, шматують метанарації. Дія твору відбувається на початку 1980-х, привид комунізму продовжує блукати Європою, визираючи із-за залізної завіси Холодної війни. На тлі розламаності світу у розповідь героя органічно входить метанарація мілітаризму: «Батьківське обертове крісло схоже на сидіння зенітної гармати. Я всівся у нього і почав обстрілювати російські МІГи, які заполонили небо над Малверн Хіллс. І ось уже десятки тисяч людей між нашим селом і Кардіффом були зобов'язані мені життям … Пілоти МІГів намагались катапультуватись і втекти, але я знешкодив їх з допомогою дротиків із транквілізатором. … Я відмовився від усіх медалей. Дякую, справді, не варто, сказав я Маргарет Тетчер і Рональду Рейгану, коли мама запросила їх зайти» [4]. Те, що є органічним для героя, читачем одразу ідентифікується як щось чужорідне. Проте читач все таки потрапляє в цю наративну пастку і спершу, за інерцією, залишається в рамках дієгезису героя, керуючись презумпцією «реальності» розказаного.

За посередництвом мілітаризму намагається легітимізуватись метанарація імперіалізму (вкупі з націоналізмом і патріотизмом), яка уособлена великим геополітиком Маргарет Тетчер і кульмінує в період війни Великобританії й Аргентини за Фолклендські острови. Парадоксальним чином Тетчер презентує також маскулінну метанарацію («Єдиний спосіб зупинити задираку, казала вона, впевнена у своїх словах так само, як у тому, що її очі блакитні, попередити його, що якщо він тебе вдарить, ти обов'язково вдариш у відповідь, і твій удар буде набагато сильнішим!» [4]) і є для Джейсона прикладом гідної відсічі нападникам, навіть ціною порушення правил («Батьки і матері нашої країни вибрали мене і довірили мені крісло прем'єр-міністра не для того, щоб я ризикувала життями їхніх дітей заради дотримання дрібних буквоїдських правил» [4]).

А Джейсону є від кого захищатись. У колі його однолітків і знайомих саме відбувається формування, сказати б, первісної общини зі своїми вожаками, до яких він не належить і прихильності яких намагається добитись. При цьому Джейсон моделює увагу сильних свого світу до себе навіть тоді, коли їх немає поруч: «Струс буває, коли головою вдаришся. А ти впав на дупу. Хочеш сказати, що в тебе там мізки? Ех, такий жарт, і нікого поруч, хто міг би оцінити» [4]. У такій привнесеній ззовні, нав'язаній нарації також відчутний метарівень, цього разу за універсальність бореться і колективізм, і авторитет: «обмежуючи, придушуючи впорядковуючи і контролюючи, вони здійснюють насильство над людиною, її свідомістю» [615]. Окрім того, нарацію героя пронизує інстанція нормальності із домінантою сексуальної орієнтації, через що герой постійно, ще до контакту з її представниками, контролює свою поведінку і зовнішній вигляд («Інколи я шкодую, що не народився дівчинкою. Вони в цілому більш цивілізовані. Але якщо я коли-небудь скажу це вголос, на моїй шафці нашкрябають ГОМИК. Це вже якось трапилось із Глойдом Челесі, коли він зізнався, що любить Йоганна Себастьяна Баха» [4]).

Приватний світ героя також виявляється розірваним. Його внутрішній голос розщеплений на той, якого ми ідентифікуємо як власне Джейсона, а також на голоси Черв'яка, Ненародженого брата-близнюка і Ката. Голос Черв'яка, інколи Жалюгідного Черв'яка, говорить від імені інакшості героя, від імені його страху бути собою: «Ти читав Володаря перснів? Запитав Найджел. … Ні, збрехав Жалюгідний Черв'як всередині мене» [4]. Натомість голос Ненародженого брата-близнюка спонукає Джейсона бути сміливішим. І саме завдяки гомодієгетичній нарації читач відчуває максимальний ефект багатоголосся, оскільки, перебуваючи в голові героя, опиняється посеред справжньої какофонії, над якою не має влади голос диригента. У процесі трансформації гидкого каченяти у сильного птаха Ненароджений брат-близнюк, голос внутрішньої сили, витісняє Жалюгідного черв'яка, голос невпевненості, яка переселяється у колишніх кривдників.

Найбільшою владою наділений голос Ката, в якого герой персоніфікує своє затинання. Кат змушує Джейсона боятись публічних виступів і відвідувати логопеда, але й також докладається до його інтелектуального розвитку, бо він двічі продумує те, що збирається сказати, а також збагачує свій словниковий запас, щоб мати можливість заміняти слова. Апогеєм цього прихованого від стороннього ока розвитку і вдосконалення, а, з іншого оку, наслідком інтровертизації, перетворення зовнішнього мовчання у нарацію внутрішнього хору є поетична творчість Джейсона Тейлора, яку він під псевдонімом публікує у церковній

газеті. Тому несподіванкою для читача виявляється те, що фрагменти твору Д. Мітчелла стають фрагментами творів Дж. Тейлора. При цьому псевдонім його є Еліот Болівар, жіноче ім'я, розголос якого означав би катастрофу і водночас тріумф метанарації нормальності: «І я вас запевняю: якби вони дізнались, що поетеса Еліот Болівар, яука публікує вірші у місцевому журналі, - це насправді я, вони б затягли мене за тенісний корт і забили б до смерті молотками з майстерні, а потім намалювали б графіті Sex Pistols на моєму могильному камені» [4]. Однак її перемога неоднозначна і тимчасова.

Ще однією площиною відображення для головного героя є метанарація дорослості, яка є найґрунтовніше легітимізованою і часто суперечить поняттю батьківства. При цьому дорослі сприймаються повноцінними, а метанарація дорослості – суверенною, особливо на тлі невпевненості особистості (досвіду), що формується. Однак суверенними дорослі залишаються лише на позиціях сили і досконалості, а от батьками стають, визнаючи свої помилки і слабкості. Джейсон, як і у випадку із власними словами, передбачає репліки батьків на свої вчинки, його думки, з якими ототожнюється читач, наповнені фразами на кшталт «якби я таке сказав, мене б вбили». І коли він таки перемагає себе та виражає приховану внутрішню правду, наприклад, про те, що доніс на однокласників за вимагання грошей чи про те, що зламав дідусевий годинник, то виявляється враз сильнішим, суверенішим, цілісніщим, ніж батько, який насмілюючись у свою чергу на відвертість, виявляється розірваним між двома жінками. Перед відкритим проваллям розлучення батьків Джейсон опиняється в кінці книги («Розлучення батьків для мене було схожим на фільм жахів. Такий фільм, де прямо під ногами у головного героя з'являється величезна тріщина і починає рости. Я і є цим головним героєм» [4]), проте перші тріщини розходяться ще з перших сторінок, коли хтось телефонує до Тейлорів і мовчить, після того як трубку бере син.

Варто відзначити вміння Д. Мітчелла задати тон чи навіть, здавалося б, незначну нотку, яка, втім, домінує над подальшою розповіддю, надає їй амбівалентності. Цей прийом, знайомий із «Хмарного атласу» і належний до характерного авторові арсеналу музичної поліфонії, застосовується як наскрізно, так і в композиції окремих сцен, діалогів. Одним із застосувань цього прийому домінанти автор підкреслює відрив від реальності і занурення у глибини мистецького пізнання під час розмови Джейсона і мадам де Кроммелінк, до якої, як виявилось, потрапляли його вірші перед публікацією і яка вважає їх достатньо добрими, щоб витримати критику («Чоловіки ішли на будь-які підступи, бились, поклонялись і обманювали, кидали гроші на вітер і все це заради мене, заради того, щоб заволодіти моєю красою. То були золоті часи. В одній із дальніх кімнат хтось стукав молотком. Але людська краса спадає з нас, як листя з осіннього дерева» [4]). Відрив від реальності роману є також двозначним, оскільки Єва де Кроммелінк – постаріла героїня «Хмарного атласу», у полум'ї нерозділеної любові до якої 50 років тому народився секстет Роберта Фробішера, що дав назву твору. Таким чином, Д. Мітчелл додає до секстету «Хмарний атлас» сьомий голос, вміщений у роман «Лужок Чорного лебедя», а його герой Джейсон переходить межу своєї художньої реальності у єдиному всесвіті уяви автора, про що знає, однак, не він, а читач.

Підсумуємо особливості гомодієгетичної нарації щодо конструювання художнього ефекту. Ототожнюючись із гомодієгетичним наратором, читач займає позицію героя із обмеженим полем зору та зумовленою цим невпевненістю у майбутньому, що стосується наступного ж речення. На відміну від ситуації із всезнаючим гетеродієгетичним наратором, кожен спільний крок читача і героя – це крок у невідоме, при цьому перегорнути сторінку інколи справді наче виглянути за ріг. Таку нарацію можна порівняти із вузькою, тунельною перспективою у кіно, яка, як правило, передує у гостросюжетних фільмах сторонній присутності. Але й для роману виховання гомодієгетична нарація є вдалою, оскільки фіксує суб'єкт у процесі пошуку смислу власного життя, а з міркувань залучення читача до співпереживання – взагалі оптимальною. Розглянемо це на прикладі тієї простої ситуації, коли герой-наратор засинає: «Тому у мене знову стався черговий приступ сінного нежитю, і я десять чи двадцять раз висікався у хустинку. Літак полетів, залишивши білий нерівний шрам на череві неба. Але небо поступово вилікувалось, шрам затягнувся. КААРРРРР! Я зісковзнув вниз кривим похилим дахом корівника, хитаючись між сном і явою. Але вчасно прокинувся і встиг зачепитись. Три гігантські ворони сиділи на тому місці, де мав бути Моран» [ ]. При гетеродієгетичній нарації читач одразу ж дізнався би, що герой заснув, а

потім про те, що сталось потім, і відреагував би нейтрально, будучи позбавленим можливості взяти участь у процесі творення. Натомість завдяки гомодієгетичній нарації читач проходить повний цикл душевних станів від втрати орієнтації, відчуття часу, через нерозуміння і пошук пояснень до відновлення контролю. Одним із канонічних прикладів такої наративної розмитості, непомітного переходу через точку перетину непритомності є початок «Аліси в країні див»: «Вона сиділа й думала (наскільки це можливо у спеку, коли туманіє голова й злипаються повіки), піти чи не піти нарвати квіток – це ж бо така втіха сплести собі з них віночок… Аж тут повз неї промайнув Кролик» [2, с. 12]. Отож, комбінуючи гомодієгетичну нарацію із монтажем, Д. Мітчелл досягає високої концентрації художнього ефекту та максимальної участі читача у конструюванні героєм свого шляху, в означуванні ним свого тексту, за універсальність в якому воюють незмінно актуальні метанарації.

ЧИТАЦЬКІ РЕАКЦІЇ

Д. Мітчелл залучає свого читача також до свого роду етичної гри, що складає чи не найвищу цінність роману. Це етичне випробування для читача ми проілюструємо на прикладі двох цитат. У першому випадку Джейсона та його друга Діна Морана запрошують на зустріч Привиди, оповита таємницями та омріяна підлітками організація місцевих стражів і мстителів. Аби стати її членом, потрібно виконати завдання: непомітно прокрастись задніми дворами кількох приватних будинків. Джейсон іде першим, і удача усміхається йому, але позаду чути дзенькіт розбитого скла: Дін, що йшов другим, упав в оранжерею одного з дворів: «Ти не бачив Морана сьогодні, Плуто Новак тикнув у мене своїм коротким пальцем. Ти не бачив нас. Ти не чув про Привидів. Тейлор, Грант Берч через плече кинув мені останнє попередження. Йди додому, добре? І ось він я, стою на порозі будинку містера Блейка і дивлюсь на дверний молоток, і мені так страшно, що ще ось-ось і я впісяюсь. Крізь двері я чую, як містер Блейк кричить. Але кричить він не на Морана. Він просить прислати швидку.» [4].

У другому випадку Джейсон знайшов гаманець свого найбільшого ворога Уілкокса, його батько дав йому цілих 600 фунтів на тимчасове зберігання, щоб приховати їх від податкової інспекції. Тепер Джейсон – найбагатший у світі хлопець, а батько Уілкокса сумнозвісний своєю агресивністю: «Шість сотень фунтів: 6000 шоколадних батончиків, 110 вінілових платівок, 1200 книг в м'якій палітурці, п'ять велосипедів, ¼ автомобіля, 3 приставки Атари. Одяг. Я куплю собі такий прикид, що Дафна Мадден сама захоче станцювати зі мною на різдвяній дискотеці. Круті капці і джинсові куртки, тонкі шкіряні краватки з візерунком у формі клавіш піаніно. Сорочки кольору філе лосося. І ще годинник Omega Seamaster de Ville, зроблені сивоволосим швейцарським годинникарем у 1950 році. Стара автобусна зупинка в темряві нагадувала чорну коробку. Кажу тобі, його тут немає, - сказав Черв'як. Вертайся. Ти хоча б спробував» [4].

В обох випадках читач, запрограмований метанараціями сили і помсти, забігає наперед, передбачає подальшу розповідь і продовжує читати своє передбачення, а не те, що написано. Замість зупинитись і спитати себе, як правильно вчинити, читач, прагнучи для вже майже рідного героя справедливості, підштовхнутий природним ритмом читання, обирає стежку зла, у той час як нарація твору, злившись із метанарацією добра, непомітно бере гору. Навряд чи хтось із читачів пройшов це випробування з честю. Проте, напевно, кожен зрозумів, що фрагментарний досвід героя, складений із маленьких перемог добра, змітає могутні метанарації, яким дуже легко вдається підібрати ключі до людської душі.

Не можемо тут не згадати слова із блогу Олександра Невзорова про те, що російська машина добре їде тільки тоді, коли заправлена «знайомою сумішшю шовінізму, мракобісся, імперіалізму, злості» [6]. У такому світлі можна створити класифікацію націй за критерієм належності до (другого) світу модернізму і (третього) світу постмодернізму, в якій українське суспільство буде щонайменше перехідним.

ВИСНОВКИ

Отож, на концептуальне запитання жанру роману виховання Д. Мітчелл дає наступну відповідь: коли людина робить чи говорить щось невластиве собі, то лише експлікує ті вчинки і слова, які у ній вже певний час живуть; роблячи невластиве собі, людина собі то-

тожна. Тому можливість вживати дієслово «змінюватись» у теперішньому часі є чисто граматичною, але не онтологічною. Кульмінація художнього замислу у «Лужку Чорного лебедя», як і в «Хмарному атласі» є візуальною. У «Лужку Чорного лебедя» Джейсон заходить до кімнати кривих дзеркал і бачить себе то у формі куба, то желатиновим черв'яком, то перевернутим догори ногами – такий собі плюралізм ідентичностей, що є запорукою виживання як в еволюційному, так і, в нашому випадку, у наративному сенсі. У «Хмарному атласі» композиторові Роберту Фробішеру сниться, як він із другом без жодного звуку і у стані чистого щастя трощать посуд у крамниці порцеляни. У «сферу неословленого» занурений і сам образ атласу, який, як і будь-яке інше зображення, сформоване хмарами, не схоже на себе наступної миті, раптом окреслюється чіткіше, до впізнаваної межі певного значення, а потім стирається і змішується у незрозуміле, хаотичне скупчення, тож може видатись грою, керованою невідомими силами, правила якої межують із таємницями людини і Всесвіту. Іншими словами, ні додати, ні відняти, візуальне означування – це дійсно простір, де прокреслені лінії смислових зсувів [5, с. 733]. Відтак, постмодерністська перспектива видається незамінною при розгляді доробку нашого сучасника Девіда Мітчелла.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закат метанарраций // История философии: Энциклопедия. – Мн.: Книжный Дом, 2002. – с. 363-365.
2. Керрол Люїс. Аліса в Країні Див. – А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 120 с.
3. Метанаррация // История философии: Энциклопедия. – Мн.: Книжный Дом, 2002. – с. 615-617.
4. Митчелл Дэвид. Лужок черного лебедя http://fb2.booksgid.com/content/C8/devid-mitchell-luzhok-chernogo-lebedya/1.html
5. Означивание // История философии: Энциклопедия. – Мн.: Книжный Дом, 2002. – с. 733-735.
6. http://www.snob.ru/profile/20736/blog/74068

Н. Кобзей. Мовна картина світу В. Винниченка крізь призму його наратологічної концепції. Studia methodologica 2014; (37)

МОВНА КАРТИНА СВІТУ В. ВИННИЧЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО НАРАТОЛОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ

Наталія Кобзей

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства, Івано-Франківський національний медичний університет, 76018 м. Івано-Франківськ, вул. Галицька, 2, e-mail: nata_kobzej@ukr.net

ABSTRACT

It is being made the analyses of naturalistic creation of V. Vynnychenko on the narational and speech lerels aimed at depicting of his individually-authorial language picture of the world.

Key words: language picture of the world, naturalism, narational conception, author, narator, inner monologue.

У статті здійснюється аналіз натуралістичної творчості В. Винниченка на наративному та мовленнєвому рівнях з метою оприявлення його індивідуально-авторської мовної картини світу.

Ключові слова: мовна картина світу, натуралізм, наративна концепція, автор, наратор, внутрішній монолог.

Накопичуючи впродовж життя знання та уявлення про навколишню дійсність, опираючись на багатовіковий досвід окремих етносів та народів із розмаїттям їхніх міфологічних, релігійних, соціально-економічних, художніх та інтелектуальних надбань, людина створює в уяві власну картину світу. Остання може існувати лише у свідомості індивіда, як свого роду ідеальна модель, яка контролює і спрямовує почуття та вчинки людини у правильному руслі. «Матеріальне» вираження такого життєустрою забезпечується завдяки існуванню так званої мовної картини світу. На думку М. Кодака, «явище мистецтва слова складається саме із с л о в а: тут воно, як свідчить Біблія, було найперше. Утворюючи всю тканину твору, слово походить з уявно різних джерел – від героя, від автора і від… Бога, якщо можна так сказати про той, взятий із власної-таки уяви, пласт розповіді, що йому автор намагається надати вигляду абсолютної об'єктивності, повної безпристрасності, а водночас – доконечного знання про героя і світ [3, 124]». Усі ці складники, на думку дослідника, «формують всеобіймаючий рівень поетики, яким вона дотикається до стилю і перетворюється на стиль, відливається в нього, – структуру розповіді, нарацію [3, 124]».

Численні здобутки новітньої літературознавчої науки, зокрема французького структуралізму та постструктуралізму, а також праці Р. Барта, Ж. Женетта, А. Ж. Греймаса, Ж.-К. Коке, Ю. Крістевої, А. Мешонника та інших відкрили перед дослідниками необмежений простір для якісно нового дослідження розповідної моделі літературної творчості через її наратологічний аналіз. Сучасні українські літературознавці, такі як М. Кодак, М. Легкий, Л. Мацевко-Бекерська, Н. Осьмак, М. Ткачук не лишилися осторонь світових тенденцій, адже, як стверджує Т. Магера, наратологічний підхід у літературі «дає можливість по-новому висвітлити її самобутність, її жанрово-творче новаторство. Саме крізь призму наратології, яка є домінуючим чинником творення і художнього світу, і структури, і людських характерів, можна простежити характер художніх шукань прозаїка [6, 52]», можна «оприявити» його індивідуально-авторську мовну картину світу.

Мета статті – проаналізувати мовне наповнення натуралістичної прози В. Винниченка крізь призму його наратологічної концепції. Творчість письменника в українській літературі припадає на період так званої перехідної доби (кінець XIX – початок XX ст.) і в рамках наратологічного дискурсу становить для нас інтерес у тому аспекті, що репрезентує зовсім нову наратологічну поетику, відмінну від тієї, яка була властива, скажімо, для літератури

20-50-х рр. XIX століття. Адже якщо тоді домінував переважно усно-оповідний наратологічний тип викладу, то «вже в середині XIX ст., – як слушно підмічає М. Легкий, – з'являються твори, які репрезентують нову нараційну манеру – з тяжінням до об'єктивності, з тенденцією до зближення постаті автора та оповідача-наратора, який у свою чергу, виконує інші завдання, творить інший викладовий тип [5, 23]».

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення наступних завдань:

- виокремити основні тенденції зображення персонажів і навколишньої дійсності, в якій вони перебувають;
- з'ясувати роль і місце автора в художньому творі;
- охарактеризувати наративну концепцію В. Винниченка;
- визначити місце живого розмовного мовлення у формуванні мовної картини світу письменника.

Можемо стверджувати, що нова розповідна форма з легкістю ідентифікується як реалістична (за типом творчості), а вже в її річищі – як натуралістична (за напрямом) з її тенденцією до правдивості, точності зображуваного та фактографічної техніки письма. Що ж стосується позиції автора, то в натуралістичних творах йому відводилася роль відстороненого спостерігача і оповідача, який, перебуваючи одночасно у декількох місцях твору, досить вміло оповіщав читача про відомі йому факти з життя героїв, логічно вмотивовував причини їхніх вчинків і поведінки, з'ясовував риси характеру персонажів, їхні світоглядно-естетичні орієнтири, життєву позицію. Таким чином, «наративна історія набуває ознак універсального знання та одночасного перебування наратора не лише «тут – і – тепер» стосовно фікційного світу твору, а й у багатьох місцях («всюди – і – завжди»), що в конкретний момент не є актуалізованим. Так стають зрозумілими та доречними відступи і коментарі, авторські характеристики та зауваження [7, 75-76]». Відповідно, новий тип викладу вимагав якісно нового підходу до зображення героїв натуралістичних творів. Такі застарілі та віджилі принципи людино- і характеротворення як ідеалізація і типізація повністю відкидалися, «молода генерація виступила на літературне поле з новими окликами, з новим розумінням літератури й її задач [12, т. 41, 496]».

Т. Магера слушно зауважує, що нові «перспективи зображення людини не мали потреби вдаватися до ідеалізованих, прикрашених моделей відтворення дійсності, як це було властиво літературі романтизму. Водночас уже не було потреби співвідносити специфіку художнього світу свого твору із наперед заданою структурою характеру героя. Тенденційність нового мистецтва переконливо пов'язувалась із вимогою іманентної правдивості зображення. Наближення до індивідуальної суті конкретної реальності керувалося складністю самої навколишньої дійсності» [6, 52-53]». Іван Франко в статті «Слово про критику» розмірковував над перевагами такого свідомого ігнорування митцями класичних форм зображення людей і подій у літературі. На думку дослідника, заперечення «естетичних рамок» і «схоластичних шухлядок» призвело до вивільнення особи автора із «тісних пут» літературних принципів і канонів, до його цілковито індивідуалізованого панування у літературній творчості. Дослідник переконаний, що «повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах – се характерний, пануючий оклик наших часів [12, т. 30, 217]».

Відповідно, починала змінюватися і позиція автора стосовно зображуваних ним подій. Адже Д. Наливайко вважає, що роль останнього не зводиться виключно до ідентифікації особистості митця та його винятково особистісної присутності у творі, «автор – це й певний погляд на зображуване, певна концепція зображуваного, вираженням якої є весь твір, його змістова, семантична й художня інтенційність… Як структурна одиниця автор не сходить до свого прямого вислову, його може й не бути, як у драматичних творах і багатьох епічних…: він інкорпорований в усю структуру тексту і в такі її складові частини, як дескрипція і показ, розповідь і діалоги персонажів. Адже художній твір – то є, зрештою, продукт духовно-творчої діяльності митця, і звідси вся всюдиприсутність автора в різних жанрово-стильових формах – епічних, ліричних, драматичних [8, 270]».

Натуралісти втілювали у власній художній творчості принципи авторського невтручання, безпристрасності, нейтральності, об'єктивності, відмови від моралізаторства та дидактизму. Позірно автор «зникав» у натуралістичному творі, розчинявся в тканині художнього тексту, нічим не проявляючи своєї присутності, своїх симпатій чи антипатій, настроїв, емоцій, почуттів і передчуттів. Цей прийом дозволяв митцям створювати враження від-

стороненого авторського споглядання процесу становлення і розвитку характерів персонажів під дією детермінантних впливів «раси», «середовища» і «моменту». Створюється ілюзія, що читач, сприймаючи художній твір, керується винятково власними «нервами» і відчуттями, а не суб'єктивними письменницькими оцінками та висновками.

Принцип об'єктивізму в літературі був, безсумнівно, дієвим і плідним у практиці натуралізму, однак його не слід вважати винятково натуралістичним винаходом. Тенденцію побудови художнього твору на основі авторського невтручання Мішель Фуко визначає як «смерть автора» і наголошує, що утвердженню цього принципу передувала складна й багатоетапна еволюція літературного процесу від найдавніших часів до сьогодення. Вчений веде мову про існування в літературі певного етичного принципу, подолання якого відіграло вирішальну роль у формуванні сучасної моделі письменства. Цей принцип, за Фуко, складається із двох основних виявів: експресії та відношення до смерті. На думку дослідника, сьогодні письмо звільнилося від експресії, «посилаючись тільки на себе, але без обмеження до меж своєї внутрішності (interieur), письмо ідентифікується з власною розгорнутою зовнішністю (exterieur). Це означає, що взаємна гра значень побудована співвідносно не так із їхнім означуваним, як з природою їхнього означника. Письмо розгортається подібно до гри, яка постійно вибігає поза власні правила і перетинає власні межі. Сенс письма полягає не в тому, щоб оприлюднити чи возвеличити сам акт письма або закріпити сам суб'єкт у мові, а радше – у проблемі творення простору, в якому суб'єкт письма постійно зникає [13, 444]». Таким чином створилися передумови для виникнення творів без видимої авторської присутності, та закріпилися тенденції так званого авторського невтручання у розгортання сюжету.

З іншого боку, «письмо» почало доволі спрощено ставитися до категорії смерті. Адже в стародавні часи люди різними способами прагнули «визволитися» від смерті, тому, наприклад, у древньогрецькому епосі домінують герої, для яких смерть у юному віці вважалася привілеєм, бо дозволяла їм стати безсмертними, тобто перемогти, подолати смерть. В арабській літературі маємо чудовий приклад «Тисячі й однієї ночі», в якій Шехерезада безупину розказує казки, щоб тим самим відтягнути день загибелі. У наш час, на думку Фуко, Шехерезадівська ідея розповіді настільки «зметафоризувалася», що означає зараз інтенцію, яка самою своєю появою вже повинна оберігати нас від смерті. Відтак «писання почали пов'язувати з жертовністю, навіть із жертовністю життя. Твір, який колись мав обов'язок забезпечити безсмертя, сьогодні володіє правом на вбивство, правом бути вбивцею свого автора, як це маємо у випадку із Флобером, Прустом чи Кафкою. І це ще не все: такий зв'язок письма зі смертю спостерігаємо також у затиранні індивідуальних характеристик суб'єкта письма. Використовуючи все, що встановлюється між ним і тим, що він пише, суб'єкт письма затирає ознаки власної індивідуальности. Тому оцінювання письменника зводиться ні до чого іншого, як до ориґінальности його відсутности, і він повинен входити в роль мертвої людини у грі письма [13, 445]».

Однак не можна буквально сприймати фразу М. Фуко про «смерть автора», чи натуралістичну тезу про відсутність автора у тексті, так само, як неможливо заперечити значущості образу автора у будь-якому, навіть найоб'єктивнішому, художньому творі та його поліфункціональності. Як стверджує дослідник, сучасна критика окреслює чотири так званих модальності авторської значущості в тексті. По-перше, в особі автора криється ключ до розуміння і тлумачення певних подій твору та їх подальшої трансформації та інтерпретації. При цьому до уваги беруться особистісні характеристики автора, його біографія, соціальний стан. По-друге, автор виступає запорукою єдності письма, скажімо, приналежності його до певної школи чи напряму, а будь-які спроби «відхилення» від обраної манери логічно вмотивовуються чиїмись впливами чи світоглядною еволюцією. По-третє, автор служить також для нейтралізації суперечностей, які виникають у серії текстів, і він повинен бути, залежно від рівня його мислення або від його бажання, від його свідомости чи підсвідомости, місцем, де всі суперечності вирішуються, де всі несумісні елементи, нарешті, зв'язуються докупи або організовуються навколо базисної чи первинної суперечності. І, нарешті, «автор є особливим джерелом вираження того, що існує в більше або менше завершених формах» [13, 450]». Йдеться про художні твори, листи, спогади, написані пером однієї людини.

Попри вдавану відстороненість, автор завжди і скрізь присутній у своєму творі, тим більше, що «текст завжди має в собі певну кількість знаків, які вказують на автора. Ці зна-

ки, які відомі всім дослідникам граматики, є особовими займенниками або прислівниками часу і місця, або дієвідмінами. Ці елементи виконують неоднакову роль в дискурсах з авторською функцією і в дискурсах, позбавлених цієї функції. В останніх такі «замінники» вказують на реальну постать того, хто мовить і на просторово-часові координати його дискурсу, хоча, очевидно, можуть траплятися певні модифікації, як у випадку, коли дискурс ведеться від першої особи [13, 450]».

З огляду на це, доцільно звернутися до поділу різних моделей наративних ситуацій, які, на думку М. Ткачука, залежать «від стосунку наратора до художнього світу. Наратор, який не функціонує в тексті як окрема постать, за класифікацією Ж. Женетта, називається гетеродієгетичним. Протилежним полюсом є гомодієгетичний наратор, коли він розповідає про художній світ, у якому перебуває як учасник історії. Міра участі оповідача може хитатися від автобіографічних спогадів про власне життя до переказу почутої історії з уст іншого персонажа [11, 5]».

Характеризуючи наративно-композиційні форми в малій прозі Володимира Винниченка, Н. Осьмак підкреслює, що в його оповіданнях «знаходимо багату систему композиційних форм, що «працюють» на відображення різних сторін внутрішнього світу людини, її душевних станів. У Винниченка превалює психологічна розповідь від третьої особи. Нею, третьою особою, може бути автор або «нейтральний», «посторонній» оповідач [9, 68]». Отже, маємо справу їз гетеродієгетичним типом наратора, який «набуває ознак усезнаючого, легко прочитує думки персонажів [5, 24]».

Аналізуючи наративні моделі українського та світового письменства, М. Ткачук зазначає: «Європейський роман кінця XIX – поч. XX ст. мав два основні варіанти побудови нарації. Наратор не втручався в події, а оповідав про них нейтрально, немов спостерігаючи збоку, як Еміль Золя у своїх натуралістичних романах. Друга стратегія передбачала авторське втручання у розповідь… Значної майстерності в цьому досягнув Оноре де Бальзак [11, 354]». Звичайно, Винниченку – прихильникові неонатуралістичної манери письма – ближчою була перша викладова форма.

Л. Мацевко-Бекерська вважає, що «розповідач своєю одночасною присутністю в різних місцях текстового простору не порушує композиційної структури твору, проте сприяє її логічності та завершеності. Щодо вичерпності психологічного аналізу, то гетеродієгетична позиція наратора, який непричетний до описуваної ним історії надає характеристиці внутрішнього світу особистості глибини та переконливості [125, 75-76]». Скажімо, всюдисуща присутність, «розчиненість» наратора у тексті дозволила Винниченкові, з одного боку, схарактеризувати душевний стан маленького Костя в оповіданні «Кумедія з Костем», а з іншого, – розповісти про нелегку долю «зайвої» дитини у соціумі: «Річ в тім, що Кость ніколи не плакав. Не плакав, та й годі, такий кумедний! Як його вже не били і хто вже його не бив: і ланові, і кухарки, і скотарі, і свинопаси, ні за що не плакав! Уже й на парі йшли не раз, що заплаче, і таки ні. Зщулиться тільки, втягне гостру голову свою в плечі та все своє «хр-р!». Коли ж уже, наприклад, кинуть за пазуху жарину або заткнуть голку в бік, то заверещить тоненько-тоненько, зажмуриться і біжить куди попало. А все-таки не плаче! Його так і прозвали за це «кам'яним виродком [1, 507]».

Письменник у цьому невеличкому пасажі зумів логічно вмотивувати причини дивної поведінки персонажа: хлопець був сиротою, поневірявся в наймах, виконуючи звичайну в той час дитячу роботу на панських економіях – пас гусей, свиней, худобу. А через те, що не було кому заступитися за дитину, з якої знущалися всі, кому хотілося, у Костя виробилася захисна реакція на несприятливі умови середовища, в якому він перебував.

Гетеродієгетичний наратор «може прокоментувати самоаналіз героя, розказати про ті душевні рухи, котрі сам герой не може бачити, або не хоче признаватися навіть собі [9, 69]». Наприклад – характеристика акторської псевдомайстерності антрепреньора Гаркуна-Задунайського з однойменного оповідання Володимира Винниченка: «То була виразна гра! Ви бачили коли-небудь, як гнівається чоловік? Ви скажете, що бачили, а я вам скажу, що не бачили. Для цього треба подивитися на добродія Гаркуна. Ви, мабуть, бачили, як чоловік почервоніє, зробить який-небудь рух руками, підніме, може, хутко голову, словом – бачили гнів звичайного чоловіка. Е, так то – дурниця! Тут, уперше, сердився дуже палкий і добродійний герой Мирон, а вдруге, грав його сам Гаркун-Задунайський… І то ж таки гра була! Голос його лунав, як рев здоровенного вола, що почув кров; очі, підмазані сажею,

весь час грізно світилися, крутилися і ось-ось мали вискочить, а з ногами робилось таке, що я гадав, чи не корчі вхопили славного палкого артисту [1, 119-120]».

Наративна концепція В. Винниченка передбачає використання розповіді від третьої особи, залучення форм розмови з самим собою, розмови вголос, тобто відчувається схильність автора до внутрішнього монологу, а також до невласне прямої мови. Остання допомагає письменнику не тільки поєднати хід думок автора і персонажа, але й дозволяє застосувати у процесі характеротворення героя елементи психоаналізу. Часто Винниченкова невласне пряма мова переходить у «потік свідомості», що дозволяє висвітлити джерела підсвідомої пульсації думки персонажа, його прагнення збагнути глибинні закони буття і сутність становища, в якому він перебуває, усвідомити роль непередбачуваних обставин у житті, й описати емоції та почуття, викликані впливом на людину навколишньої дійсності. В оповіданні «Заручини» наратор подає нам фактографічну фіксацію мінливих вражень і думок, які переповнювали Миколу в час, коли він дізнався про заручини своєї коханої: «Так ... В «друга дома» готувала ... Будешь мой, несмотря ни на что. Я хочу, чтоб ты сделал подлость …». Он що! А я ... Хе!.. Свята, непорочна ... Господи! Хто ж думав?.. За що ж? Як же так можна?.. «Дядя» книжки давав, сміялась ... з Фомушкою!.. Для чого ж, для чого ж?.. Ах, треба, треба було!.. Средство!.. По-українськи говорила ... А я ... За що ж? Як же так?.. А я ж як?.. Як же я?.. У номерок?.. Як же жити?.. Жити як?.. Знов у номерок?.. Навіки вже?.. І таргани, і... Навіки? [1, 220]».

Всюдисущість гетеродієгетичного наратора, а також його всезнання надає розповіді переконливості та життєподібності. В. Винниченко досягає такого ефекту завдяки використанню простої розмовної мови для побудови художніх творів, щоб вже на практиці втілити в життя головні засади натуралістичної манери письма, як-от принципи об'єктивізму та індивідуалізації характерів персонажів. На думку М. Кодака, «значною мірою нараційні ресурси поетики існують уже сформованими в живій мові, в буденній мовній практиці сучасників, у духовному, інтелектуальному житті певного часу. Мистецтво слова може різко – з метою поетичної експресивності – актуалізувати певний лексичний шар, певний словоживиток, відповідний порядок слів тощо [3, 125]». В. Винниченкові спробував «легалізувати» низову мовну культуру й право на існування грубих розмовних форм у прозі, що дозволило йому суттєво підсилити ідентифікаційну функцію мови в художній творчості (а це ще одна особливість натуралістичного стилю). До того ж, мова героя стає для письменника тим ключем, що дає змогу проникнути в найпотаємніші закутки людської свідомості, ще раз підтвердивши всепроникність гетеродієгетичного наратора.

В. Винниченко, використовуючи жаргонізми, вульгаризми, русизми, лайливі слова (яких манірно уникала значна частина представників тодішнього літературного бомонду), свідомо наражався на осуд консервативної критики. Однак авторові йшлося не так про епатаж тодішніх «пануючих естетів» засобами ненормативної лексики, як про використання мовлення персонажів як важливого засобу образо- й характеротворення. Посилення ролі ідентифікаційної функції мови в літературі гармонійно узгоджувалося відразу із декількома основоположними засадами натуралістичної доктрини: її спрямованістю на демократизацію літератури, на об'єктивізм, життєподібність і життєвідповідність описуваного, на естетизацію «неестетичного», на індивідуалізацію образів персонажів, протокольно-фактографічне, детальне, фіксування особливостей їхнього зовнішнього вигляду, характеру, поведінки. Звичайно ж, відкриття доступу в художню творчість при цьому ненормативній лексиці підтверджувала «реноме» натуралізму як украй «скандального», епатажного напряму, але ця «ненормативність» не мала однобокого вульгарно-лайливого характеру, а передбачала й використання високохудожніх, витончено-естетичних лексичних елементів живого розмовного мовлення, експресивно-маркованих індивідуально-авторських новотворів, оказіоналізмів, евфемізмів, слів із пом'якшувально-пестливими суфіксами, насичене вживання вигуків, часток, звуконаслідувальних слів тощо. В оповіданні «Біля машини» читаємо: «Гу-у-у! Гу-у-у! Го-о-о! Тю-у-у! Тю-ю! Мо-ди-и-с-с-ка, мо-ди- и-с-с-ка! – вмить заревли, зашипіли, засичали в валці. – Тю-у-у! Тю! Учга-а! Тю! [1, 85]».

На синтаксичному рівні колорит живого розмовного мовлення В. Винниченко передає у діалогах і полілогах за допомогою коротких неповних, часто обірваних речень, експресивно забарвлених фразеологізмів, невласне прямої мови: «Навіщо ж, навіщо ж?! – якось одноманітно-понуро стукало у його голові. – Була ж така люба… Цілувала… Кусала… А-а-а! – вмить наче все освітилось у його, і з цим світом разом так тяжко, так гірко-боляче зда-

вилось серце, що Микола навіть зупинився, щоб передихнути. – «Сашенька-Машенька, душенька Наташенька! У меня свій капітал… Распутная…» Галя? Моя Галя?.. Моя чиста, свята?.. Господи, що ж це?! Навіщо ж усе це сьогодні?.. Як же це? [1, 220]» («Заручини»).

С. Погорілий вважає, що В. Винниченко не мав нахилу до рафінування мови, тому дуже часто він «загортав до своєї літературної споруди від усіх шарів суспільства величезні непросіяні лексичні масиви, канонізуючи багато тих слів, які раніше не були в літературному мововжитку: кривовага, звійки, сьорбати, уфкати, чвокнути, тощо. Звідси таке лексичне багатство, щире і енергійно-оптимістичне письмо та іноді форма натуралістичної грубуватості мови [10, 10]».

Окремої теми для розмови заслуговує проблема перенасичення мови Винниченкових творів русизмами. Багато його героїв говорять якщо не всуціль російською мовою, то, принаймні, вживають окремі російські слова: «Надзиратель! Надзиратель! Гаврилюк!» – «Старості треба сахар роздавать». – «Ну чого там? Чого стукаєш? Чого треба?» – «Одчиняйте двері, мені нада іти [1, 674]» («Талісман»). Або: «Слышь, земляк! Не шуми!» – «Та одчепись ти від його, ради бога!... Хай співає!» – «Не приказано песни играть [1, 674]» («Темна сила»).

Деякі дослідники вважають, що Винниченко вживав тільки такі русизми, які вважав уже українізованими, наприклад: бурно, тоска, побіда. Відомо також, що він продуктивно співпрацював із російськими видавництвами. Його меценат Є. Чикаленко писав щодо цього у щоденнику: «Винниченко, що живе виключно з літературної праці і по такій ціні не може заробити більше тисячі рублів на рік через те й добивається місця в російській літературі, бо на таку суму з родиною за границею не проживеш [4, 62]». За взаємною домовленістю В. Винниченко мав право видавати написані російською мовою твори і в українському авторизованому перекладі. Тому він за будь-яких обставин міг зазначати в своїх російських творах, що вони перекладені з українського рукопису. Можливо, зазначені причини теж уплинули на помітну насиченість художніх текстів В. Винниченка «русизмами».

Доля письменника-політика – сповнена випробувань і небезпек. «Винниченко не мав сприятливих умов для праці. Постійно був у русі і жив несподіванками, як і багато його літературних героїв. Рятував письменника талант і швидкість, що й позначилося на його творах [10, 10]». То, може, мовні «неохайності» – це лише наслідок неуважності та поспіху? Тим більше, що сам процес творчої праці В. Винниченко неодноразово порівнював із непевним станом людини, організмом якої заволоділа лихоманка. Однак рано чи пізно «гарячка» минала і починалася рутинна скрупульозна робота з надання творові максимально «відшліфованого» у формальному та змістовому аспектах вигляду. Тому помилок чи недогляду бути не могло. Найвірогідніше, причини мовленнєвої своєрідності Винниченкових творів теж потрібно шукати в поетиці натуралізму з її ліберальним ставленням до ненормативної лексики, навіть із її спрямованістю на «легалізацію» останньої у мові художніх творів. Тож основну причину російськомовних украплень в структуру художніх текстів В. Винниченка слід шукати, на наше переконання, саме у підпорядкованості натуралістичній доктрині, з її орієнтацією на правдивість і достовірність у «трансляції» живого розмовного мовлення персонажів.

Серед найпоширеніших ненормативних лексичних засобів у творчості В. Винниченка одне з чільних місць належить жаргонізмам. Елементи цієї лексичної групи письменник використовує (часто у сув'язі з русизмами), коли необхідно фактографічно точно передати розмовну мову злочинців (саме з цим соціальним прошарком пов'язують виникнення жаргону як такого). У «Темній силі» читаємо: «Андрію!..» – «Га?» – «Сіно є?» – «Кий чорт! Тільки дві грудочки льоду». – Погано ... Страшенно рибки хочеться»… – «Петя!» – «Сі-но є?» – «Я пи-та-ю: є у вас сі-но!» – «А, сіно!.. Ні, нема. У мене ж учора провалилось усе [1, 385]». У наративному дискурсі В. Винниченка правдоподібно й детально описано спілкування в'язнів лише їм зрозумілою мовою (не дивно, що вартовий злякано кричить на них, він-бо розуміє, що не про сіно йдеться). Насправді в'язні хотіли курити і питали один в одного, чи є у когось тютюн. Вони досконало оволоділи таємною мовою і успішно нею користувалися. Нагадаємо класичне «словникове» визначення терміна «жаргонізми»: «Це переважно такі специфічні, емоційно забарвлені назви понять і предметів, які мають нормативні відповідники в літературній мові і, відступаючи від неї, надають процесу спілкування атмосфери невимушеності, іронічності, фамільярності [2, 195–196]».

Натуралістична поетика відіграла значну роль у творчості В. Винниченка. Завдяки їй перед очима читача постає не ідеальний художній образ, а жива людина, вихоплена з потоку життя. Тому, коли Піня («Талісман») каже: «Давайте сюди ваш левольверт! [1, 691]», то ми уявляємо собі реальну людину, правдоподібність образу якої забезпечує зокрема і точне відтворення індивідуальних дефектів її мовлення.

У своїй творчості В. Винниченко майстерно використовує діалоги та полілоги, що дозволяє йому уникати авторського «втручання» в спілкування героїв, передавати безпосередньо живу розмовну мову, ідентифікувати мовців за національно-етнічною, регіонально-етнологічною ознакою, професійною діяльністю, рівнем культури, освіченістю, соціальним статусом тощо.

Підсумовуючи сказане, можемо стверджувати, що у відтворенні мовної картини світу Володимира Винниченка, його наратологічна концепція відіграє чи не найголовнішу роль. Адже використання гетеродієгетичного наратора дозволяє В. Винниченку створити у творі ефект так званої всюдисущості, коли автор одночасно перебуває у різних місцях і ніби відсторонено спостерігає за розвитком подій. Такий прийом надає розповіді переконливості і життєвідповідності, дозволяє поєднати хід думок автора і персонажа, а у процесі характеротворення застосовувати елементи психологізму. Використання простої розмовної мови індивідуалізує кожного персонажа, а часте вживання жаргонізмів, вульгаризмів, русизмів, лайливих слів, евфемізмів, часток, звуконаслідувальних слів створює неперевершену картину багатоголосся художнього твору.

Багатоплановість і поліфункціональність Винниченкового художнього мислення, якому однаково підкорювалися різні літературні жанри, свідчить про невичерпність і силу його письменницького таланту. Письменник ніколи не намагався нав'язати свою думку читачеві чи глядачеві, а прагнув, щоб реципієнти, так само як і герої художніх творів, робили свої власні висновки, свій власний вибір, можливо, навіть неочікуваний для самого автора. Цим письменник теж підкреслював, що його персонажі – це реальні особистості, «живцем» вихоплені з потоку життя. Вони здатні самостійно і тверезо оцінювати ситуацію, що склалася, й самі шукають оптимальних для себе шляхів виходу із неї. Вони не манекени, не ляльки, не маріонетки, діями яких можна керувати і маніпулювати відповідно до тої чи іншої позиції автора.

Неонатуралізм В. Винниченка передбачає зображення так званих психологічних типів, а не соціально-психологічних, як це було досі. Головна причина такої переоцінки криється у захопленні митцем вітаїстичною манерою письма, яка не обмежувала детермінізм людської поведінки виключно дією трьох основних позитивістських чинників «раси», «середовища» та «моменту», а дозволяла чинити опір дії фатуму і невблаганних обставин.

Аналіз натуралістичної творчості В. Винниченка на наративному та мовленнєвому рівнях виявляє неспростовні докази причетності індивідуального стилю автора до неонатуралізму як модерного та прогресивного на той час «підстилю» епохи, однорядного з іншими художніми напрямами (неоромантизм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, реалізм тощо). Відтак розглянуті нами особливості мовно-стилістичного наповнення художніх творів письменника у поєднанні із його наратологічною концепцією можна вважати «концептуальними» репрезентантами індивідуально-авторської мовної картини світу В. Винниченка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко – К. : Дніпро, 1989. – 750 с.
2. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв – К. : Либідь, 2001. – С. 387–392.
3. Кодак М. Поетика як система. Літературно-критичний нарис / М. Кодак – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.
4. Кульчицький С. Володимир Винниченко / С. Кульчицький, В. Солдатенков – К. : ВД Альтернатива, 2005. – 373 с.
5. Легкий М. Українська проза Пантелеймона Куліша в тогочасному наративному контексті / М. Легкий // Наукові записки : збірник наукових праць НУ «Києво-Могилянська академія». – Серія : філологія / [упор. В. Моринець] – К. : Стилос, 1999. – Т. 17. – С. 21–24.

6. Магера Т. Мала проза Івана Франка в українській літературі кінця XIX – початку XX століття / Т. Магера // Мандрівець. – 2008. – № 5. – С. 52–57.
7. Мацевко-Бекерська Л. Точка зору в позиціонуванні гетеродієгетичного наратора (українська мала проза кінця XIX – початку XX століття) / Л. Мацевко-Бекерська // Мандрівець. – 2008. – № 3. – С. 73–78.
8. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 347 с.
9. Осьмак Н. Наративно-композиційні форми оповідань Володимира Винниченка / Н. Осьмак // Сучасний погляд на літературу : науковий збірник / [редкол. П. П. Хропко, С. С. Краль, В. Ф. Погребенник]. – К. : ІВЦ Держкомстату України, 2000. – С. 68–73.
10. Погорілий С. Деякі особливості поетики Винниченка / С. Погорілий // Дивослово. – 1995. – № 9. – С. 3–12.
11. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / М. Ткачук – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 463 с.
12. Франко І. Зібрання творыв : у 50 т. / І. Франко – К. : Наукова думка, 1978.
13. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки / [за ред. М. Зубрицької] – Львів : Літопис, 1996. – С. 444–455.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Н. Магас. Ментальні моделі як конструкти реальності та ірреальності. Studia methodologica 2014; (37)

МЕНТАЛЬНІ МОДЕЛІ ЯК КОНСТРУКТИ РЕАЛЬНОСТІ ТА ІРРЕАЛЬНОСТІ

Наталія Магас

Кандидат філологічних наук, доцент, кафедра іноземних мов,
Прикарпатський національний університету імені Василя Стефаника,
76025, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, e-mail: natka.magas@rambler.ru

UDC: 81'367.625.4

ABSTRACT

In the referred article it is made an attempt to define the notion of «mental model», to analyze its peculiarities, role and functions in information processing. The differences between mental models and other cognitive structures are distinguished.

Key words: cognitive approach, mental model, discourse.

У статті зроблена спроба визначити поняття «ментальна модель», проаналізувати її особливості, роль та функції при обробці інформації. Окреслено відмінності ментальної моделі від інших когнітивних структур.

Ключові слова: когнітивний підхід, ментальна модель, дискурс.

Когнітивний підхід до вивчення мовних явищ, активний розвиток якого спостерігається починаючи з 70-х років XX ст., ґрунтується на тому, що мовна форма є відображенням когнітивних структур людської свідомості, мислення й пізнання. В центрі уваги когнітивної лінгвістики знаходиться мова як загальний когнітивний механізм та його інструмент - система знаків, що виконує головну роль у репрезентації (кодуванні) і трансформації інформації. Мова як матеріальний носій когнітивних процесів забезпечує доступ до когнітивного світу людини, структур її свідомості. Відтак основним завданням когнітивної лінгвістики є «дослідження структур репрезентації знань і способів концептуальної організації знання у процесах породження та сприйняття мовлення» [6, с. 390], опис та пояснення внутрішньої когнітивної структури та динаміки адресата та адресанта, що сприймаються через передачу, сприйняття та переробку інформації.

Звернення до когнітивного підходу при аналізі дискурсу дає можливість по-новому розглянути цю проблему і співвіднести процеси розуміння тексту з іншими когнітивними процесами – репрезентацією знань, увагою, пам'яттю, формуванням концептуальної картини світу тощо.

Розвиваючись у рамках інформаційного підходу, когнітивна лінгвістика спирається на той факт, що інформація, яка використовується при декодуванні тексту, не обмежується тільки знанням мови, але й передбачає знання про світ в цілому, соціальний та етнокультурний контекст, тобто ментальні основи розуміння і продукування мови.

Зусилля вчених-когнітологів спрямовані на пошук адекватної моделі співставлення двох світів – ментального (думки, почуття, емоції тощо) і матеріального, тобто світу об'єктивної реальності, що репрезентує ментальний світ через мову [див. : 1-4; 6; 8-20; Так, Дж. Фодор зазначає, що ментальні процеси людини здійснюються за допомогою ментальних репрезентацій, які можна розглядати як своєрідні ментальні посередники. Вчений висунув гіпотезу про існування мови мислення, що наділена усіма ключовими характеристиками природної мови, [див.: 10].

Під ментальними репрезентаціями розуміємо умовні функціонально визначені структури свідомості та мислення людини, що відтворюють реальний світ у свідомості, втілюють знання про світ і почуття, які він викликає, відображають стани свідомості та процеси мислення [7, с. 214-215].

Система ментальних репрезентації знаходиться в стані спокою і не функціонує до моменту, коли вербальні чи невербальні сигнали активізують її. Згідно з теорією А. Павіо, така активізація може відбуватись на трьох рівнях обробки сигналів – репрезентаційному (лінгвістичні сигнали збуджують лінгвістичні структури, невербальні – картини чи образи, референційному та асоціативному (збудження будь-яких образів у відповідь на слова викликає тим самим різного роду асоціації [див : 16].

Скажімо, у свідомості носіїв певної мов осмислення слів-символів вибувається на ґрунті двох підсвідомих систем: з одного боку це ті уявлення, які виникають внаслідок існування архетипів – закодованих свідомості людини образів та ідей, з іншого – на основі національно-орієнтованих констант, які корегують архетипне, загальнолюдське; загальногуманітарне Відтак, асоціативний та референційний рівні забезпечують виникнення ускладнених, накладених одна на одну асоціацій, і водночас, такі сигнали породжують на репрезентаційному рівні лінгвістичні структури.

Структури репрезентації знань утворюють ієрархічну систему і містять інформацію різного типу узагальнення. Вони фіксують протитипове, соціально та культурно зумовлене знання про предмети, дії, події, поняття, а відтак і про їхні носії – слова, висловлення. Для позначення таких репрезентацій досвіду вчені послуговуються різними термінами: схеми (Д. Ремелхарт); фрейми (М. Мінський, Т.А. ван Дейк, Ч. Кінч); сценарії (Р. Шенк, Р. Абелсон; А. Вежбицька); сцени (Ч. Філмор). Таким чином, модель світу в нашій свідомості – сукупна когнітивна структура, що складається зі структур знань - фреймів, схем, сценаріїв, планів, що являють собою своєрідні кванти інформації, що зберігаються в пам'яті чи створюються в ній при потребі із наявних компонентів і забезпечують адекватну когнітивну обробку стандартних ситуацій. Ці структури відіграють значну роль у функціонуванні мови, оскільки за їхньою допомогою встановлюється зв'язність тексту на мікро- та макрорівні і забезпечується розуміння інформації.

Порівняноновим аспектом когнітологічних досліджень є вивчення ментальних моделей, що створюються й існують в свідомості суб'єкта у процесі обробки тексту. Процес онтологізації знання повинен характеризуватись з точки зору його участі в породженні певного ментального стану: це суб'єктивний процес засвоєння певної інформації, процес породження певного ментального стану в свідомості суб'єкта в результаті отримання інформації чи її інтеграції в існуючий ментальний світ, у рамках якого суб'єкт надає їй значення істинності/хибності [14, с. 70-71]. Результатом процесів такого роду є ментальна модель (під моделлю розуміємо уявну чи матеріально реалізовану систему, яка, відображаючи чи відтворюючи об'єкт, здатна виявляти нову інформацію про об'єкт).

Теорія ментальних моделей пов'язана з теорією категоризації, яка «грунтується на припущенні, що здатність людини до категоризації пов'язана з її досвідом та уявою, особливостями сприйняття, культурою» [5, с. 25]. Зародження теорії ментальних моделей бере початок від праць К. Крейка, котрий зазначав, що ментальні моделі є моделями реальності і будуються на основі сприйняття, уяви та розуміння дискурсу [див.: 8], та знайшла продовження у дослідженнях інших вчених-когнітологів [1-4; 6; 9-13; 15-20]. Суперечливість у трактування ментальних моделей можна пояснити тим, що термін використовується у різних галузях наук. Однак незважаючи на відсутність єдиного розуміння ментальної моделі та різні підходи до її визначення, ментальну модель розглядають як внутрішню репрезентацію, створену у свідомості людини під час її взаємодії з оточуючим середовищем.

Ф.Н. Джонсон-Лерд визначає ментальну модель як деяке знання, що знаходиться в короткотривалій чи довготривалій пам'яті, структура якого відповідає структурі репрезентованої ситуації. Моделі як внутрішні символи інтегрують інформацію всіх сенсорних систем і загального знання про те, що можливо у об'єктивному світі [1; 2; 11; 12]. Вчений розглядає чотири типи моделей: 1) монадичну модель, що репрезентує твердження про індивідів та їх ознаки; 2) реляційну модель, що додає кінцеву кількість відношень. що встановлюються між елементами монадичної моделі; 3) металінгвістичну модель, що містить елементи, які відповідають мовним виразам, й також деякі абстрактні відношення між ними і елементами ментальної моделі будь-якого типу (включно з металінгвістичними моделями); 4) теоретичну модель (set- theoretic), що складається із певної кількості елементів, які безпосередньо представляють групи. Вона також може включати кінцеву групу асоційованих елементів, що вказують на абстрактні ознаки групи і кінцевий набір відношень (тотожність/нетотожність) між елементами, що вказують на групи [1, с. 148- 149].

Д.А. Норман визначає ментальну модель як ментальну репрезентацію, що будується шляхом взаємодії з системою і модифікується під час цієї взаємодії. Серед ознак, притаманних ментальним моделям, учений виділяє: нестабільність (внаслідок забування чи неможливості розрізнити «стару» і «нову» інформацію); відсутність чітких кордонів [див.: 15, с. 6-7]. У розумінні Воснядова, ментальна модель - це особливий вид ментальної репрезентації, що є аналогом репрезентації, яку створює людина під час когнітивних процесів, особливістю якої є те. що вона зберігає структуру речі, поняття чи події, яку вона репрезентує. Ментальні моделі можна поділити на синтетичні, культурні та наукові [19]. М.С. Вітман потрактовує ментальні моделі як складники асоціацій (правила, образи, карти чи аналоги), що спонтанно виникають у процесі мислення, що нерідко є незавершеними та суперечливими [20].

На думку Ф.Н. Джонсон-Лерда, теорія ментальних моделей покликана пояснити вищі когнітивні процеси і передбачає трикомпонентний набір: рекурсивні процедури, пропозиційні репрезентації та моделі.

Подібно розуміння ментальної моделі співзвучне з теорією сприйняття дискурсу В. Кінча і Т.А. Ван Дейка, що пояснює механізми отримання індивідом інформації з дискурсу, шляхи декодування смислу [див.: 13, с. 365- 370]. На відміну від ментальної моделі модель дискурсу включає дві стадії на яких конструюються ментальні репрезентації пропозицій, представлених у тексті. Перша стадія побудова (construction) включає буквальну інформацію, отриману безпосередньо із тексту – значення слів, смисли, асоціації, що складають пропозицшну інформацію. На стадії інтеграції (integration) – смисли об'єднуються, створюючи загальний смисл.

В якості основного типу репрезентацій знань Т. А. ван Дейк виділяє модель ситуації, підкреслюючи фундаментальну роль моделей в соціальному пізнанні. В основі ситуаційних моделей, на його думку, лежать не абстрактні знання про стереотипні ситуації чи події як в ментальних моделях, сценаріях чи фреймах, а особистісні знання носія мови, що акумулювали попередній досвід, настанови, почуття, емоції. Ситуаційна модель будується навколо схеми моделі, що складається із обмеженої кількості категорій, які використовуються для інтерпретації ситуації. Ці схеми заповнюються конкретною інформацією в комунікативних актах [9, с. 15- 16].

Для прикладу можна звернутись до сприйняття перекладених чужою мовою текстів на ґрунті знань, одержаних на основі національно-осмисленого досвіду людини. Так, при прочитанні текстів-перекладів українською мовою виникають уявлення, що екстраполюються через національно-мовні стереотипи. Наприклад, якщо порівняти значення одних і тих самих слів в українській та англійській мовах, то їх значення виявляються різними для сприйняття. Скажімо, якщо в українській мові носієм твердості є камінь (твердий як камінь, кам 'яне серце), то для британця такою сутністю є залізо (hard as iron - твердий як залізо, iron bound - непохитний, буквально «зробленії!! із заліза «). З іншого боку камінь для українців є символом тяжкості (тяжкий як камінь, камінь на душі), а для британців таким є свинець (пор.: heavy as lead).

Теорія ментальної моделі передбачає, що сприймання мови здійснюється поступово, кожна нова порція інформації інтегрується в попередню, співставляється, верифікується та уточнюється. Так, розглядаючи процес створення ментальної моделі Ф.Н. Джонсон-Лерд перераховує наступні процедури, тобто ментальні операції над пропозиціями тексту:

Процедура, що починає побудову нової ментальної моделі щоразу, коли твердження не містить експліцитного чи імпліцитного посилання до будь-якої сутності, що вже є б моделі дискурсу;

Процедура, яка при наявності в твердженні хоча б одного посилання до сутності, вже представленої в моделі, додає до неї інші сутності, ознаки чи відношення:

Процедура, що об'єднує дві чи більше моделей, що є до цього моменту роз'єднаними, за умови, якщо в твердженні встановлюється взаємозв'язок між сутностями. що входять до його складу;

Процедура верифікації, яка у випадку репрезентації представлених в моделі сутностей, перевіряє виконання у моделі ознак чи відношень;

Процедура, що додає до моделі певну ознаку чи відношення;

Якщо процедура 4 встановлює істинність твердження щодо вже існуючої ментальної моделі, то ця процедура перевіряє здатність модифікувати модель таким чином, щоб вона

відповідала наступним твердженням, але робила би хибним наступне твердження. Якщо така модифікація неможлива, то твердження є обгрунтованим умовиводом із наступних тверджень;

Якщо процедура 4 встановлює хибність твердження щодо вже існуючої ментальної моделі, то ця процедура перевіряє здатність модифікувати модель так, щоб вона відповідала попереднім твердженням, але робила би істинним наступне твердження. Якщо така модифікація не можлива, то твердження суперечить попереднім [2, с. 240- 241]

З описаного вченим способу формування ментальної моделі слідує, що вона є динамічною, піддається трансформації, корекції та верифікації, що передбачає творчий аспект адресанта під час роботи з текстом. Так. «крім оновлення своєї наявної ментальної моделі на базі доступної семантичної інформації, він також створює нову семантичну інформацію додатково до того, що вже було сказано» [17, с. 25]

Ментальні моделі представлені сутностями. що «репрезентують об'єкти, стан справ, послідовність подій, устрій світу. Вони дають змогу робити умовиводи та прогнози в цілях розуміння явищ, прийняття рішень про необхідні дії та контроль за їх виконанням, а найголовніше - співпереживати події без безпосередньої участі в них» [12, с. 397].

Дослідники акцентують увагу на високому потенціалі репрезентаційної сили ментальної моделі. їхня структура відповідає структурі ситуації чи об'єкта, які вони представляють, і в цьому сенсі подібної до каркасів будівель чи діаграм. На відміну від фреймів, скриптів чи сценаріїв – схематичних структур, що описують деякий складний об'єкт або абстрактний образ, стереотипних шаблонів для представлення деякої концепції, ментальні моделі розуміють як повністю втілені репрезентації об'єктів, образів чи подій [11, с. 26]. Якщо гештальт – це своєрідний кадр, зафіксований свідомістю, то ментальна модель динамічна, вона розвивається і змінюється впродовж надходження нової інформації. На відміну від концептів, ментальні моделі - це найбільш фундаментальні структури, які включають ширшу інформацію, ніж концепт. Висловлюється припущення, що концепти є атомарними компонентами ментальних моделей [12, с. 344].

Цілком очевидно, що процес формування ментальної моделі і задіяні в ньому когнітивні процедури обумовлюються існуючими атрибутами модельованого об'єкта.

В ментальній моделі комплексно і взаємопов'язано зберігається інформація про об'єкт, параметри ситуації тощо. Модель існує в двох вимірах: як одиниця збереження інформації і як актуальна динамічна модель, що дає змогу розглядати її як в структурному аспекті (особливості структуралізації досвіду), так і в процесуальному (особливості актуалізації знання).

В ментальній моделі репрезентується як змістовий аспект тексту, так і фонові знання адресата, оскільки функцією ментальної моделі є конструювання смислу через інтеграцію вербальної інформаціє та особистого знання. Звідси випливає, що ментальну модель можна розглядати як символічну репрезентацію об'єктів і подій.

Таким чином, ментальна модель – функціональне утворення, що складається із ієрархічно організованих блоків, є динамічно орієнтованою сутністю, визначається залежно від цілей суб'єкта і може піддаватись модифікації та реорганізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Джонсон-Лчрд Ф.Н. Метальные модели Ф.Н. Джонсон-Лерд // Когнитивные исследования в языковедении и зарубежной психологии. – Барнаул: Алт.гос.ун-т, 2001. С. 148 149.
2. Джонсон-Лэрд Ф.II. Процедурная семантика и психология значения і Ф.Н. Джонсон-Лерд // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XX111. – М.: Прогресс. 1988. С. 234 257.
3. Єрмоленко Мовне моделювання дійсності і знакова структура мовних одиниць : [монографія] / Єрмоленко. – К.: «Видавничий Дім Дмитра Бураго». 2006. 384 с.
4. Кононснко В.1. Концепти українського дискурсу : [монографія] / В.І. Кононенко. – Київ – Івано- Франківськ: Плай. 2004. 247 с.
5. Кочергам М. Мовознавство на сучасному етапі /М. Кочерган // Дивосдово. – 2003. №5. С. 24-29.

6. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: [монографія] / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К. 2008. 712 с.
7. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики : [енциклопедичний словник] / І.Б. Штерн. – К .: «АртЕк», 1998. 336 с.
8. Craik, K. The Nature of Explanation / K. Craik. – Cambridge : Cambridge University Press. 122 p.
9. Dijk T.A.van. Semantic macro-structures and knowledge frames in discourse comprehension / T.A. van Dijk //Cognitive processes in comprehension. N.J. : Hillsdale. 1977. P. 3-32.
10. Fodor J.A. The Modularity of mind: An essay on faculty psychology / J.A. Fodor. – Cambridge. MA: The MIT Press, 1983. P.2-95.
11. Johnson-Laird Ph.N. Mental Models / Ph.N. Johnson-Laird // Foundations of Cognitive Science. – Cambridge (Mass.): London: MIT press, 1989. P. 469-499.
12. Johnson-Laird Ph.N. Mental Models: Towards a cognitive science of language, inference and consciousness Ph.N. Johnson-Laird. – Cambridge. VA: Harvard Univ. Press, 1983. 516 p.
13. Kintsch, W., van Dijk, T.A. Toward a model of discourse comprehension and production / W. Kintsch, T.A. van Dijk // Psychological review. – 1978. –vol.85. C. 363-394.
14. Meyer M. From logic to rhetoric / M. Meyer. – Amsterdam: Philadelphia: Benjamins. 1986. 144 p.
15. Norman, D. A. Some Observations on Mental Models D.A. Norman // Mental Models. – Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum. P. 7 14.
16. Paivio A. Mental representations: A dual coding approach / A. Pavio. –New York: Oxford Univ. Press. 1986. 323 p.
17. Rickheil G., Habel Ch. Mental Models in Discourse Processing and Reasoning // Advances in Psychology. – New York.: ELSEVIER, 1999. P. 9-193.
18. Sova J. Conceptual structure: Information Processing in Mind and Machine / J. Sova. – Addison-Wesley, 1984. 481 p.
19. Vosniadou, S. Capturing and Modeling the Process of Conceptual Change S. Vosniadov //Learning & Instruction. – 1994. № 4. P. 45-69.
20. Wittmann M. The Object Coordiantion Class Applied to Wavepulses: Analysing Student Reasoning in Wave Phyises M.C. Wittmann // International Journal of Science Education. – 2001. № 24(1). P. 97-118.

ПОНЯТТЯ І КОНЦЕПТ. КРИТЕРІЇ РОЗРІЗНЕННЯ

Христина Януш

Аспірант,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника **(УКРАЇНА)**
76025, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57
e-mail: kristinayanush@hotmail.com

UDC: 81'373

ABSTRACT

Khrystyna Yanush. ***Notion and Concept. Criteria of Distinction.***

The article considers the basic approaches to the definition of the terms „concept" and "notion". An attempt to set the distinguishing features of the indicated terms is undertaken, to set their role in the processes of mastering, comprehension and expression of knowledge about surrounding reality. Taking into account information of etymologic dictionaries of the German language, the list of the primary meanings of lexemes is set «notion» and «concept», and also the specific of word usage is traced not only on the base of German but also English, Ukrainian and Russian. Polemic round these yet did not find two terms the logical completion, in fact as concept is a thought category which is not added direct empiric supervision, it gives enormous space for subsequent various interpretation of this term.

Key words: concept, notion, term, etymology, diachronically research.

В статті розглядаються основні підходи до визначення термінів «поняття» і «концепт». Здійснюється спроба встановити відмінні особливості зазначених термінів, щоб визначити їх роль в процесах засвоєння, осмислення і вираження знань про навколишню дійсність. Враховуючи дані етимологічних словників німецької мови, встановлюється список первинних значень лексеми «концепт»,а також прослідковується специфіка слововживання не тільки на базі німецького, але й англійського, українського та російського узусів.

Ключові слова: концепт, поняття, термін, етимологія, діахронічне дослідження.

Обов'язковою передумовою для будь-якого дослідження є наявність послідовного, логічного, вичерпного і несуперечливого тлумачення ключових понять. Але саме ці базові терміни стали каменем спотикання, фактично «яблуком розбрату» для багатьох науковців, які працюють у сфері концептології, когнітивної лінгвістики та етнолінгвістики. На сьогоднішній день існує багато праць, присвячених дослідженню проблеми концепту. Можна навіть говорити про «концептивну експансію» лінгвістики [20, с. 46]. Тому ми не вважаємо за потрібне детально зупинятись на вивченні даної проблеми, а спробуємо дослідити інший аспект цього явища, а саме спільні і відмінні риси між самим концептом і поняттям. Ця тема є не менш актуальною, адже враховуючи поліаспектність і термінологічну амбівалентність цих двох термінів, виникла певна невпорядкованість у послуговуванні ними. В лінгвістиці сформувалось дві полярні точки зору з приводу цього питання. Одні дослідники вважають, що ці терміни є синонімами і ототожнюють їх значення (Н.Ю. Шведова, М.В. Нікітін, А.П. Бабушкін, А.О. Худяков), інші розмежовують їх (П. Абеляр, Й.А. Стернін, В.І. Карасик, Г.Г. Слишкін, В.А. Маслова та інші). Якщо ж уважно дослідити праці цих вчених, то помітним є той факт, що питанню розрізненню термінів «концепт» і «поняття» приділяється незначна увага. Частотнішими є спроби науковців знайти однозначне визначення терміну «концепт», дослідити його структуру та характерні особливості, а також співставити терміни «концепт» і «значення». Тому метою нашої статті є визначення спільних і відмінних рис термінів «поняття» і «концепт». Об'єкт дослідження – сфера послуговування і розуміння зазначених термінів у лінгвістиці. Предметом дослідження виступають категоріальні відмінності термінів «поняття» і «концепт».

Але перш ніж заглибитись в нетрі термінологічного лабіринту доцільним, на нашу думку, буде короткий етимологічний екскурсу. Дехто вважає, що слово концепт є калькою від латинського conceptus і перекладають його як «поняття». В науковій літературі ці два слова також інколи вживаються як синоніми. Але насправді в латинській мові форма conceptus – є дієприкметником і означає «зачатий». А слово conceptaculum означало «вмістилище, сховище». Що стосується вихідного дієслова concipio, то воно означало «збирати, містити». Сучасне значення слова «концепт як поняття» не зовсім відповідає тим смислам, якими воно в той час наділялося. Тому в середньовічних філософів слово conceptus вживалось як дієприкметник зі значенням «зачатий», а не іменник із значенням «поняття»[9].

В англійських сучасних словниках слову concept притаманні такі значення, як поняття, ідея, загальне уявлення, концепція. До другої половини XIX століття воно практично не вживалось. В.З. Дем'янков наводить такий приклад: «У Шекспіра основа concept зустрічається лиш один раз, і то в складі деривата зі значенням «плодовитий», пов'язаний із зачаттям: Ensear thy fertile and conceptious womb, / Let it no more bring out ingrateful man! (W.Shakespeare, Timon of Athens)». [там же] Проте не завжди можна перекласти англійське слово concept за допомогою українських «поняття» чи «концепт». Наприклад: «He would begin to understand some of the concepts I wanted to communicate to him (John Wyndham (1903-1969), Chocky), he couldn't quite get the concept, It is a concept he cannot grasp» [там же].

Якщо ж розглянути німецький узус, то можемо побачити, що слово Konzept означає план, конспект, начерк, план, програма. Наприклад: j-m das Konzept verderben – зіпсувати комусь справу, порушити чиїсь плани; j-n aus dem Konzept bringen – збити з толку; das paßt ihm nicht in sein Konzept – це йому не підходить, це його не влаштовує. Схожі значення зустрічаємо і у відомих класиків, наприклад: «Sie hatte mein Konzept der poetischen Epistel vor sich hingezogen und las es halb laut, gar hold und anmutig (J.W.Goethe (1749-1832), Aus meinem Leben)».

У значенні «концепт, поняття» цей термін почали вживати активно під впливом англійської мови лише з 1960-их років. Спочатку він був лиш модним терміном і вживався як синонім до слова Begriff. Проте з часом набув певної своєрідності [9]. «У сучасному розумінні слово Konzept часто означає не просто «поняття», а лиш попереднє, уривчасте, незавершене, іноді туманне, тільки відносно справедливе, ціннісне і несуперечливе уявлення про світ» [там же].

Що стосується розмежування термінів «концепт» і «поняття» у російсько- і україномовному просторах, то тут також спостерігається різнобій думок. Так А.П. Бабушкін говорить про тотожність цих термінів. Окрім того він вважає, що один із них (а саме, поняття) практично витіснене із наукового оббігу: «сьогодні мовознавство майже не оперує терміном «поняття» в його класичному значенні і надає перевагу розмовам про мисленнєві конструкти, які називаються концептами» [2, с. 14]. Ю.С. Степанов вважає, що концепт і поняття – явища одного порядку. «Концепт можна визначити як поняття, але поняття розширене в результаті всієї сучасної наукової ситуації» [21, с. 33].

Ми важаємо, що ці терміни насправді дещо схожі, але не тотожні. Передусім вони є термінами різних наук. Так «поняття без такого розширення – це предмет наукової логіки, опис найбільш загальних і суттєвих ознак предмета». [там же] А концепт є терміном математичної логіки, культурології, лінгвістики. Поняття – це одиниця семантичного простору логосфери, елемент упорядкованої сукупності значень конкретної мови.

Ю.А. Корнєєва висловила думку про те, що концепти відрізняються від поняття складністю структури і ступенем їх суб'єктивного значення для кожної окремої людини [16, с. 251].

М.Ф. Алефіренко дотримується думки, що однією із найголовніших властивостей концепту є його амбівалентна структура [1, с.156]. А понятю притаманна моноаспектна будова. Він вважає, що поняття – це набір необхідних і достатніх суттєвих ознак, які відповідають вимогам істини і позбавлені будь-якого емоційно-оцінкового змісту за рахунок його абстрагування від нашого предметно-чуттєво досвіду [1, с. 152].

На думку В.І. Карасика культурний концепт – це багатовимірне смислове утворення, в якому виділяються ціннісна, образна і поняттєва сторони [12, с. 91]. Образна сторона концепта – це релевантні ознаки практичного значення [12, с. 107]. Сюди належать усі мож-

ливі емпіричні знання про певні предмети, явища, події тощо, а саме зорові, слухові, нюхові, смакові, тактильні характеристики. Під поняттєвою стороною ми розуміємо мовну фіксацію концепту, дефініцію, певне позначення, а також його порівняння з іншими концептами, адже вони ніколи не існують ізольовано один від одного. Проте найважливішою, і фактично визначальною, для виділення концепту як такого, є його ціннісна сторона. «Концепт повинен поєднувати в собі предметну і символічну образність. Висловлювати ціннісно-оцінковий сенс» [1, с. 154]. Але для того, щоб стати концептом, чуттєвий образ предмета повинен також наповнитись «подієвим» сенсом, бо концепт – це також і подія [там же].

Але що ж таке поняття? Наведемо декілька дефініцій цього терміна.

В класичному розумінні цього терміна під поняттям розуміють утворення, в якому узагальнюються дані досвіду.

Поняттям називається форма мислення, яка відтворює предмети і явища в їхніх істотних ознаках [11].

Поняття – це така форма мислення, яка відображає предмети і явища у вигляді сукупності їх суттєвих ознак [14].

Поняття як форма (вид) думки, або як мисленнєве утворення, є результатом узагальнення предметів деякого класу і мисленого виділення самого класу за певною сукупністю загальних для предметів цього класу — і сукупність відмінних для них — ознак [5, с. 91]. Якісна відмінність поняття від інших форм абстракцій полягає в необразному (в сенсі наочності) відображенні [5, с. 7].

Поняття – це форма мислення, яка відображає предмети в їх загальних та істотних ознаках [23].

Поняття – це думка, яка вказуванням на певну ознаку виділяє з універсуму й узагальнює в клас предмети, яким притаманна ця ознака [24, с.35].

Поняття – це форма мислення, в якій відображаються суттєві ознаки одноелементного класу чи класу однорідних предметів [7, с. 28] Під суттєвими ознаками О.Д. Гетьманова розуміє такі, кожна із яких, взята окремо, є необхідною, а всі разом є достатніми, щоб з їхньою допомогою можна було відрізнити (виділити) даний предмет від усіх інших і обєднати однорідні предмети в один класс. [там же]

На думку М.І. Кондакова поняття – це цілісна сукупність суджень про якийсь об'єкт, ядром якої є судження, які відображають суттєві ознаки об'єкта [15, с. 271].

Хоча ці визначення дещо відрізняються, в одному вони все ж є дуже схожими. Об'єднуючою, спільною ознакою є те, що у кожному в них є вказівка на «істотну, суттєву, загальну для певного класу» ознаку поняття, що нехарактерне для концепту. Поняття – це загальне відображення предметів і явищ в нашій свідомості. Поняття є мисленнєвою категорією і реалізується у слові. А концепт – «це вся сукупність мовних і немовних засобів, які прямо чи опосередковано ілюструють, уточнюють і розвивають його зміст» [12, с. 91]. Тобто слово є мовною оболонкою поняття.

Таким чином слово і поняття є нерозривними. Якщо не існуватиме мовної вербалізації поняття, то значить і саме поняття як таке не існуватиме, чого не можемо сказати про концепт. Адже словесна номінація не є обов'язковою умовою його існування. Проте єдність поняття і слова не означає їх повного збігу. У різних національних мовах одне і те ж поняття виражається різними словами. Але і в одній мові слово і поняття нерідко не збігаються, адже не всяке поняття виражається одним словом. Багато понять виражаються сукупністю слів. Також не всяке слово виражає поняття, наприклад, вигуки, які виражають, але не називають різні почуття і спонукання.

Якщо ж концепт не має прямого мовного вираження, то це зовсім не означає, що його не існує. Не слід забувати, що він є категорією мислення, а воно, як відомо, відбувається без обов'язкового звернення до мовних засобів. На думку З.Д. Попової і Й.А. Стерніна інструментом мислення є універсальний предметний код [19, с. 40]. Вони стверджують, що концептосфера невербальна, вона існує в свідомості на основі універсального предметного коду автономно і не залежить від мовних засобів її об'єктивації [19, с. 42]. Людина може описати концепт словесно, не називаючи його. На допомогу часто приходять і оказіональні мовні засоби. Окрім того вони можуть бути описані дослідниками, науковцями в словесній формі. З цього приводу В.І. Карасик пише, що концепти можуть існувати і виконувати свої мисленнєві функції, не знаходячи свого вираження в мові і в комунікації.

Якщо ж ми детальніше зупинимось на проблемі вербалізації концепту, то тут стикаємось іще з однією його особливістю. У процесі мислення концепт, так би мовити, відкриває нам лиш один аспект, «повертається різними сторонами, актуалізуючи в процесі мисленнєвої діяльності різні ознаки і їх сукупності» [19, с. 79]. Тобто мовне вираження може знаходити як концепт загалом (наприклад ґрунтовне теоретичне дослідження), так і його частинка, ті ознаки, які є релевантними для мовця в конкретній ситуації. Концепт в цьому плані направлений на охоплення сенсу, який породжується в конкретній мовленнєвій ситуації. О.О. Григор'єв наводить такий приклад: «Якщо порівняти поняття з рівним горінням, яке відповідно до сили своєї потужності освітлює якусь частину дійсності, то концепт можна охарактеризувати як спалах, блискавку, яка на хвильку освітлює і вириває із навколишньої темряви шматочок дійсності, що схожий на розмите голографічне зображення» [8, с.50].

З.Д. Попова і Й.А. Стернін у книзі «Когнітивна лінгвістика» дають своє визначення терміну концепт. «Концепт – це дискретне ментальне утворення, яке є базовою одиницею мисленнєвого коду людини, що володіє відносно впорядкованою внутрішньою структурою і є результатом пізнавальної (когнітивної) діяльності особистості і суспільства і яке несе комплексну, енциклопедичну інформацію про предмет та явище, що відображається, про інтерпретацію цієї інформації суспільною свідомістю і ставлення суспільної свідомості до данного явища чи предмету» [19, с. 34]. В наведенному тлумаченні відсутні згадки про етнокультурну специфіку і ціннісну складову концепту, які, на думку авторів, є необов'язковими. Адже є багато побутових концептів, яким не притаманна етнокультурна специфіка. Також часові і просторові концепти не володіють цінісною складовою [19, с. 35].

За твердженням В.В. Колесова концепт – це синтезуюче лінгвоментальне утворення, яке в методологічному плані прийшло на зміну уявленню (образу), поняттю і значенню і яке включає їх в себе в редукованому вигляді і є своєрідним «гіперонімом» до них [13]. Виходячи із даного визначення, ми чітко бачимо, що автор розмежовує терміни «концепт» і «поняття». Більше того, він вважає концепт терміном «вищої інстанції», який поглинув інші, увібравши в себе деякі їхні ознаки (від образу – метафоричність і емотивність, від значення – включення його імені в лексичну систему мови, а від поняття – дискурсивність представлення смислу) [6, с.14]. Це пояснюється тим, що концепт є гетерогенним і характеризується великою кількістю ознак.

На думку В.З. Дем'янкова концепти і поняття мають іще одну принципову відмінність, а саме – спосіб утворення. «Поняття – це те, про що люди домовляються, їх люди конструюють для того, щоб мати «спільну мову» при обговоренні проблем; концепти ж існують самі по собі, їх люди реконструюють з тією чи іншою мірою (не)впевненості» [10, с.616].

Справді, процесс формування поняття є досить складним і поліаспектним. До головних прийомів формування понять належать: аналіз, синтез, порівняння, абстрагування, узагальнення. Аналіз і синтез — це процес мисленого чи фактичного розкладання цілого на складові та утворення цілого з його частин. Порівняння – встановлення подібності або розбіжності предметів за суттєвими чи несуттєвими ознаками. Абстрагування – виділення в предметі певних суттєвих ознак – при цьому увага від несуттєвих відвертається. Узагальнення – розумове об'єднання окремих предметів у певне поняття [17].

Концепти ж існують самі по собі, і описувати їх чи просто оперувати ними означає із більшою чи меншою приблизністю їх реконструювати. Денотат термінів «концепт» і «поняття» інколи можуть збігатися. Це трапляється при спробі реконструкції значення терміну «концепт». В такому випадку відбувається спроба реконструювати «концепт концепту». Після такої реконструкції можна говорити про поняття концепту, тобто про вживання цього терміну в заздалегідь домовленому значенні [10, с. 617].

Ми вже говорили про «істотні, суттєві» ознаки, які є характерними для поняття. Проте слід іще зазначити, що поняття прагне до вичерпної повноти визначення і опису предмета. Якщо існує одне поняття, то, відповідно, існує і система понять, яка повинна бути ієрархічно впорядковано. На відміну від такої системності, концепт є одиничним в тому плані, що в кожній конкретній ситуації реалізується лиш якась одна із його сторін. Концепт схоплює, проте не фіксує, адже він направлений на розуміння, а не на пізнання [8, с.52]. Поняття розкриває саму суть якогось явища, чи предмету, а концепт лиш стосується їх. Тому на думку О.О. Григор'єва концепт живе в стихії «мовлення, що звучить», а поняття локалізо-

ване в системі взаємопов'язаних понять. Незважаючи на те, що ряд думок, висловлених автором нам здаються доволі цікавими і цілком обгрунтованими, ми не можемо погодитись із твердженням про те, що концепт ««живе» в людському мовленні, що звучить» («звучащей человеческой речи»). Автор зосереджує увагу на акустичних аспектах мовлення, відкидаючи той беззаперечний, на нашу думку, факт, що концепти можуть існувати, не маючи чіткого мовного оформлення. «Концепт розриває зашкарублу оболонку поняття, виводячи його на простір звучання живого людського голосу, переводячи його із абстрактної всезагальності мови в конкретність мовного потоку, що містить в своїй плинній одиничності стаціонарність всезагального» [8, с.57]. На нашу думку, порівняння абстрактності поняття із «зашкарублістю» і ототожнення концепту із процессом мовлення є не зовсім адекватним. Адже концепт існує не тільки в мові і в мовленні, це, за твердженням А. Вежбицької, «об'єкт зі світу "Ідеальне", яке має ім'я та відображає культурно зумовлені уявлення людини про світ "Дійсне"» [4, с.18]. Про ідеальну сторону концепту йдеться і у визначенні цього терміну А.П. Бабушкіним: «Концепт – це цілісний ідеальний зміст різного ступеня яскравості і чіткості, в якому так чи інакше відображаються знання людини про факти матеріального і духовного буття» [3, с.47].

Окрім того поняття є нормативним, а концепт – варіативним. Враховуючи це, можна говорити про статичність поняття і динамічність концепту.

«Зміна терміну «поняття» як набору суттєвих ознак на термін «концепт» – не просто термінологічна заміна: концепт – це завжди знання, … а це означає, що він відображає не просто суттєві ознаки об'єкта, а всі ті, які в певному мовному колективі заповнюються знаннями про сутності» [22, с.96].

Висновки. Таким чином, найбільш загальним, на нашу думку, є термін «концепт». Якщо ж у його структурі відділити ціннісну, емоційну і чуттєво-образну частини, залишивши найбільш суттєві ознаки, тим самим прагнучи до його емпіризації, то матимемо справу із поняттям, із якого, в свою чергу, може сформуватися термін. Це пояснюється тим, що наука прагне до точності і однозначності у висловлюваннях, тлумаченнях і формулюваннях. Уточнення найменувань — справа не тільки природна, а й необхідна, воно сприяє виробленню сучаснішої термінології. Під терміном розуміють слово або словосполучення, яке точно і однозначно визначає чітко окреслене спеціальне поняття будь-якої галузі науки, техніки, мистецтва, суспільного життя тощо і його співвідношення з іншими поняттями в межах спеціальної сфери. Тобто, відбувається перехід він найбільш абстрактного до максимально точного (концепт – поняття – термін).

Коли концепт набуває відносної стійкості у плані смислової вираженості і певних умовних меж, тоді він ніби кристалізується, переходячи в «стан» поняття. Звичайно ж, неможливо однозначно провести демаркаційну лінію і чітко розмежувати такі терміни як концепт і поняття. Адже за певних умов концепти можуть трансформуватись в поняття і навпаки. Так, Birke "береза" у свідомості німця та бук у свідомості росіянина – просто поняття, а от берёза для росіянина та Buche "бук" для німця – це уже концепти.

На думку З.Д. Попової. і Й.А. Стерніна концепти виникають у свідомості людини в результаті її діяльності, досвіду, осягнення світу, соціалізації і складаються із її безпосереднього чуттєвого досвіду (сприймання навколишнього світу за допомогою органів чуттів), із предметної діяльності людини, мисленнєвих операцій із вже існуючими у її свідомості концептами, із мовного знання, а також шляхом усвідомленого пізнання мовних одиниць [18, с.51].

Поняття є раціонально-логічним феноменом, очевидно, загальнолюдської значущості, а концепт – асоціативним, він відображає специфіку етнокультурного збагнення певного фрагмента світу.

На відміну від концепту, який увібрав у себе емоційну, експресивну, оцінкову характеристики, поняття базується на суттєвих, істотних ознаках об'єкту, предмета чи явища. Воно прагне до об'єктивації, намагаючись усунути будь-яку суб'єктивність, яка притаманна концепту.

Поняття має моноаспектну будову, концепт володіє амбівалентною структурою, поєднуючи в собі ціннісну, образну і поняттєву сторони.

Концепт перебуває в суб'єктно-особистісному вимірі, а поняття – в безособистісно-об'єктивуючому.

Концепт є «процедурою означування», поняття – оперування стійкими значеннями [8, с.57].

Поняття – статичне, концепт динамічний. Іншими словами поняття є нормативним, а концепт – варіативним. Поняття конструюють, концепт – реконструюють.

Незаперечним є той факт, що будь-яка картина світу, незалежно від її властивостей, основних рис, призначення і т.д., певним чином моделює світ. Це є однією із найважливіших рис, що об'єднує наукову і мовну картини світу. Але вони є результатом діяльності різних суб'єктів. Коли йдеться про наукову картину світу, то безперечним є той факт, що її створили і надалі доповнюють та удосконалюють вчені та науковці, а мовка картина світу є наслідком діяльності пересічних носіїв мови. Остання є значно ширшою, а наївна, наукова, концептуальна та інші картини світу лиш входять до її складу, певним чином взаємодіючи, впливаючи одна на одну і формуючи таким чином цілісне уявлення людини про світ.

Спільними ознаки мовної і наукової картин світу є те, що вони обидві відображають дійсність, формуються на основі мови в загальній свідомості, а вже потім фактично "насаджуються" кожній окремій людині і закріплюються в індивідуальному розумінні і свідомості кожного носія мови. Проте ряд наведених у статті відмінних ознак не дозволяє ототожнити ці дві картини світу, наполягаючи на їх принциповій відмінності.

Полеміка навколо цих двох термінів іще не знайшла свого логічного завершення, адже оскільки мова і концепт є складними категоріями, які не завжди піддаються безпосередньому емпіричному спостереженню, то це дає величезний простір для подальшого різноманітного тлумачення цих термінів, що в свою чергу є джерелом для продовження гарячих дискусій навколо термінологічної доцільності і вичерпності понять картина світу, мовна картина світу, наївна картина світу та наукова картина світу. Наша термінологічна розвідка не претендує на повну вичерпність, проте є корисним внеском для кращого розуміння і систематизації знань стосовно досліджуваних понять в лінгвістичному і культурологічному аспектах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка: учебное пособие / Н. Ф. Алефиренко. – Москва: Флинта, 2010. – 288с.
2. Бабушкин А. П. Концептуальные типы значений / А. П. Бабушкин // Контрастивные исследования лексики и фразеологии русского языка. – Воронеж, 1996.
3. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика / А. П. Бабушкин. – Воронеж 1997. – 330с.
4. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. Пер. с англ. / А. Вежбицкая. – М.: Школа «ЯРК», 1999. – 780с.
5. Войшвилло Е. К. Понятие как форма мышления / Е. К. Войшвилло. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1989. – 239с.
6. Воркачев С. Г. Любовь как лингвокультурный концепт / С. Г. Воркачев. –Москва: Гнозис, 2007. – 284с.
7. Гетьманова А. Д. Учебник по логике. 2-е изд. / А. Д. Гетьманова. – Москва: ВЛАДОС, 1995. – 303с.
8. Григорьев А. А. Культурологический смысл концепта: Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: Специальность 24.00.01 «История и теория культуры» / А. А. Григорьев. – Москва, 2003. – 158с.
9. Демьянков В. З. Понятие и концепт в художественной литературе и научном языке [Електронний ресурс] / В. З. Демьянков // Вопр. филологии. – 2001. – №1.– С. 35-47. Режим доступу: http://www.infolex.ru/Concept.html
10. Демьянков В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры / В. З. Демьянков // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. – Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2007. – С. 606–622.
11. Жеребкін В. Є. Логіка : підручник [Електронний ресурс] / В. Є. Жеребкін. –Київ : Знання, 2008. – 255 с. Режим доступу: http://pidruchniki.ws/15970122/logika/ponyattya.

12. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477с.
13. Колесов В. В. Философия русского слова / В. В. Колесов. – СПб.: ЮНА, 2002. – 448с.
14. Конверський А. Є. Логіка [Електронний ресурс] / А. Є. Конверський. – Київ: Четверта хвиля, 1998. – 272 с. Режим доступу: http://pidruchniki.ws/17761214/logika/ponyattya.
15. Кондаков Н. И. Введение в логику / Н. И. Кондаков – Москва: Наука, 1967. – 467с.
16. Корнеева А. Ю. О становлении когнитивной лингвистики как самостоятельной научной дисциплины / А. Ю. Корнеева // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса МАПРЯЛ, т. 1, 2003. С.250–255.
17. Логіка: навчально-методичний посібник / [В. В. Бурега, Я. І. Пасько, В. В. Білецький, М. Є. Савенкова]. – Донецьк: ДонДДУ, 2004. – 75с.
18. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: Учебное пособие / В. А. Маслова. – Мн.: Тетрасистемс, 2008.
19. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Москва: АСТ: Восток–Запад, 2010. – 314с.
20. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332с.
21. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю. С. Степанов. – Москва : Языки славянских культур, 2007. – 248с.
22. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия – Москва: Языки русской культуры, 1996. – 288с.
23. Тофтул М. Г Логіка: Посібник [Електронний ресурс] / М. Г. Тофтул. — Київ: Академія, 2002. Режим доступу: http://readbookz.com/book/184/6492.html.
24. Хоменко І. В. Логіка: теорія та практика: Підручник / І. В. Хоменко. — Київ: Центр учбової літератури, 2010. — 400 с.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

О. Крушельницька. Інтертекстуальність як прийом для ідентифікації автора з героєм у романі Ірени Карпи "Bitches get everything". Studia methodologica 2014; (37)

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ПРИЙОМ ДЛЯ ІДЕНТИФІКАЦІЇ АВТОРА З ГЕРОЄМ У РОМАНІ ІРЕНИ КАРПИ «BITCHES GET EVERYTHING»

Олена Крушельницька

Аспірантка, кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка **(УКРАЇНА)**, 46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2, каб. 82

UDC: 82.091(048)

ABSTRACT

Olena Krushelnytska *"Intertextuality as a method for finding "own" reader in the novel of Irena Karpa "Bitches get everything""*

In the article, the author seeks to clarify how I. Karpa identifies herself with the characters in the novel of popular literature "Bitches get everything". Trying to analyze on intertext example how she presents her text in relation to her readers and are interested in identifies herself with the characters in the novel. Specifies the marker signals that indicate the author with the heroes. We prove that all of the text of I. Karpa can be read as a way of separating art "us" and "them", is worth in order to understand the creative pursuits, and the intellectual game of author. Identifies herself with the characters by classifies features of the plot, using the startling image of the characters is also the way of search.

Key words: mass literature, literature of twenty years old people, "own" \ "other", game.

У своїй статті автор прагне з'ясувати яким чином І. Карпа ідентифікує себе з героями твору у романі масової літератури „Bitches get everything". Намагається проаналізувати на прикладі інтертексту, як вона позиціонує свій текст стосовно читачів, та чи зацікавлена у певній селекції власної читацької аудиторії. Визначає сигнали-маркери, які вказують на порівняння себе з героями. Доводить, що увесь текст І. Карпи можна читати як спосіб художнього відмежування „своїх" і „чужих", як пошук „свого", який вартує того, щоб розуміти і творчі розвідки, й інтелектуальну гру автора. Також до засобів відсікання „чужого" зараховує особливості побудови сюжету, використання епатажних образів героїв твору тощо.

Ключові слова: масова література, двотисячники, двадцятилітні, „свій"/„чужий", гра.

У сучасному українському літературознавстві Ірена Карпа зараховується дослідниками до авторів масової літератури (І. Боднар-Терещенко, Н. Герасименко, Г. Улюра, С. Філоненко).

С. Філоненко визначає масову літературу, як „сукупність літературних творів, які адресуються широкому читацькому загалу, функціонують за законами літературної індустрії відповідно до своєї виразно декларованої жанрової приналежності" [9, с. 88], і відносить творчість І. Карпи до масової літератури [10, с. 110], називаючи її, разом з С. Жаданом, Н. Сняданко, Л. Дерешом, „культовою у молодіжному середовищі" [10, с. 110].

Г. Улюра виділяє І. Карпу, Л. Дереша і Т. Малярчук серед письменників масової літератури [9, с. 97] та ідентифікує їх, як „молоду прозу" або „прозу двадцятилітніх" і говорить про те, що „однією із функцій масової літератури (якою є „молода проза") виступає символічна адаптація до змін, які відбуваються, в результаті якої сам хід і суть цих змін рутинізується" [9, с. 98]. Їхні твори автор вважає респектабельними і ця „респектабельна успішність молодих авторів – це не стільки екзальтація молодістю або стабілізація значення молоді в суспільстві, яка демонструється як один із скритих ресурсів життєздатності цього

суспільства, скільки позначення проблемних зон актуального літературного процесу, перш за все, проблемних ідеологічно та естетично" [9, с. 101-101].

І. Боднар-Терещенко твори І. Карпи теж відносить до масової літератури і вважає, що ранній її прозі „належать найяскравіші сентенції „четвергового" збірника" [3, с. 206]. Аналізуючи передмову до журналу Четвер „Іздрика-упорядника", він доходить висновків, що хоча проза „двотисячників" є „талановитою і переконливою, але ще не досягла значущих форм вираження, маючи здебільшого вигляд писань для знайомих, в чию свідомість вона вкладає невисловну „живу" літературу" [3, с. 206]. Різницю між „дев'яностиками" і „двотисячниками" автор вбачає в тому, що перші „були невіддільні від філософії, політики і патріотичного духу", тоді, коли другі – „штучно, у вічних пошуках втраченого кайфу, створюють свої власні філософські цінності" [3, с. 207].

Н. Герасименко вагається, чи можна назвати прозу двотисячників (до яких вона відносить й І. Карпу) масовою літературою, „оскільки проти знеосіблення образів та примітивізації усього культурного і соціального дискурсу, властивого масовій культурі, на відміну від культури елітарної, вартісної, ці письменники і виступають" [5, с. 188]. З іншого боку: „успішний автор (а будь-який письменник хоче донести своє творіння до якомога ширшої читацької аудиторії) приречений бути включеним у дискурс масовості: спілкуватися з читачами та ЗМІ під час презентацій, роздавати автографи, виступати на радіо та телебаченні, розповідати публіці про себе та особливості свого приватного життя. […] І навіть боротьба з масовою свідомістю може лягти у дискурс масовості" [5, с. 194]. Підсумовуючи, авторка доходить висновку, що „прихід постмодернізму зняв різку опозицію, що існувала між елітарним та масовим мистецтвом. Більше того, сьогодні елітарна проза все частіше використовує прийоми кітча та масової культури" [5, с. 198].

Ідентифікація автора з героєм, є важливою і цікавою проблемою у літературознавстві. О. Поліщук вважає, що „злиття автора і персонажа в літературному тексті приховує складну специфіку співвідношення автор-персонаж, що залежить від індивідуальної авторської стилістики, манери письма, світогляду письменника та інших факторів, що визначають особливості функцій автора і персонажа в кожному конкретному творі" [8, с.10].

Нашим завданням є визначити ті сигнали, які подає автор для того, щоб себе ідентифікувати з героями і з'ясувати, як вони функціонують в тексті.

Уважне прочитання роману авторки „Bitches get everything" показує нам, що І. Карпа закладає в художньому тексті сигнали, що відмежовують „чужого" від „свого".

Отже, з'ясуємо, яким чином Ірена Карпа проводить селекцію своєї „своїх" і „чужих", у який спосіб та з якою метою вона це робить.

Будь-яка субкультура побудована на чіткому протиставленні „своїх і чужих". Це є однією з базових бінарних опозицій, за якою моделюється людська культура будь-якого типу: від архаїчних племен до сучасних неформальних угрупувань.

Увесь текст І. Карпи можна читати як спосіб художнього відмежування „своїх" і „чужих", як пошук „свого", який вартує того, щоб розуміти і творчі пошуки, й інтелектуальну гру автора.

Назва роману – „Bitches get everything", – одразу відкидає тих, хто не володіє англійською мовою (і не даремно, тому що у романі багато англомовних лексем, цитат і, навіть, англомовний сценарій фільму, який за сюжетом написаний Трішею Торнберг, автор подає без перекладу).

До засобів відсікання „чужого" можемо зарахувати також особливості побудови сюжету, використання епатажних образів героїв твору тощо.

Епатажність героїв є ще одним способом ідентифікації, адже з перших сторінок роману складається враження, що Ірена Карпа навмисно згущує фарби і докладає неабияких зусиль, аби шокувати аморальною поведінкою героїв, яка суперечить усім нормам соціуму, а подекуди, навіть, нормам здорового глузду. Читачу інколи важко зрозуміти чи описані автором сцени зображають психічні розлади, чи змальовують надзвичайно екзотичний спосіб життя: „Цікаво виглядатиме моя кров на цій піні, якщо раптом розчавити склянку в руці. [...] Стогнєвіч, котра сидить тут же, до такого звикла. Ми просто приносимо одна одній йод після таких душевних проявів" [7, с. 68]. Приголомшує нерозбещеного читача і ставлення Тріші Торнберг – головної героїні роману, до кохання. Для неї це світле, романтичне почуття ніяких духовних цінностей не складає, воно вимірюється в статевих контактах і зовнішньому вигляді партнера. У героїні багато коханців і на протязі роману їх-

ня кількість збільшується: „Поки що лише чотири...” [7, с. 71]. Також легко вступає у статеві стосунки і з неповнолітніми, і з зрілими мужчинами: „Я думаю що можу бути вагітною від янгола Нуріеля і з однаковою легкістю вийшла би заміж як за нього, так і за Льотчика. […] Я обох люблю” [7, с. 218 -219]. Вражає надмірне вживання алкоголю, наркотиків: „...в її крові намішалися абсент, марихуана й... пиво” [7, с. 23].

Таким чином Ірена Карпа формує перше наближення до власної самоідентичності. Це протиставлення двох поколінь: молодого, яке виражається через пропагування власних життєвих цінностей та старшого, яке відстоює традиційні, усталені моральні норми.

Другим є протиставленням „своїх і чужих”, як опозиція в межах свого покоління.

Це відбувається шляхом контрасту формалів і неформалів, тих, хто не сприймає як гостру проблему важливість власної самоідентифікації та представників молодіжної субкультури, ототожнюючи себе з останніми. Героїня роману Ірени Карпи протиставляє себе і своїх друзів гопам. Гопи або гопники (самі себе вони так не називають, надаючи перевагу лексемам „пацани”, „братани”) – обмежені молоді люди, які ненавидять інші субкультурні групи, поводять себе грубо, брутально, люблять ходити на дискотеки, лузати соняшник, пити дешеві спиртні напої, вживати вульгарну нецензурну лексику, одягають спортивні костюми, кепки, короткі шкірянки із шкірозамінника, часто хуліганять. Представників субкультури називають ще „неформалами”, а гопів – „формалами”. Л. Дереш у своєму романі „Культ” описав різницю між „неформалами” і „формалами”. Він говорить, що „неформали” – це тільки опозиція, а „формали” (вони ж „гопи”, „гопніки” або, як самі себе називають, „пацани”) „зазвичай носять короткі зачіски „їжачок”, джинси, заперезані ременем на два язички (дуже характерно!), кросівки і заправлені за пояс сорочки картатого узору. […] Гопніки віддають перевагу чорним тонам із мізерними, сказати б, мінімалістичними вкрапленнями білого – біла смужка на кашкеті чи білий рубчик на кросівках. […] Пацани усюди зневажали й дуже не любили неформалів. Неформали, у свою чергу, не любили їх. Але якщо останні у більшості своїй були ліберальними пацифістами і не звертали на пациків жодної уваги, то гопи сприймали кожного кудлатого чувака як персональну образу власної гідності” [6, с. 48-50].

Зневагу до гопників І. Карпа виражає у тексті роману, її героїня боїться, що у неї: „...може народитися геніальна дитина чи дитина-гопнік” [7, с. 41], далі читаємо: „Її розкішне волосся розвівається за вітром, змушуючи „чіста пацанів” на „чіста бехах” кусати свої красовки” [7, с. 169]. Таким чином чітко відмежовує гопників і субкультурні угрупування міської молоді, відкидаючи перших зі своєї читацької аудиторії. Відмежовують себе від сірої маси герої дуже просто: освіченістю, епатажністю, байдужістю стосовно думки інших щодо їхньої поведінки.

В межах молодіжних субкультурних угруповань також помічаємо поділ на „своїх” і „чужих”. Проти субкультур авторка не налаштована ворожо, але не про всіх відкликається однаково: „нелегал-панк” [7, с. 11], „німкеня-панкушка” [7, с. 16], „макабрична готеса” [7, с. 24], „хіпарки-пацифістки-вегетаріанки” [7, с. 72], „грьобані панки” [7, с. 81] — так героїня роману Тріша Торнберг називає людей приналежних до субкультури, а вираз „грьобані панки”, за словами Тріші, вживав щодо неї та її друзів її покійний чоловік. У романі найчастіше авторка згадує про три субкультурні групи: панки, хіпі і готи. З тексту роману ми дізнаємося, що Тріша Торнберг відвідувала готичні вечірки, але самих готів їй було важко зрозуміти: чому вони вбираються у чорне? [7, с. 24]. Глузувала над їхнім стилем вбрання: „Якась макабрична готеса, з чорною помадою і червоними тінями, у дірявих колготах, криво перейшла йому дорогу” [7, с. 24]. Незважаючи на все це, на готичні вечірки вона ходила і там відпочивала разом з тими ж таки готами. Таке ж ставлення і до хіпі: „хіпарки-пацифістки-вегетаріанки” [7, с. 72]. Тріша Торнберг не ідентифікує себе прямо з панками, а тільки розповідає різні історії у яких присутня ця субкультурна група. Проте стиль життя головної героїні цілком відповідає субкультурі панків (неприбрана квартира, вим’яті футболки, музика, їжа (на зразок крабових паличок), епатажна поведінка. Підсилюють таку думку цитати: „...згадай-но дитячу панкуху і поїздки до батьків у загальному вагоні на Різдво” [7, с. 88], „...цілується з обдовбаними білявками по клубних туалетах і спостерігає за іншими „панками і нонконформістами”...” [7, с. 117] тощо.

Одним із найцікавіших для нас є поділ на „своїх” і „чужих”, який проводить письменниця за інтелектуальним критерієм. Після насичено епатажної першої частини, нам дозволено проникнути у внутрішній світ Тріші Торнберг, і ми з подивом дізнаємося, яке важ-

ливе місце займає в житті цієї епатажної дівчинки творчість: „Як зробити ці асфальтові (дзеркальні?) поля бодай картопляними грядками, якщо вже не засадити їх бульбами женьшеню для вирощування орхідей!? Як же повернутися до творчості" [7, с. 106]. Формулювання сенсу життя Тріші Торнберг здійснюється у доволі специфічний спосіб, проте цьому формулюванню не можна відмовити ні у глибині і щирості почуттів, ні у висоті життєвої мети: „Кожна людина обов'язково мусить мати свою омріяну точку „С", до якої вона тягнеться, волочиться і йде. А коли вже доходить, то мусить обов'язково проапгрейдити свої мрії і переставити точку далі. Інакше вся система деградує і нічого, крім форматування її хард-диска, цій людині не допоможе" [7, с. 15]. Філософські роздуми головної героїні дивовижно пронизливо-ліричні та щирі: „Коли помре твоя краса, залишиться її тінь... Тінь же продовжує рости після смерті? Я житиму з твоєю тінню. Життя після смерті..." [7, с. 99] Важко уявити, що наступні висловлювання належать зухвало безсоромній та цинічній головній героїні: „Так дивно. Люди здатні полюбити інших людей просто за один день. Без будь-яких сексуальних потягів чи емоційного спілкування. ПРОСТО полюбити. Прив'язавши погляд вологих очей і серцебиття за тонку орхідейну ниточку до хвоста літака Air France 1950-якогось року" [7, с. 209]. Урбаністичний пейзаж у зображенні Ірени Карпи, хоча й зберігає притаманну роману стилістику, проте не позбавлений точності та оригінальності спостережень: „Досвітній ранок відкриває вам чудовий образ міста. Його делірiум, його звичне олд-скульне похмілля, його замурзаність після вчорашнього. Але не суть в цьому. Суть в об'єктах, з котрих вдень запросто складається об'єктивна реальність, ввечері вони стають плацдармом для ейфорії, вночі її піком, а вдосвіта – знімками епохи. Навіть якщо повідкидати дрібні об'єкти штибу пластикових пакетів, бляшанок, цінних для батл-хантерів пляшок, вирваного волосся, вибитих зубів, використаних прокладок і невикористаних презервативів, зів'ялих квітів і виплюнутих жувачок, залишаються великі предмети. Так звані архітектурні одиниці" [7, с. 171].

Ідентифікації зі „своїм" сприяє також навмисна насиченість сторінок другої частини роману знаковими іменами літературного та кінематографічного обрію Тріші Торнберг. Це виражається не тільки іншомовним бар'єром, але й цитатами із книжок письменників (від класиків до сучасників): „Жорстокий місяць квітень" [7, с. 118] (Т. Еліот „Мертва Земля"), „У своєму прощальному листі Маркес радив більше гуляти і менше спати" [7, с. 174], також згадуються Жадан, Дереш, Андрухович, Коельо, Шевченко, Кім Кі-Дук, Гай Річі, Пітер Грінвей, Акі Каурісмякі, Федеріко Феліні, Луї Бунюель.

Елемент гри теж не мало важливий у ототожнені автора з читачем, який присутній у тексті всюди: починаючи від слів до кульмінації гри автора з читачем у хепі енді на кшталт „мильної опери".

Т. Апінян у своїй статті „Краса гри без правил" пише про те, що кожен текст є і грою автора і його героїв [2, с. 14-18]: „Творчість як гра...". Дослідник вважає, що у кожній грі повинні бути правила, але оскільки усі ми люди, то схильні до того, щоб правила порушувати або „шахраювати". Науковець вважає, що шахрайство не заперечує правил, а навпаки, підкреслює їхню необхідність [2, с. 15]. Тобто, чим більше герої І. Карпи порушують правила, тим більше вони змінюють загальноприйняті норми і тим цікавіше читачеві слідкувати за їхнім не передбачуваним життям-грою. Т. Апінян зазначає, що й „на протязі гри можуть змінюватися „гіпотези"" [2, с. 16]. У романі Ірени Карпи герої можуть щось планувати, обдумувати, а в останній момент все змінювати (наприклад, плани Тріші Торнберг щодо фестивалю. Вона розпланувала все до найменших деталей: свою появу на ньому, свій одяг, зовнішній вигляд і навіть музичний супровід. Проте, у якому вигляді з'явилась Тріша на фестивалі — читачеві невідомо). Такі моменти є несподіванкою для читачів й інтригують своєю невизначеністю. „Біблійний Бог дає людині правила моральної, людської гри — десять заповідей" [2, с. 17]. Так само є і загальноприйняті правила і норми сформовані історично. У кожного своя гра і кожен ці заповіді, правила, норми бачить по-своєму. Порушуючи їх, герой робить своє життя більш захоплюючим. Т.Апінян нагадує про те, що „не слід забувати і те, що людина приречена грати відразу на обох — божественному і людському — столах" [2, с. 18]. Заповіді Божі стримують і повчають, правила людські визначають ступінь нашої культури. Зріла людина творить свою гру сама і в змозі відповідати за свої вчинки теж самостійно. Н. Аббасова у статті „Гра як театральна соціальна діяльність" твердить, що „маска, роль виправдовуються життям" [1, с. 209]. Кожен письменник постмодернізму грається з читачем, чим і заохочує його до зацікавленого сприйняття тексту. Так і

Ірена Карпа: інтригує, зачаровує, розповідає історії і на найцікавіших моментах обриває їх. Читач продовжує читати, щоб знайти продовження таких історій, але замість того знаходить ще більше несподіванок.

І. Гофман у роботі „Уявлення себе іншим в буденному житті" застосовує термін „performance"(виконання) для позначення людини або групи людей („команди"), які грають активніше у присутності глядачів [цит. за 1, с. 210]. Героїня роману Ірени Карпи Тріша Торнберг перед іншими героями грає набагато професійніше, ніж, коли зостається на одинці із собою. Хоча на одинці вона зостається дуже рідко: вона завжди повинна бути в центрі уваги. Всі її витівки – це лише спосіб заявити про себе і не просто заявити, а продемонструвати себе як оригінальну особистість. Так, вона не ідеальна, але вона не така, як усі. Ірена Карпа також сповна грає перед читачем, вигадуючи різні інтригуючі елементи. Важко сказати, що дивує читача більше: зачин з основною частиною (там де герої граються в безвідповідальних і дещо аморальних) чи кінцівка (там, де така „погана дівчина" Тріша Торнберг стає хорошою дружиною і зразковою матір'ю). Н. Абасова стверджує, що „для автора сценічні аналогії є тактичним маневром. Насправді його не цікавили елементи театру, які проникають в буденне життя і представлені в його книгах. Його дослідницьке завдання — це вияв тієї структури соціальних контактів, безпосередніх взаємодій між людьми і тієї структури явищ суспільного життя, яка виникає кожен раз, коли будь-які особи співприсутні в обмеженому просторі їх взаємодії" [1, с. 211]. На думку дослідниці, життя (або як ми вже говорили – гра) це не театр, але, коли люди (герої) спілкуються між собою, для того, щоб було цікавіше читачеві, вони використовують прийоми і засоби самовираження такі ж, як і актори на театральній сцені [1, с. 211]. Багато висловів і фраз підсилюють публічну гру. Ось, наприклад, коли героїня роману Стогнєвіч під час гри у російську рулетку засунула собі пістолет до рота, перед тим як вистрілити промовила: „Так тєбє і нада, куряча памада!!!" [7, с. 55]. Перед нами так звані спец-ефекти, завдяки яким читач не сприймає серйозно гри, яка може понести за собою важкі наслідки.

Гра присутня всюди, навіть у словах. Конструювання індивідуально-авторських фразеологізмів посилюють оригінальність та непередбачуваність тексту, не дозволяючи йому наблизитися до „мильної опери": „Ні в зуб ногою, ні в грудь копитом" [48], „Так тєбє і нада, куряча памада!!!" [7, с. 55].

Кульмінацією гри автора із читачем є хепі енд типу „мильної опери" чи сентиментального жіночого роману: „Сонце сьогодні заходило якось незвично повільно. Наш будинок, пісок, одяг, волосся мого чоловіка з білих поставали рожевими і ніяк не хотіли набирати сутінків [7, с. 236]. На даний момент теперішнього все спокійно, і на диво при цьому красиво. Добра їжа, вишукані контрабандні напої, приємний на дотик до голого тіла одяг, наймудріший і найвродливіший чоловік планети, котрого я кохаю ось уже, здається, безліч років..." [7, с. 237-238]. Після такої сцени закономірно виникає запитання, чи не було усе епатажно-панківське шокуюче нашарування просто грою автора з читачем? Видається, що тут відбувається останній спосіб ідентифікації з героєм, через іронію.

Еротичні сцени – це один із основних елементів гри сучасної літератури постмодернізму. Й. Гейзінга пише, що еротична гра – це не лише сам статевий акт, а в першу чергу, це все що відбувається між людьми до того: „... підготовка, або прилюдії, шлях, який веде до нього, дуже часто рясніє різноманітними ігровими моментами" [4, с. 56].

Еротичні ігри у романі Ірени Карпи – це діяльність, яка не передбачає отримання практичного результату, важливий сам процес і отримання задоволення від самої гри, тому на таких засадах будує стосунки з особами протилежної статі героїня Тріша Торнберг: „Моє останнє, гм, кохання... [...] Йому, знаєте, лише 17 років, і я боюся пред'яви від його мами. Я ж типу особа не зовсім однозначна. [...] Хоч я і не Майкл Джексон. А шкода. Але й не американський священик. Що радує. І не вчителька музики з приватними уроками, що радує моїх сусідів..." [7, с. 9]. Грою є і те, що у Тріші романи одночасно з кількома чоловіками: „Тим часом справи з моїм малим дедалі більш ускладнювалися. Мені ця конструкція „Кройб – я – Дафліш" здавалася цілком природною: черпати юність із одного чоловіка і живити нею іншого" [7, с. 45]. Статеві стосунки для героїні – це тільки результат гри, для неї не важливо чи вони будуть, чи ні, головне вдосталь награтися і отримати те, що заборонено: „Вам коли-небудь доводилось переспати зі старим другом? Ну, з кимось таким, чию красу ви констатуєте і живете з нею спокійно й задоволено. Ви – гедоніст і оточуєте

себе лише красивими людьми. Ви готові померти за красу. Ви насолоджуєтесь красою, молодістю і запахом тих, хто з вами їсть, купається і спить" [7, с. 76].

Отже, сигналів-маркерів, яким І. Карпа ідентифікує себе з героями у романі „Bitches get everything" ми зараховуємо використання англомовного заголовку, епіграфу, реплік персонажів, сценарію фільму. Текст насичений культурними маркерами молодіжного урбаністичного середовища: музичні твори, фільми, вірші, проза, знакові імена літературного, музичного та кінематографічного обрію. Нам видається цікавим спосіб порівняння автора зі своїми героями і вважаємо доцільно буде його розглянути детальніше у подальших дослідженнях крізь призму антропології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аббасова Н. Игра как театральная социальная деятельность // Studia culturae. Выпуск 2. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – с. 208 – 212.
2. Апінян Т. Красота игры без правил // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – с. 14 – 18.
3. Боднар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі. – Тернопіль: Джура, 2003. – 208 с.
4. Гейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и X 35 вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
5. Герасименко Н. Популярна література кінця XX – початку XXI ст. Тернопіль: Джура, 2010. – 264 с.
6. Дереш Л. Культ. Роман. – Львів: Кальварія; К.: Книжник, 2002. – с. 48 – 50.
7. Карпа І. Bitches Get Everything. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2007. – 240 с.
8. Поліщук О.Автор і персонаж в українській новітній прозі. – К.: ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.
9. Улюра А. «Молодая проза»: концепт, конструкт, проект // Радуга. – 2007. – № 9. – С. 97–106.
10. Філоненко С.О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія / Софія Філоненко. – Донецьк: ЛАНДОН – XXI. – 432 с.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

О. Вещикова. Множинність читацьких інтерпретацій художньої умовності як наративна стратегія тексту. Studia methodologica 2014; (37)

МНОЖИННІСТЬ ЧИТАЦЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ХУДОЖНЬОЇ УМОВНОСТІ ЯК НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ТЕКСТУ

Олена Вещикова

Викладач, кафедра культурології та українознавства,
Запорізький державний медичний університет **(УКРАЇНА)**,
69035, м. Запоріжжя, проспект Маяковського, 26, e-mail: o4umet1@gmail.com

UDC: 820:801.82:028.02

ABSTRACT

Veshchykova Olena. ***The multiplicity of readers' interpretations of fictional convention as a narrative strategy of the text.***

This paper is an attempt to analyze a text of fiction from the point of view of the deployment of narrative strategies. We consider scientific concepts of the term «narrative strategy» by Ukrainian and foreign literary critics. We give our own definition of the term «narrative strategy». Explication of narrative strategies is studied in H. Pahutyak's novel «Dreams of Julia and Herman». This strategy creates the variability of reader's reception of oneirotopos, the opportunity to choose on one's own the form of convention that defines the text.

Keywords: narrative strategy, oneirotopos, fictional convention, reader's reception

Пропонована стаття являє собою спробу аналізу художнього тексту з точки зору розгортання наративних стратегій. Розглядаються наукові концепції поняття «наративна стратегія» вітчизняних та зарубіжних літературознавців. Надається власна дефініція терміна «наративна стратегія». На матеріалі роману Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» досліджується експлікація наративної стратегії, яка створює варіативність рецепції читачем онейротопів, можливість самостійно обирати форму умовності, котра визначає текст.

Ключові слова: наративна стратегія, онейротоп, художня умовність, читацька рецепція

Адекватне розуміння художнього тексту реципієнтом досягається значною мірою завдяки імпліцитно наявним у самому тексті вказівкам, які спрямовують процес читацької інтерпретації і рецепції. У літературознавстві проблема співвідношення зовнішньої інтерпретації і тих підказок, які містить текст і котрі впливають на його сприйняття реципієнтом, стала предметом дослідження багатьох науковців. Одним із основних понять у розв'язанні зазначеної проблеми стала «стратегія тексту». Видається, що стратегія текстотворення й рецепція тексту залежать від багатьох факторів, зокрема характеру художньої умовності подій твору.

Мета пропонованої статті – уточнити зміст терміна «наративна стратегія», визначити вектори, за якими може відбуватися тлумачення художньої умовності читачем творів Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» та «Кенігсберзький щоденник».

Попри те, що термін «наративна стратегія» досить широко використовується в сучасному літературознавчому дискурсі, його сталу дефініцію досі не вироблено. Саме слово «стратегія», як зазначено у «Словнику української мови», означає «спосіб дій, лінію поведінки кого-небудь» [12, с. 751]. Самостійно цей термін у літературознавстві майже не вживається, найчастіше використовується у вигляді словосполучень «наративна стратегія», «оповідна стратегія», «авторська стратегія», «стратегія наративу», «стратегія тексту», «текстова стратегія», «наративна техніка», котрі переважно функціонують як синонімічні. У поєднанні з ад'єктивом цей термін набуває додаткових ознак. Так, згідно з Х.Р. Яуссом, розуміння тексту становить собою результат виконання певних вказівок, відкритих і при-

хованих сигналів, отримуваних реципієнтом з боку тексту в ході керованого сприймання. Способи такого керування Х.Р. Яусс називає текстуальними стратегіями [16, с. 194].

В. Ізер у своїх працях стратегіями тексту називає поєднання двох операцій – селекції і комбінування: «Селекція і комбінування мають на увазі перетин меж літературних і соціокультурних систем, з одного боку, і внутрішньотекстових референтних полів – з іншого» [5, с. 30].

Стратегічний підхід до комунікації запропонований Т. ван Дейком. Він уявляє процес організації знань не як жорстко алгоритмічну, а як гнучку стратегічну процедуру, отже, вона так само має селективний характер. «Стратегії і схеми являють собою основу процесу гіпотетичної інтерпретації: для даних структур тексту і прагматичного контексту вони забезпечують швидке висування припущень стосовно до можливого значення і наміру того, хто говорить, – утім, у подальшому ці гіпотези можуть бути спростовані» [2, с. 20]. В широкому значенні під стратегією слід розуміти «певну загальну інструкцію для кожної ситуації інтерпретації» [2, с. 10].

В. Тюпа у статті «Наративна стратегія роману» визначає наративні стратегії як «особливий рід комунікативних стратегій культури: конструктивну єдність креативної (суб'єктної), референтної (об'єктної) і рецептивної (адресатної) компетенції наративного текстопородження» [14, с. 9]. Спираючись на його визначення, Г. Жилічева розуміє наративну стратегію як узагальнювальний принцип організації сюжету й оповіді й використовує це поняття як фундаментальну теоретичну категорію, що характеризує комунікативну єдність твору [4, с. 5].

О. Ковальов, характеризуючи зв'язок категорії стратегії і нарації, визначає поняття «стратегія» як «певну організацію поетики – системи виражальних засобів оповідного твору – з метою досягнення того чи іншого впливу на читача, яка, отже, є важливим складником комунікативного підходу до вивчення художнього твору» [6, с. 55]. При цьому науковець не зводить поняття стратегії до тільки авторської інтенції, а включає до нього цілий обшир завдань: прагнення автора до успіху (бажання підвищити власний статус), випереджальну відповідь критикам, здійснення влади (через маніпулювання читачем), боротьбу із собою, зі своїми амбіціями й випробування певних ідей [7, с. 108].

Показово, що «Routledge Encyclopedia of Narrative Theory» (2010) під редакцією Девіда Германа, Манфреда Джана і Мері-Лор Райан не містить окремої статті під назвою «наративні стратегії», хоча використання цього терміна (narrative strategies) у текстах словникових статей є досить частотним. Укладачі пропонують дивитися статтю «наративні техніки» (narrative techniques). Джеймс Фелан і Вейн С. Бут визначають цей термін як засіб оповідання історії (devices of storytelling), вказуючи на доцільність загального поділу між тим, «що» і «як» оповідається. Основними компонентами техніки вчені називають часовість (temporality), голос (voice) – «хто говорить?», фокалізацію («хто сприймає»?), стиль і надійність (reliability) наратора [18, с. 370].

Джоанна Вільямз зазначає: «Поняття «стратегія» можна витлумачити як обмеження актів вибору, імпліцитно закладених у самому творі, і як спосіб, у який у цьому творі сформульовано проблеми, попри суб'єктивність здійснення цих актів вибору» [19]. Девід Бодж, Мікаела Драйвер і Ю Ка, навпаки, дають більше свободи читачеві при інтерпретації тексту і апелюють до погляду на стратегію, «у якій множинність голосів, наприклад, авторського й читацьких, співтворять літературну оповідь, яка потім може бути верифікована, за законами будь-якої творчості, у вимірах поняття жанру й окремих ознак досягнутого успіху, таких як вірогідність і новизна» [17, с. 195]. В. Остапчук у дисертаційному дослідженні додає: «Наративна стратегія визначається не лише сукупністю наративних процедур, а й як животворяща система, що здатна породжувати нові смисли» [10, с. 6]. Вважаємо, що науковець також при цьому має на увазі активну роль реципієнта і множинність тлумачень тексту.

Кірсті Еконен робить таке уточнення щодо характеру наративної стратегії: «Під поняттям стратегії я позначаю діяльність, котра має певну мету, але не обов'язково є усвідомленою» [15, с. 16]. Однак, на нашу думку, наявність конкретної мети вимагає усвідомленого вибору засобів для її досягнення, тож, і діяльність (якій передує авторська інтенція) має бути усвідомленою.

Отже, можна визначити спільні ознаки в усіх згаданих визначеннях: це процедурність творчості, її системний і селективний характер, наявність авторської інтенції і засобів для

досягнення необхідного ефекту. Проаналізувавши наведені вище дефініції науковців, під наративною стратегією розумітимемо систему способів і прийомів організації оповіді, спрямовану на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція) й базовану на уявленнях автора про читача його творів та про особливості читацької рецепції твореного тексту.

За В. Тюпою, «наративна стратегія являє собою конфігурацію трьох селективних моментів, що взаємно зумовлюють одне одного: 1) тієї чи іншої наративної картини світу (референтна компетенція автора); 2) наративної модальності (креативна компетенція оповідача, розповідача, хронікера); 3) наративної інтриги (рецептивна компетенція адресата)» [14, с. 11]. Отже, В. Тюпа, вдаючись до модальної наратології, застосовує ідеї логіки (введені у філософію ще Г. Лейбніцом) до теорії нарації.

За допомогою таких категорій, як необхідність, випадковість, можливість, неможливість, формується алетична модальність. Ця модальність якнайкраще експлікується у тих художніх творах, де реалізується категорія ірреального. М. Кравець виділяє такі сфери ірреального: сфера трансцендентного (буття Бога, духу, душі, метафізичних сутностей, загробного життя); сфера надприродного (окультні істоти, магічні обряди, містичні властивості та сили, міфічні істоти); сфера сюрреального (мрії, сновидіння, психічні розлади, уявлення, фантазії) [9, с. 183]. Науковець ототожнює ірреальне з неможливим, отже, кожний зі складників наведених сфер фактично позбавляється права на існування. Що ж стосується сфери ірреального в літературному творі, то необхідність/ випадковість/ можливість/ неможливість того чи іншого явища визначається характером художньої умовності.

У цій статті ми частково спираємось на класифікацію О. Ковтун, котра, досліджуючи поетику незвичайного, пропонує розрізняти шість самостійних типів художньої умовності: раціональну (наукову) фантастику, fantasy, казкову, міфологічну, сатиричну і філософську (притчову) умовність, які більшою чи меншою мірою пов'язані із жанровими структурами літературної чарівної казки, утопії, притчі, міфологічного, фантастичного, сатиричного роману тощо [8, с. 9]. Літературознавець припускає синтез цих типів у конкретному творі і можливість внесення корективів до зазначеної схеми у зв'язку з появою у кінці ХХ ст. нових художніх течій. Тож, на нашу думку, до цієї класифікації незвичайного варто додати ще й абсурдистський та містичний різновиди умовності, які набувають поширення в літературі ХХІ століття і котрі важко повністю ототожнити з будь-яким із наведених О. Ковтун типів.

Множинність читацьких інтерпретацій залежить від авторської наративної стратегії. «Інтерпретувати текст, – писав Ролан Барт, – зовсім не означає наділяти його певним конкретним змістом (відносно правомірним чи відносно довільним), але, навпаки, зрозуміти його, як утілену множинність. <…> Інтерпретація, якої вимагає текст, безпосередньо взятий як множинність, не має нічого спільного з уседозволеністю: йдеться про те, <…> щоб, наперекір будь-якій байдужості, утвердити саме існування множинності, яке не зводиться до існування істинного, вірогідного чи навіть можливого» [1, с. 34]. Простежимо засоби, за допомогою яких автор визначає відношення художніх онейротопів (містить як саме сновидіння, так і художні деталі, пов'язані з ним – термін Т. Теперик [13]) до дійсності, на прикладі конкретних творів.

Для аналізу обрано роман Галини Пагутяк «Сни Юлії і Германа» та її «Кенігсберзький щоденник». Ці твори є досить репрезентативними, оскільки містять значну кількість онейротопів, що надаються до множинного потрактування читачем, крім того, у творчості Г. Пагутяк послідовно постулюється ймовірність множинності світів. Згаданий роман вийшов у 2011 році. Переважна більшість попередніх творів авторки позначена виразною містичною аурою, що може вплинути на рецепцію роману читачем, знайомим із доробком письменниці.

Наративна структура роману – нелінійна: художній світ складається з чотирьох площин, дві з яких лежать у реальному бутті (виживання 15-річної Юлії, яка втратила рідних, у зруйнованому Кенігсберзі наприкінці Другої Світової війни; життя відставного прусського офіцера Германа в цьому ж місті, але на 100 років раніше), а дві – в ірреальності, царині снів (зміст сновидінь Юлії відбувається під час реального життя Германа, і навпаки). Дві сфери буття героїв симетричні, чітко розмежовані як композиційно (реальність і сон чергуються), так і графічно (онейротопи виділені курсивом).

У романі переважає гетеродієгетична нарація (типологія Ж. Женетта) з внутрішньою фокалізацією, завдяки чому наратив оповідача та думки персонажів ніби поєднані. Лише

один раз упродовж тексту наратор стає екстрадієгетичним, «всезнаючим», якому відома доля Юлії. Така стратегія дає читачеві можливість самостійно робити припущення щодо подальшого перебігу подій. Однак повної довільності у тлумаченні свого твору Г. Пагутяк не допускає. По-перше, після роману Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» містяться «Коментарі», у яких авторка частково дає ключ до інтерпретації. По-друге, у цьому ж виданні надруковано «Кенігсберзький щоденник», який можна розглядати як своєрідний метатекст: у ньому письменниця докладно описує процес створення роману. Записи щоденника також містять підказки до тлумачення тексту. Звісно, логічніше було б, якби ці застереження (частина яких, крім того, є суперечливими) читач отримав перед прочитанням роману. Те, що реципієнт не мав такого скерування раніше, певно, є частиною наративної стратегії авторки, яка надала свободу самостійно обирати вектор сприймання – в раціональному, ірраціональному чи філософському ключі, констатуючи «смерть автора»: «Перше слово, перша фраза викличуть ланцюгову реакцію, а далі від мене вже мало що залежатиме» [11, с. 199]; «Магічне дійство затягує глядача в світ туги, відчаю й жаху» [11, с. 226]. Таким чином, у свідомості читача відбувається певна еволюція сприймання завдяки поєднанню різних текстів: роман – коментарі – щоденник.

Множинність читацьких інтерпретацій твору, в основному, пов'язана з тим, що реципієнт самостійно обирає, в межах якого саме типу художньої умовності слід сприймати певні фрагменти тексту. Ця наративна стратегія реалізується в кількох напрямах.

Перший напрям – навіювання читачеві сумніву в тому, який із двох поданих у романі можливих світів є актуальною реальністю твору (фантастична / фентезі / абсурдистська / умовність). Так, наратор періодично збиває читача з пантелику: композиційно й графічно певна подія подається як реальність, фактично – є певним межовим, перехідним станом між сновидінням і явою, що може тлумачитися й містично, і цілком профанно, наприклад, як наслідок отруєння чадним газом: «У напівсні-напівз'яві Юлія побачила себе збоку: як вона біжить до передпокою, зачувши голос дідуся. <…> Відчуття того, що все переплуталось, і щось було сном, а щось реальністю, будить Юлію. <…> Ще трохи і вона могла б не прокинутись, бо скотилась у сні занадто близько до чавунної грубки» [11, с. 48].

«Ірреальність» сновидінь персонажів теж досить умовна. Сам зміст сновидінь дуже реалістичний, насичений деталями побуту, ніби Юлія і Герман користуються машиною часу. Кожен наступний сон є логічним продовженням попереднього, а у звичайних сновидіннях такого не відбувається. Персонажі уві сні цілком здатні до логічного мислення, усвідомлюють навколишню дійсність. Сни настільки «живі», що Юлія, наприклад, хотіла б не прокидатися, не повертатися до реальності, для неї явa – наче нічний кошмар: «І засинає з думкою, що все це мусить колись скінчитись, що все це сон, її жахливий сон» [11, с. 58]. Нарешті, і Герман перестає вважати сновидіння сном. Характер навколишньої дійсності стає предметом рефлексії персонажів, а отже, і предметом сумнівів читача. Реальність і сновидіння врешті переплітаються: у Юліїному сні їй сниться босонога дівчинка у подертій сукні – тобто сама Юлія із реальності 1945 року; Юлія з 1945 року розмовляє з Паулем з 1845-го: « – Чому в тебе заплющені очі? – питає Пауль, міцно стиснувши її долоню. – Вони в мене розплющені. – Ні, ти, мабуть, заснула. Розплющ очі, Юліє» [11, с. 134] (тут і далі курсив у прикладах наш. – О.В.).

Сни бачать не тільки головні персонажі твору Г. Пагутяк, а й другорядні. Баронеса з реальності Германа, яку вважають медіумом, стверджує, що бачила офіцера у своєму сні, причому деталі її сновидіння дивовижним чином збігаються із видіннями Германа, у яких представлений палаючий Кенігсберг: «Мені сьогодні снились ці очі. <…> Вогонь, багато вогню, я в полум'ї… Жах! І ви, я впізнала вас по очах, простягаєте мені руку…» [11, с. 78].

Алетична модальність тексту, що створює множинність зазначених інтерпретацій, реалізується за допомогою лексичних засобів: «Він знав, що вона мертва, але йому було байдуже. Можливо, він теж мертвий, бо майже не відчуває холоду й болю» [11, с. 182]; «Час від часу в неї стискалось серце від думки, що все насправді не таке, як їй здається» [11, с. 162].

«Коментарі» інтенсифікують зазначений напрям інтерпретації: «Кенігсберг – не конкретне місто, яке колись існувало, а лише художній образ. Мабуть, це теж її (авторки. – О.В.) сон» [11, с. 185].

Друга проблема інтерпретації – пояснення змісту, призначення і наявності кодів у незвичних сновидіннях Юлії і Германа (абсурдистська / містична / філософська / казкова

умовність). Г. Пагутяк натякає на можливе тлумачення подій роману в містичному ключі, неодноразово згадуючи і в романі, і в «Кенігсберзькому щоденнику» філософа-містика Сведенборга. «Коментарі» також відсилають реципієнта до теми містики, зазначаючи, що люди на руїнах острова Кнайпхоф, вірогідно, є послідовниками окультного вчення [11, с. 186]. При цьому авторка залишає читачеві право робити висновки самостійно: так, незвичність сновидінь Германа пояснюється скоріше раціонально, як вияв божевілля чи лунатизму, або як механізм пам'яті, результат впливу прочитаного п'ять років тому. Сам Герман досить скептично ставиться до спіритичних сеансів і чорної магії: «Він чув, що серед медіумів повно шахраїв» [11, с. 77]. Але при цьому усвідомлює, що «щось із ним не те», натякаючи читачеві на надприродність подій. Так само у реципієнта є можливість вибору, як тлумачити сновидіння Германа, в якому йому являються мертві Ганс і Софія: як містичний знак чи поступове збожеволення Германа.

Подібний спосіб маніпуляції читацьким сприйманням спостеріг у «Піковій дамі» О. Пушкіна Ф. Достоєвський: «Фантастичне повинно до того торкатися реального, що ви повинні майже повірити йому. <…> І ви вірите, що Германн дійсно мав видіння, і саме співвідносне з його світоглядом, а між тим у кінці повісті, тобто прочитавши її, ви не знаєте, як вирішити: чи вийшло це видіння з природи Германна, чи дійсно він один із тих, хто стикнувся з іншим світом, злих і ворожих людству духів» [3]. Зауважимо очевидний інтертекстуальний зв'язок твору Г. Пагутяк із «Піковою дамою», що здобуває вираз як у зовнішніх деталях (ім'я Герман, образи старої аристократки та бідної вихованки тощо), так і у глибинних кодах, як-от мотив невблаганності долі, містичний модус оповідуваних подій.

Інтертекст у романі «Сни Юлії і Германа» наявний також у вигляді алюзії до китайського філософа Чжуан-цзи (3 ст. до н.е.), котрому наснилося, що він метелик. Прокинувшись, філософ поставив перед собою питання: чи це Чжуан-цзи бачив уві сні себе метеликом, чи це метелику наснилося, що він – Чжуан-цзи? Така алюзія (за умови, що реципієнт знайомий із китайською філософією) активує в тексті притчову умовність.

Події, що відбуваються у житті і снах головних героїв, можуть визначати умовність ще й як казкову («чарівний» ліхтар Юлії, яким вона користувалася в підземеллі, мав би вже давно згаснути, але продовжує горіти і згасає лише тоді, коли дівчина вже майже наблизилась до виходу) або міфологічну (духи вітру, домашнього вогнища, неба й землі, котрі начебто взяли під опіку Юлію; Парки, які діють у виставі в реальності Германа).

Проаналізуємо, як один і той же уривок з тексту роману може бути прочитаний порізному залежно від уявлення реципієнта про природу умовності твору. На виході із підземелля Юлія натрапляє на кінський череп: « – Бідний кінський череп! – зітхнула Юлія. – Я назву тебе Ріхардом. Ріхардом Вагнером. Добраніч, пане Ріхарде Вагнере!» [11, с. 111]; потім героїні сниться, що вона катається на коні. Фраза дівчини може викликати в уяві реципієнта цілу низку асоціацій, залежно від рівня його інтелектуального розвитку, жанрових сподівань та обізнаності з творчістю авторки роману. Зокрема, якщо читач-інтелектуал сприймає роман у межах філософської (притчової) умовності, він відреагує на алюзію до Шекспірівського «Гамлета» («бідний Йорик»). Сприймання тексту за законами містичної умовності, ймовірно, висуває на перший план: 1) сновидіння Юлії, у якому череп «оживає»; 2) персоналію Ріхарда Вагнера – німецького композитора, творчість якого насичена містичною символікою. Кілька семіотичних кодів уможливлюють сприймання тексту в системі умовності міфологічної: 1) образи валькірій з однойменної опери Вагнера – персонажі германо-скандинавської міфології, войовничі жінки, котрі літають по небу на конях; 2) алюзія до легенди про смерть Олега Віщого; 3) вказівка самої Г. Пагутяк про зацікавлення символікою кінського черепа, яке вона виявляє у «Кенігсберзькому щоденнику» («кінський череп на жердці як знак, що попереджає про небезпеку» [11, с. 226]; цей код межує з містикою). Вислів авторки у щоденнику про те, що «кінь – як ланка, що сполучає світи, потоки часу» [11, с. 280], також може виступати кодом містичної умовності: кінь сполучає світ живих зі світом мертвих. І, нарешті, якщо читач сприймає роман як міметичний текст і не ідентифікує інтертекстеми, то він може розцінити факт надання імені черепу просто як абсурд, а подальше сновидіння про кобилу – як збіг.

Фінал роману розчарує читача, якщо він сподівається на поєднання сюжетних ліній двох головних героїв: Юлія і Герман не зустрінуться ані в реальності, ані в жодному з їх снів. Розв'язка твору наводить на роздуми про можливі світи, які існують паралельно, але не перетинаються. Горизонт сподівань зруйновано авторкою, напевно, свідомо, задля

створення притчової умовності: «Люди в стані напруження завжди притягують до себе містику. Не варто довіряти дорозі, яка лежить перед тобою як на долоні – від початку до кінця. Ти вже в думці пережив мандрівку, і от, аби не повторюватись, вона виявляється зовсім не такою» [11, с. 261].

Читач, який, можливо, нарешті сформував для себе уявлення, як тлумачити текст роману, стикається з «Кенігсберзьким щоденником», який або підтвердить, або спростує його версію рецепції. Адже, судячи з записів Г. Пагутяк (до того ж, суперечливих), її твір можна сприймати багатозначно: 1) як фантастику («це і є фантастична реальність» [11, с. 287]); 2) як містику («Магічний реалізм, як у Маркеса чи, краще, як у Алехо Карпентьєра. Так слід писати про Кенігсберг» [11, с. 190]. Додамо: і читати; «На Кенігсберг було накладено біблійне прокляття «херем». Щоб увесь світ опинився в пеклі» [11, с. 193]; «елемент містики повинен бути присутній» [11, с. 263]); 3) як філософський твір («найтонші ментальні нитки, що пронизують Кенігсберг» [11, с. 209]; «Кант у мене в романі, наче місяць за хмарами. Він продовжує впливати на світ, зі спостережень над яким брав свої думки» [11, с. 295]; «мій роман аж ніяк не є фантастичним» [11, с. 283]; «я ставлюсь до снів у літературі критично» [11, с. 212]); 4) як абсурдистську умовність («Моє справжнє життя – це сни» [11, с. 196]; «я описую сни двох людей, які далекі від усілякої містики» [11, с. 289]; «<…> обрала для свого роману форму снів, які більш реальні, ніж сама реальність» [11, с. 244]).

Щоденник змушує читача до пошуку адекватної інтерпретації: «Дати ім'я персонажові – означає дати йому долю», в реалізмі «був втрачений містичний зв'язок з іменем» [11, с. 223]. Письменниця стверджує, що обрала ім'я інтуїтивно. Слідуючи за авторською інтенцією, дізнаємося, що «Герман» (Hermann) означає «військовий чоловік», отже, ім'я таки збігається з його професією (офіцер). У читача є вибір: вважати це простим збігом чи вірити у містику письменницької творчості. «Я закінчила його (роман. – О.В.) тим словом, що планувала», – пише Г. Пагутяк, артикулюючи тим самим наявність наративної стратегії [11, с. 296]. Останнє слово роману – Софія, ім'я померлої коханої дівчини Германа, яким чомусь називає себе Юлія. З огляду на те, що авторка надає цьому імені особливої ваги (Софія – це «мудрість»), читач може обрати варіант інтерпретації умовності роману як притчово-філософської.

Отже, у романі «Сни Юлії і Германа» і «Кенігсберзькому щоденнику» Галина Пагутяк реалізувала специфічну наративну стратегію: за допомогою різних засобів (композиційних, лексичних, метатексту, інтертекстуальності, незавершеності, відкритості твору) створюється множинність читацьких інтерпретацій тексту. Оскільки сни героїв доводять існування інших можливих варіантів буття, реципієнтові відводиться активна роль і надається можливість декодувати відношення онейротопів до дійсності (реальність/ірреальність), самостійно обираючи форму умовності, яка, на його думку, визначає текст: фантастична, фентезі, абсурдистська, філософська (притчова), містична, міфологічна, казкова тощо.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. S/Z / Ролан Барт. – Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г.К. Косикова. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
2. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – Благовещенск : БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
3. Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. К 175-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского. – [Електронний ресурс]. – С.-Пб. : Наука, 1996. – Режим доступу: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/ text_1880_pisma_polivanovoy.shtml
4. Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.) : [монография] / Г.А. Жиличева. – Новосибирск : НГПУ, 2013. – 317 с.
5. Изер В. Вымыслообразующие акты / Вольфганг Изер // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 23–40.
6. Ковалев О.А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского) : [монография] / О.А. Ковалев. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2009. – 198 с.
7. Ковалев О.А. Парадоксальность нарративных стратегий в романе «Подросток»: Аркадий Долгорукий vs Федор Достоевский / О.А. Ковалев // Известия Уральского

государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2010. – № 4 (82). – С. 106–116.
8. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) : [монография] / Е.Н. Ковтун. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.
9. Кравець М.В. Ознаки категорії ірреальності у прозових творах Е.А. По / М.В. Кравець // Слово і речення: синтактика, семантика, прагматика: Матеріали міжнародної конференції. – К., 2013. – С. 182–185.
10. Остапчук В.В. Наративна стратегія в романах-епопеях С. Жеромського «Popioły» і Л. Толстого «Война и мир»: компаративний аспект [Текст] : автореферат ... канд. філол. наук, спец.: 10.01.05 - порівняльне літературознавство / В.В. Остапчук. – Тернопіль : Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2011. – 20 с.
11. Пагутяк Г. Сни Юлії і Германа: (роман). Кенігсберзький щоденник / Галина Пагутяк. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 304 с.
12. Словник української мови: в 11 томах. — Том 9. – К. : Наукова думка, 1978. – 917 с.
13. Теперик Т.Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект / Т.Ф. Теперик // Литература XX века : итоги и перспективы изучения : материалы пятых андреев. чтений / [под ред. Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко, Н.Т. Пахсарьян]. – М., 2007. – С. 47–55.
14. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа / В.И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2011. – № 3 (18). – С. 8–25.
15. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме / Кирсти Эконен. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 400 с.
16. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. – М. : Флинта; Наука, 2004. – 344 с.
17. Boje D., Driver M., Yue Ca. Fiction and Humor in Transforming McDonald's Narrative Strategies // Culture and Organization, September 2005, Vol. 11(3), pp. 195–208.
18. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory /Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. – London and New York : Routledge, 2005. – 718 p.
19. Williams J. The Two-Headed Deer: Illustrations of the Ramayana in Orissa – [Електронний ресурс]. – Berkeley : University of California Press, 1996. – Режим доступу : http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/ view?docId=ft6870073m;brand=ucpress

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Н. Римар. Функції наратора як головної інстанції оповіді в художньому тексті. Studia methodologica 2014; (37)

ФУНКЦІЇ НАРАТОРА ЯК ГОЛОВНОЇ ІНСТАНЦІЇ ОПОВІДІ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Наталія Римар

Аспірантка, кафедра української і зарубіжної літератури та методики навчання,
ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет
імені Григорія Сковороди» **(УКРАЇНА)**, м. Біла Церква, Київська область,
e-mail: nrimar@bk.ru

UDC: 801.82:808.543

ABSTRACT

Rymar Nataliya. ***The functions as the main narrator of the narrative instance in fiction***

The article presents a theoretical overview of the important category of narrative act – the narrator, is the main authority of the narrative art; traced the basic concepts in the definition of foreign and domestic literary criticism. Conceptual bases, functional status, typological features of the narrator in the teaching of manners works. Analyzed different views of scientists narrator depending on their textual nature and functions, matched by basic subsistence – the narrator – the narratator (reader).

Key words: narrator, narratology, artistic text, narration, author, narratator, literary work.

Rymar Nataliia. ***Funkcje narratora jako główny przykład narracji Fiction***

W artykule przedstawiono teoretyczne omówienie ważnej kategorii aktu narracji –narrator, jest głównym organem pracy narracji sztuki; prześledzić podstawowe pojęcia do definicji krytyki literackiej zagranicznego i krajowego. Pojęciowe podstawy, stan funkcjonalny, typologiczne cechy narratora w nauczaniu maniery prac; towarzyszyć podstawowego utrzymania – narrator – narratator (czytnik).

Słowa kluczowe: narrator, narratologii, tekst artystyczny, narracji, autor, narratator, dzieło literackie.

Рымар Наталья. ***Функции нарратора как главной инстанции повествования в художественном тексте***

В статье осуществлен теоретический обзор важной категории нарративного акта - нарратора, выступающего главной инстанцией повествования художественного произведения; прослежены основные дефиниции понятия в зарубежном и отечественном литературоведении. Определены концептуальные основы, функциональный статус, типологические черты нарратора в процессе преподавания манеры произведения; сопоставлены основные ипостаси автор – рассказчик – наррататор (читатель).

Ключевые слова: нарратор, нарратология, художественный текст, повествование, автор, наррататор, литературное произведение.

У статті здійснено теоретичний огляд важливої категорії наративного акту – наратора, що виступає головною інстанцією оповіді художнього твору, зокрема простежено основні дефініції поняття в зарубіжному та вітчизняному літературознавстві. Окреслено концептуальні засади, функціональний статус, типологічні риси наратора у процесі викладової манери твору; співставлено основні іпостасі автор – наратор – нарататор (читач).

Ключові слова: наратор, наратологія, художній текст, оповідь, автор, нарататор, літературний твір.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Сучасна літературознавча платформа, окреслена гносеологічними, антропологічно-естетичними, філософсько-психологічними модифікаціями, репрезентує абсолютно нові підходи до осмислення іманентної природи художнього тексту. З'явилося й нове розуміння викладової специфіки твору як самопізнання особистості й історії з погляду взаємозв'язку між окремими індивідуальними історіями. На перетині літературознавчих координат другої половини ХХ ст. виникають нові методики і теорії (інтертекстуальність, неориторика, рецептивна естетика тощо), орієнтовані на художній дискурс як виняткову мегасистему з авторсько-читацький кодом, метатекстовим потенціалом, націокультурними константами. Центральним в об'єктиві літературознавчих пошуків постає проблема статусу наративу як манери ведення оповіді, викладу фактів і подій в авторському творі. У зв'язку з цим виникає увага до наратології як теорії повістування, дієвої та актуальної методики студіювання літературного тексту.

Наратологія – теорія наративу, покликана досліджувати його специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей, моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів [13, с. 94]. І. Ільїн окреслив основні положення наратології: комунікативне розуміння природи письменства (зреалізоване через такі базові складові, як відправник інформації – комунікат – отримувач повідомлення, співвідносні категоріям автор – текст – читач); знаковий характер комуніката і система застосування знаків щодо літературної дійсності [6].

Аналіз останніх досліджень і публікацій проблеми. Відоме ще Аристотелівське розуміння оповіді, головними складовими якої філософ уважав героя та дію (фабулу), стверджуючи, що герой повинен розкриватися в дії. Сучасна наратологія демонструє декілька концепцій наративності. Перша (німецькомовна) витворилася на початку ХХ ст. (О. Вельзер, К. Фрідеман); друга (структуралістська) породжує саме поняття «наратологія» і диференціює тексти на розповідні (наративні) й дескриптивні (описові). Традиційне визначення наративності (за В. Шмідом) включає лише твори з виразним авторським наративом і відкидає ліричні, драматичні кінематографічні твори. Наратологія як окрема дисципліна сформувалася в руслі досліджень французьких семіологів (К. Бремона, А. Греймаса) наприкінці 60-х рр. ХХ ст. Ці вчені заперечили структуралістську модель світосприймання і розуміння мистецтва з погляду його комунікативних уявлень, а також переглянули наявні вже концепції теорії оповіді початку ХХ ст. [13, с. 94].

Питання наратології, типів наративності і функціонального статусу нараторів, співвідношення компонентів художньо-комунікативної діяльності (автор, наратор, нарататор, персонажі), специфіку оповідних інстанцій докладно обґрунтували західноєвропейські літературознавці й філософи (Р. Барт, Ж. Женетт, Я. Лінтвельт, Дж. Прінс, С. Четмен, В. Шмід тощо). Наратологію як теорію оповіді вивчають сьогочасні польські науковці (К. Бартошинський, М. Індик, Я. Славінський, М. Ясінська та ін.).

Українська наратологічна наука багата теоретичними працями Л. Мацевко-Бекерської [15; 16; 17], М. Ткачука [21; 22], О. Ткачука [23], Р. Гром'яка [4], Ю. Коваліва [13], І. Папуші [19] та ін.

Теоретичний і практичний рівні наратора як важливого суб'єкта літературної оповіді на прикладі конкретних творів українських авторів проаналізували в дисертаціях Л. Мацевко-Бекерська (2009), М. Легкий (1997), В. Сірук (2003), В. Балдинюк (2004), М. Руденко (2004), О. Капленко (2005), В. Качмар (2006), Т. Черкашина (2007), Г. Максименко (2010), М. Рябченко (2011), С. Сіверська (2011) та ін. Окремо типи нараторів, наративний дискурс у літературному творі вивчали І. Бехта [2], Л. Мірошниченко [18] (на матеріалі англомовної прози), К. Коваленко (у прозі А. Чехова), [9] М. Ткачук (у творах Ю. Федьковича) [22] та ін.

Постановка мети й завдань дослідження. Мета наукової розвідки – обґрунтувати функції наратора як головної інстанції оповідного дискурсу в літературному творі, зокрема передбачено виконання таких завдань: 1) здійснити теоретичний огляд дефініцій поняття наратор у зарубіжних і вітчизняних працях із наратології; 2) окреслити типологічний статус наратора в оповідній парадигмі тексту; 4) охарактеризувати основні різновиди нараторів за функціональними параметрами; 3) простежити взаємозв'язок категорій автор-наратор-нарататор у літературному творі.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кожен літературний твір побудований за певними правилами – своєрідною манерою організації письменником подій у ньому. У канві художнього тексту важливою постаттю виступає той, хто веде розповідь чи оповідь – наратор, тобто вигадана автором особа. Цією літературною постаттю може бути автор, персонаж або якась інша особа. Саме наратор як ключова інстанція визначає особливості розкриття змісту твору, характер ведення оповіді / розповіді в тексті. Це той важливий суб'єкт оповідного простору, який вербалізує художню інформацію. С. Четмен пише, що у художній комунікації беруть участь шестеро учасників: реальний автор, прихований автор, наратор, нарататор, прихований читач, реальний читач (цит. за [3, с. 67]). Деякі теоретики наратології реального автора і реального читача замінюють на прихованого автора і читача.

У цьому контексті Л. Мацевко-Бекерська зауважує, що важливим для здійснення наратологічного дослідження літературного твору є розуміння специфіки наратора, який «опиняється на перетині всіх суб'єктивованих інстанцій розповідного чи оповідного літературного твору, і природа якого в сучасному літературознавстві зазнає деякої синонімії, зближуючись відповідно то з розповідачем, то з оповідачем» [15, с. 8]; Ф. Штанцель теж указує на головну функцію посередника-наратора в розповідному тексті [30, с. 48–49]; М. Легкий зазначає, що «наратор – мовно-стилістичний епіцентр викладу, особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості [12, с. 10]; М. Руденко вважає: «Справжнім суб'єктом викладу в літературному творі є наратор, тому, говорячи про відношення між світом автора і героя, маємо на увазі передусім відношення між рівнем наратора і персонажа» [20, с. 7].

Словникове визначення поняття, запропоноване О. Ткачуком, таке: Наратор – той, хто розповідає в тексті. Існує щонайменше один наратор на наратив, розміщений на тому самому дієгетичному рівні, що й нарататор, до якого він звертається. У певному наративі може бути кілька нараторів, які по черзі звертаються до одного і того ж наратованого чи кількох [23, с. 83]. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначено, що «наратор – фіктивний, створений письменником оповідач, повістяр, романіст, переважно один (зрідка кілька) на тому самому дієгетичному просторі, що й нарататор, до якого він звертається. Наратор буває явним (експліцитним), всевідним, самосвідомим, впевненим. Він формує об'єкт розповіді, власне художній світ, може дистанціюватися від оповіді, персонажів і нарататора» [13, с. 95]. Зафіксовано дефініцію, що наратор у розповідному тексті – це «голос», який промовляє, відповідає за акт нарації, оповідаючи про подію як «правдиву історію»; наратор є часткою текстуального світу і передає розповідь іншому членові текстуального світу – так званому «нараті» [1, с. 799].

Теоретичне обґрунтування позиції наратора в літературному тексті здійснено Дж. Прінсом [28, с. 1–16]. В. Шмід констатує, що «наратор сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, наділений визначеними антропоморфними рисами мислення і мови» [25, с. 38]. Зазвичай призначення наратора в художньому тексті ототожнюють із точками зору, присутніми при розповідності.

Важливе розуміння статусу наратора в художньотекстовій комунікації запропонувала Л. Мацевко-Бекерська, яка вказала на такі вагомі складові цієї літературознавчої категорії: здатність асимілювати комплекс підказок «авторського дискурсу» в читацький; стати центром порозуміння у класичній опозиційній структурі між адресатом і реципієнтом [16, с. 52]. На думку науковця, основна функція наратора зосереджена на встановленні рівня читацької самостійності та відповідальності, окресленні кордонів фікційності художнього простору [16, с. 52].

У літературознавстві наявні різні погляди на трактування кількості нараторів у творі: три (Б. Ромберг, В. Шмід), чотири (П. Лаббок), вісім (Н. Фрідман), дванадцять (В. Фюгер) тощо. Головними критеріями у визначенні типів оповідачів є дихотомії дієгезису (пор. дієгезис – вигаданий світ, у якому трапляються наратовані ситуації й події [23, с. 36]) та екзегезису (ненаративні одиниці тексту: пояснення, тлумачення, коментарі, міркування, метанаратив [25]). Необхідно уточнити, що дієгезис й екзегезис репрезентують текст оповідача – наратора, а мімезис – текст героїв художнього твору. При дієгетичному нараторові відбувається ведення оповіді про самого себе, при недієгетичному – розповідається про інших об'єктів. Установлено, що дієгетичний наратор функціонує в двох іпостасях: як суб'єкт

оповіді й об'єкт оповідної історії. С. Четмен подає дихотомію «присутнього» та «відсутнього» нараторів (цит. [3, с. 67]).

При визначенні типологічного статусу наратора у художньому тексті важливо враховувати специфіку авторського письма і побудову наративних структур. Літературознавстві виокремлюють два види наративних структур: лінійну, що передбачає лінійне моделювання подій, наявність історії та присутнього чи відсутнього фіналу, відображення внутрішніх переживань; нелінійну, при якій спостережено наявність причиново-наслідкових зв'язків, але при цьому сюжет не збігається з фабулою, присутні рух почуттів, фінал на подієвому та розповідному рівнях. К. Коваленко стверджує, що у лінійних текстах «наратор відіграє головну роль – йому відомий фінал, який фіксується на подієвому рівні» [9, с. 46].

Традиційно українські літературознавці диференціюють два різновиди наратора – оповідач (різновид літературного суб'єкта, граматична форма вияву якої – розповідь від першої особи [14, с. 522]) і розповідач (різновид літературного суб'єкта, з допомогою якого формується весь уявний світ літературного твору). Характеристика розповідача включає два важливі моменти: його позицію щодо твореного ним уявного світу твору (погляд на персонажі і події, активна участь у подіях) і ступінь видимості в структурі літературного твору (чи названий розповідач, наскільки явне у творі його «я» граматично, наскільки виразною є його характеристика). Граматична форма вияву розповідача – третя особа [14, с. 602]). Крім того, виокремлюють такі різновиди нараторів за функціональним принципом (в основі класифікація Ж. Женетта): гомодієгетичний – наратор, який функціонує в тексті і виступає учасником подій, про які йдеться. При такому типі наративу розповідь зазвичай ведеться від першої особи; гетеродієгетичний – наратор, який перебуває в художньому світі, але поза дією, він постає як сторонній спостерігач, хоча сам веде розповідь; екстрадієгетичний – наратор, який веде за собою читача, виступає коментатором подій, роздумує про них. Зазвичай такий наратор не присутній у художньому просторі твору, тому розповідь представлена третьою особою. Усе ж наратор – це фіктивна особа, створена письменником.

В. Кайзер стверджує, що наратор, який оповідає від третьої особи, – аукторіальний; той, що здійснює нарацію від першої особи – я-оповідач. Існує ще персональний наратор, який подібний до я-оповідача, але події при цьому розказано очима наратора з позиції персонажа, що рефлектує. У цьому випадку діє не один персонаж, а стільки, скільки цього потрібно для твору [26, с. 208]. С. Четмен третьоособового наратора в позаособовій оповіді називає «ноннаратором» [13, с. 96].

Установлено, що наративна розповідь від першої особи – це сюжетний вибір. Перевага розповіді від першої чи третьої особи вказує на специфіку повістування, його організацію, від чого залежить сприймання читача [5, с. 256]. При гомодієгетичній оповіді перша особа репрезентує подвійну роль, оскільки наратор і персонаж, як уважають деякі автори, виступають однією особою (Р. Барт). Інші дослідники (В. Шмід та Ф. Штанцель і т. ін.) не ототожнюють наратора і персонажа в першій особі, а переконані, що існує персонаж-наратор (тип я-очевидець) і особа-персонаж (тип я-герой). Ці дві інстанції відрізняє їх функціональний статус у творі: персонаж-наратор виконує первинну функцію, а особа-персонаж – вторинну. Про складність диференціації наратора й автора при гомодієгетичному повістуванні свідчить ряд чинників. Співставляти автора й наратора, на думку А. Корольової, можна тоді, коли в тексті не вказано про будь-які соціальні характеристики наратора [10, с. 67].

У сучасному наратологічному дискурсі, послуговуючись засадами Ф. Штанцеля, вирізняють акторіальний, аукторіальний і нейтральний наративні типи (а відповідно і типи нараторів). Наративний тип акторіальний, якщо на передній план виступають судження, оцінки й зауваження оповідача; аукторіальним він буде, якщо фіктивний світ твору подано очима персонажа; нейтральний наративний тип позбавлений індивідуалізованої інтерпретації, йому характерне імперсональне зображення побаченого й почутого у зовнішньому світі [30].

Я. Лінтвельт, вивчаючи природу наративних типів, зауважує, що аукторіальна оповідь складається з ряду «аукторіальних дискурсів» (комунікативного, метанаративного, пояснювального, емоційного, оціночного тощо). Характерною рисою акторіального типу дослідник називає внутрішній монолог читача, або солілоквієм, для усвідомлення внутрішніх рефлексій художній (романний) світ, на думку Я. Лінтвельта, підпорядковується наратив-

ному типу і художня комунікація представлена так: наратор – наративна оповідь – нарататор / тип оповіді – читач – історія [27, с. 56].

Дослідники вказують і на дистанцію наратора – його розміщення щодо наратованих ситуацій, подій, персонажів, нарататорів тощо. Виокремлено основні дистанції (позиції) наратора: часову (присутня вказівка на час, коли відбувається акт наратування); дискурсивну (наратор оповідає про подію своїми словами чи мовою персонажа), інтелектуальну (свідчення про інтелектуальний рівень наратора, нижчий чи вищий від нарататора); моральна (моральна стійкість наратора). Наратор може бути як протагоніст в оповідних подіях (при гомодієгетичному типові), бути важливим чи другорядним персонажем, в іншому випадку – простим спостерігачем. Наратора потрібно відрізняти від реального чи конкретного автора, а також від прихованого автора (не розповідає про події, але вважається відповідальним за їхній вибір, розподіл і комбінування) [23, с. 84].

Слушним видається твердження Л. Мацевко-Бекерської про присутність розповідача, який не співпадає з емпіричним автором. Дослідниця вказує, що «читач здебільшого ідентифікує психологічну сутність автора саме через дозволену наратором призму, під його кутом зору розгортається інтерпретаційна проекція літературного твору» [15, с. 10].

Зважаючи на те, що оповідь літературного твору здійснюється через внутрішню комунікацію так званого фіктивного (несправжнього) світу, то прийнято говорити про фіктивного наратора і фіктивного читача. Поширеного статусу набула кваліфікація наратора Ж. Женетта, який зазначає, що у будь-якому творі оповідь веде автор, але не завжди від власного імені. Дослідник виокремлює такі типи оповідача: імпліцитний або прихований наратор, який постає як «голос посередника», фіксатор подій; експліцитний або очевидний наратор, який виступає дійовою особою подій, розповідь при такій оповіді ведеться від першої особи [5].

При експліцитному зображенні подій наявна самопрезентація наратора: він часто називає своє ім'я, описує себе як оповідне «я», розказує свою життєву історію. Свідченням такого наративного типу навіть при відсутності деталізованого самоопису може бути наявність форми дієслова першої особи.

Літературознавці вказують на такі прийоми імпліцитного наративу: а) підбір елементів (персонажів, ситуацій, дій, речей, думок і способів зображення героїв) і подій як наративного матеріалу; б) конкретизація, деталізація підібраних елементів; в) композиція оповідного тексту; г) мовна (лексична і синтаксична) презентація композиційних елементів; ґ) оцінювання підібраних елементів; д) роздуми, коментарі та узагальнення наратора [25, с. 39]. Як підсумок, можна стверджувати, що наратор виступає своєрідним конструктом, представленим складовими оповідного тексту. Імпліцитне зображення виконує фундаментальну функцію, тоді як експліцитна оповідь може бути факультативним прийомом. Однак експліцитна оповідь завжди вибудовується над імпліцитною.

Доречною видається типологія Ш. Рімон-Кенан (основана на наратологічних засад Ж. Женетта), відповіднодо якої дослідниця розрізняє нараторів за такими показниками: рівень наращії, до якого належить наратор; участь у нарахованих подіях; ступінь усвідомлення своєї функції у тексті [29].

Наратор як основний суб'єкт оповіді, з одного боку, може бути яскраво вираженим індивідом, з іншого – просто носієм якоїсь безособової оцінки щодо відношення до інших. Спостережено, що коли наратор – безособовий носій якоїсь ознаки, то в такому випадку часто присутній іронічний контекст. Із цього приводу В. Шмід зауважує: «Редукція наратора, направленого до іронічного голосу, переважно наявна в «персональній» оповіді, тобто там, де нарація орієнтована на точку зору персонажа [25, с. 39].

Надзвичайно деталізованою й дещо важкою для тлумачення вважаємо класифікацію Ж. Женетта, який указує на існування таких наративних типів: екстрадієгетичний – гетеродієгетичний, екстрадієгетичний – гомодієгетичний, інтрадієгетичний – гетеродієгетичний, інтрадієгетичний – гомодієгетичний, метадієгетичний – гетеродієгетичний наратори [5].

Із нашого погляду, враховуючи різні підходи у літературознавстві до виокремлення типів нараторів і їх функцій, а також неоднаковість потрактування їх суті, вважаємо найбільш прийнятною узагальнену класифікацію, запропоновану В. Шмідом як сукупність дотичних концепцій наратологів-попередників. Дослідник на основі базових критеріїв оповідності репрезентує такі типи нараторів: за способом зображення – експліцитний / імпліцитний; за дієгетичністю – дієгетичний / недієгетичний; ступенем обрамлення – первинний /

вторинний / третинний; ступенем вияву – сильно виявлений / слабо виявлений; за особовою ознакою – особовий / безособовий; антропоморфністю – антропоморфний / неантропоморфний; гомогенністю – цілісний / розсіяний; вираженням оціночності – об'єктивний / суб'єктивний; ступенем поінформованості – всезнаючий / обмежений у знаннях; просторовою характеристикою – всюдисущий / обмежений у просторі; інтроспекцією – внутрішньорозташований / знаходиться ззовні; професіональністю – професіональний / непрофесіональний; надійності – ненадійний / надійний [25].

У сучасній літературознавчій площині засвідчено існування двох основних наративних форм: я-нарація, тобто наратор у першій особі та наратор у третій особі при об'єктивному показі. За тих умов, коли письменник розповідає у третій особі про події і вказує на свою присутність як персонажа, говорять про наратора, який займає «позицію олімпійця».

Досліджуючи тріаду оповідач – розповідач – наратор, варто зауважити, що термін наратор запозичений із західного літературознавства. Російські наратологи послуговуються поняттями «оповідач» і «розповідач». Зазвичай розповідач розчиняється в художній палітрі, він творить внутрітекстову комунікацію, не називаючи себе при цьому; оповідач – переважно названий носій мовлення, він «будує» весь текст, організовує події за власним задумом. Науковці зауважують, що поняття «оповідач» і «розповідач» (у загальному значенні) використовуються як абсолютно синонімічні, що позначають «носія функції оповіді безвідносно до яких-небудь типологічних ознак» [25, с. 65]. Хоча з приводу синонімічності оповідача / розповідача / наратора виникають дискусії, адже ототожнювати оповідача й розповідача немає сенсу, оскільки, на нашу думку, це абсолютно різні суб'єкти викладової манери літератури.

В оповідному континуумі не менш важливу функцію виконує образ автора (інколи так званий «внутрішній», «абстрактний», «концептуальний», «конкретний» автор), який безпосередньо чи опосередковано впливає на образ наратора, координуючи сферу повістування, хоча при цьому, як зазначають науковці, «між автором і наратором виникає різна наративна дистанція: точка зору автора може збігатися з поглядом наратора, а може бути відмінною. Читач через систему наративних рівнів, сюжет, композицію і т. ін. реконструює образ автора, його концепцію твору» [7, с. 8]. Говорячи про співвіднесення наратора з автором, виявлено різні тенденції: з одного боку наратор може не мати нічого спільного з автором, бути просто ним вигаданий; з іншого – бути безпосереднім відображенням авторських позицій, його думок, ідей. Такий наратор діє відповідно до авторських стратегій, постає «маскою» автора. Погляд наратора може бути ідентичним із авторським, а може бути абсолютно протилежним.

Важливою, на нашу думку, видається вербалізована функція наратора, пов'язана із зоровим сприйняттям. Такого наратора Ж. Женетт і М. Баль називають фокалізатором як «відправником втіленої у словах зорової інформації» (цит. за [19]). Цікавим у цьому контексті постає твердження багаторівневої структури наративу Ф. Уайєтта, який вказує на такі рівні оповіді: конкретно-фактичний, ендопсихічний (опис внутрішніх переживань, думок і почуттів персонажів), символічний (уявлювана суб'єктивна реальність), рівень минулого й міфології, рівень уявності (персонажі можуть видаватися іншими, ніж є насправді), рівень умовності (акцентуалізація на альтернативних можливостях оповіді) (цит. за [24]). До цих характеристик відносять ще такі критерії оповіді, як інтенціональність (настановча функція автора за допомогою тексту), ситуативність (вплив ситуаційної складової при творенні й передачі тексту), інтертекстуальність (наявність у тексті інших повідомлень, інших жанрів чи типів) [8].

Необхідно наголосити на особливостях наративного письма під впливом постмодерністських зрушень, яке визначають як особливий тип – «нелінійне письмо» і для якого характерна градаційність між наративними ланками викладу подій, відсутність фабули і сюжету. У постмодерністському художньому творі присутні «голоси» замість наративних форм, діалог різних текстів, нелінійні оповідні параметри. Такі особливості новаторського тексту ідентифікують сьогодні як ризоматичне письмо. На думку дослідників, наративна ризома репрезентує постмодерністські особливості викладової специфіки, зокрема нелінійний спосіб організації цілісності абсурдного повістування, перевага форми над змістом, гетерогенність художнього тексту, наявність філософських, культурологічних, психологіч-

них кодів, які в сукупності утворюють ризому. Однією із характерних ознак ризоми є те, що вона може бути розірвана, надламана у будь-якому місці [11].

ВИСНОВКИ

Врахувавши наведені вище концептуальні засади щодо статусу наратора в художньому тексті, необхідно уточнити, що в контекст терміна наратор, а також оповідач, розповідач як його різновиди, входить образ фіктивного наратора, оскільки художній світ літературного твору завжди фікційний, нереальний навіть попри наявність реальних фактів чи біографізму. Оповідні інстанції автора й наратора при гомодієгетичному наративному типові вважаємо не тотожними навіть при організації акту повістування від першої особи. На нашу думку, це дві різні позиції текстової палітри, які при специфічній викладовій манері, в окремих місцях можуть зміщуватися, накладатися одна на одну, перетинатися в окремих дотикових моментах, заміняти одна одну, але ніколи не ставати одним цілим. Варто диференціювати поняття оповідача (першоособовий наратор) і розповідача (третьоособовий наратор). Перспективним у цьому напрямку видається дослідження дихотомії наратор – нарататор на різних рівнях наративу, а також з'ясування взаємозв'язку наратора зі світом персонажів, що діють у художньому тексті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької : 2-е вид., допов. – Львів : Літопис, 2001 – 832 с.
2. Бехта І. А. Дискурс наратора в англомовній прозі / І. А. Бехта. – К. : Грамота, 2004. – 304 с.
3. Бук С. Форми нарації в романі Іздрика «Подвійний Леон» / С. Бук // Слово і час. – 2006 – № 2. – С. 63–67.
4. Гром'як Р. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію / Р. Гром'як // Наративні виміри літератури : м-ли Міжнарод. конф. З наратології (Тернопіль, 23–24 жовтня 2003 р.) / Упор. І. В. Папуша // Studia Methodologica / Тернопіль : Ред.-видав. Відділ ТНПУ, 2005 – Вип. 16. – С. 8 – 16.
5. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт ; [пер. с фр.] // Фигуры : в 2 т. – М. : Учебно-педагог. изд-во, 1998. – Т. 2. – С. 60–281.
6. Ільїн І. П. Постмодернізм : словник термінів / І. П. Ільїн. – М. : Інтрада, 2001. – 384 с.
7. Качмар В. М. Повістева творчість Богдана Лепкого. Типии нарації [текст] : автореф. дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / В. М. Качмар ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2006 – 20 с.
8. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М. : Прогресс, 1999. – 416 с.
9. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах А. П. Чехова («Моє життя», «Розповідь невідомої людини») / К. Коваленко // Філологічні науки. – 2012. –№ 2. С. 46–50.
10. Корольова А. В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті / А. В. Корольова. – К. : Видав. центр КНЛУ, 2002. – 267 с.
11. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Юлия Кристева ; [пер. с фр.]. – М. : Росс. полит. энциклоп., 2004. – 656 с.
12. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка : автореф. дис. … канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 – українська література /
1. Микола Зіновійович Легкий. – Львів, 1997. – 17 с
13. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.
14. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 2007. – 752 с.
15. Мацевко-Бекерська Л. В. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть) : автореф. дис. …д-ра філол. наук :

спец. 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01. – українська література / Л. В. Мацевко-Бекерська. – Ін-ут літ-ри ім. Т Г. Шевченка НАН України. – К., 2009. – 40 с.
16. Мацевко-Бекерська Л. В. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору / Л. В. Мацевко-Бекерська // Вісник Львів. ун-ту ім. І. Франка. – Сер. : Іноземні мови. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2011. – Вип. 18. – С. 52–59.
17. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця XIX – початку XX ст. у дзеркалі наратології / Л. В. Мацевко-Бекерська. – Л. : Сплайн, 2008. – 334 с.
18. Мірошниченко Л. Типологія нараторів у пізніх романах Вільяма Ґолдінґа / Л. Мірошниченко // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – Сер. : Іноземна філологія – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2010. – 45–47.
19. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) / Ігор Папуша // Studia Methodologica : [наук. зб.] / гол. ред. О. Лещак ; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: О. Куца, Т. Волкова, Р. Гром'як [та ін.]. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 29–46. – Бібліогр. в кінці ст.
20. Руденко М. І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильвого : автореф. дис. … канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 – українська література / М. І. Руденко. – К., 2004. – 20 с.
21. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль : Медобори, 2007. – 463 с.
22. Ткачук М. П. Наратор-медіум у прозових творах Юрія Федьковича / М. П. Ткачук // Наративні виміри літератури : м-ли Міжнарод. конф. З наратології (Тернопіль, 23–24 жовтня 2003 р.) / Упор. І. В. Папуша // Studia Methodologica / Тернопіль : Ред.-видав. Відділ ТНПУ, 2005 – Вип. 16. – С. 156 – 172.
23. Ткачук О. Наратологічний словник / О.Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002 – 173 с.
24. Чепелєва Н. В. Методи аналізу оповідального тексту / Н. В. Чепелєва, Л. П. Яковенко [Електронний режим]. – Режим доступу : http://lib.iitta.gov.ua/1747/1/
25. Шмид В. Нарратология. – М. : Языки славян. Культуры, 2003 – 312 с.
26. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk / W. Kayser. – Tübingen, 1992. – S. 208.
27. Lintvelt J. Essai de Typologie Narrative le 'Point de Vue' / J. Lintvelt. – Paris : Labraire Jose Corti, 1981. – 315 p.
28. Prince G. Surveying Narratology // What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin : Walter de Gruyter, 2003. – P. 1–16.
29. Rimmon-Kenan Sh. Narrative Fiction: Contemporary Poetics / Sh. Rimmon-Kenan. – L, 1986.
30. Stanzel F. A Theory of Narrative / F. A. Stanzel / Transl. by Charlotte Goedsche. – Cambridge : Cambridga University Press, 1982. – 309 p.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

А. Гурдуз, І. Альбещенко. Міфопоетична парадигма в трилогії Сьюзен Коллінз «Голодні ігри». Studia methodologica 2014; (37)

МІФОПОЕТИЧНА ПАРАДИГМА В ТРИЛОГІЇ СЬЮЗЕН КОЛЛІНЗ „ГОЛОДНІ ІГРИ”

Андрій Гурдуз

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра української літератури і методики навчання,
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського **(УКРАЇНА)**,
e-mail: gurdai@mail.ru

Ірина Альбещенко

Бакалавр, факультет іноземної філології,
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського **(УКРАЇНА)**.

UDC: 821.111(73)“20”

ABSTRACT

Gurduz A. I. , Albeschenko I. S. ***The mythopoetical paradigm in Suzanne Collins' trilogy “The hunger games”***

In the article the attempt of complex analysis of mythopoetical paradigm of S. Collins' trilogy “The Hunger Games” is offered for the first time. The special attention is spared to consideration of a plot decision of the interactive show in American antiutopia as a regular phenomenon in the development of corresponding literary tradition. Originality of reinterpretation of the myth about Minotaur is lighted up and combination of it with the artistic matrix of “Lord of the Flies” by W. Golding is underlined in the work, the binaryopposition structure of the text of the “The Hunger Games” and key characters-symbols in it are accented.

Keywords: antiutopia, plot, legendarily-mythological structure, labyrinth, Minotaur, tradition and innovation, symbol.

Гурдуз А. И. , Альбещенко И. С. ***Мифопоэтическая парадигма в трилогии Сьюзен Коллинз „Голодные игры”***

В статье впервые предложена попытка комплексного анализа мифопоэтической парадигмы трилогии С. Коллинз „Голодные игры”. Особое внимание уделено рассмотрению сюжетного решения интерактивного шоу в американской антиутопии как закономерного явления в развитии соответствующей литературной традиции. Освещено своеобразие переосмысления в произведении мифа о Минотавре и подчеркнуто сочетание его с художественной матрицей „Повелителя мух” У. Голдинга, акцентированы бинарнооппозиционная структура текста «Голодных игр» и ключевые в нем образы-символы.

Ключевые слова: антиутопия, сюжет, легендарно-мифологическая структура, лабиринт, Минотавр, традиция и новаторство, символ.

У статті вперше запропоновано спробу комплексного аналізу міфопоетичної парадигми трилогії С. Коллінз „Голодні ігри”. Особливу увагу приділено розгляду вузлового сюжетного рішення інтерактивного шоу в американській антиутопії як закономірного явища в розвитку відповідної літературної традиції. Висвітлено своєрідність переосмислення в творі міфу про Мінотавра і підкреслено поєднання його з художньою матрицею „Володаря мух” В. Голдинга; акцентовано бінарноопозиційну структуру тексту „Голодних ігор” та ключові в ньому образи-символи.

Ключові слова: антиутопія, сюжет, легендарно-міфологічна структура, лабіринт, Мінотавр, традиція і новаторство, символ.

ВСТУП

Інтенсивний розвиток антиутопії в сучасній літературі – явище не випадкове й соціально зумовлене. Елементи художнього аранжування творів цього корпусу відбивають ознаки мистецької доби, тимчасом як вибір провідних сюжетно-тематичних ліній переважно узгоджується з напрацьованими в жанрі традиціями. Іншими словами, ступінь новаторства такого твору часом визначається вмінням автора запропонувати оригінальний ракурс бачення методично розроблюваної вже проблеми. У силу надвисокої динаміки оновлення масиву антиутопії фундаментальне наукове висвітлення його творів першого десятиліття XXI ст. (періоду особливо важливого для структурування нового мистецького етапу) поки відсутнє, однак об'єктивно необхідне, оскільки на основі цієї прози вже формуються якісно нові література і кіно. Окремої уваги тут зі зрозумілих причин потребують твори, орієнтовані на аудиторію підліткового віку.

Помітним явищем літературного процесу першого десятиліття XXI ст. стала американська романна трилогія Сьюзен Коллінз „Голодні ігри" ("The Hunger Games", 2008-2010 рр.), що отримала національне і світове визнання (зокрема, першу книгу циклу названо кращою для підлітків 2008 р. за версією „Нью-Йорк Таймс" [12], кращим фентезійним і науково-фантастичним романом за той же період [15]; другу книгу серії „Паблішез Віклі" відзначено як кращу в 2009 р.). У романах цього постапокаліптичного циклу послідовно розгортається ситуація протистояння особистості (Китнісс Евердин) тоталітарній системі (країни майбутнього Панему), коли діяльність одної людини підриває антигуманну владу і, викликаючи ланцюгову реакцію, веде до народного повстання. Така ситуація органічна подібним – часто сюжетотворчим – моделям, популярним у фантастиці XX – першого десятиліття XXI ст. (як приклад назвемо класичний „Населений острів" А. і Б. Стругацьких 1969 р.). Художнє ж рішення національного шоу-змагання, де виживає один гравець („Голодні ігри"), у С. Коллінз також можна розглядати як розвиток певної традиційної лінії зазначеного періоду, яка так чи інакше виявляє себе в літературі (скажімо, в романах С. Кінга „Довга прогулянка" 1979 р. і „Людина, яка біжить" 1982 р., С. Лук'яненка „Лицарі сорока островів" 1992 р., К. Такамі „Королівська битва" 1999 р.) і, в адаптованому вигляді, – в сучасній індустрії розваг (міжнародне шоу „Великий Брат", що триває з 1999 р., російські проекти „Останній герой" 2001-2009 рр., „Голод" 2003 р. і под.). Ступінь близькості „Голодних ігор" до окремих творів-попередників викликала певні зауваження на адресу С. Коллінз; цікаво, що у випадку з надзвичайною подібністю трилогії до „Королівської битви" факт запозичення виявився відсутнім: американська письменниця заявила, що не чула про цей японський роман [детальніше див.: 13]. Спорідненість творів у такому випадку багато в чому визначається літературною традицією – антиутопії й соціальної сатири. До того ж, як справедливо підкреслює Е. Хехир, трилогія С. Коллінз і роман К. Такамі, хоч і мають дещо відмінні фокуси зображення, натхненні книгою Дж. Оруелла „1984" [13].

„Голодні ігри" по-своєму оригінальні і, що прикметно, вже самі стають прототекстом для пізніших – і також більш-менш помітних у культурно-літературному процесі – творів: назвемо хоча б „Того, хто біжить у лабіринті" Дж. Дашнера 2009 р., „Дивергента" В. Рот 2011 р., „Відбір" К. Касс 2013 р. Крім того, корпус типологічно споріднених творів, яскраво репрезентований „Голодними іграми", є одною з двох базових складових формування в сучасному культурно-літературному просторі якісно нового феномену – так званого реаліті-роману (О. Михед) [5, 288].

Відгуки на трилогію С. Коллінз аспектні [напр., див.: 10], не носять системного характеру, аналітичний момент їх послаблений у силу надмірної емоційності і поверховості [6; 4] (і це властиве нинішній критиці: пригадаймо оцінку сучасного українського, зокрема містичного, роману – Л. Таран, Н. Шевченко, Дари Корній, В. Гранецької, Я. Бакалець і Я. Яріша та ін., слов'янської рецепції мешап-прози і под.). У такий спосіб, парадокс літературного успіху „Голодних ігор" С. Коллінз (та відповідних екранізацій), які вже активно впливають на подальший літературний процес, сприяючи продукуванню нових художніх творів, і при цьому літературознавчо висвітлені мінімально, орієнтує на глибоке наукове дослідження цієї антиутопії. Оскільки для „Голодних ігор" сюжетотворчою є легендарно-міфологічна структура, спосіб опрацювання якої письменницею багато в чому визначає аспект традиції й новаторства трилогії, то кроком до всебічного вивчення твору уявляєть-

ся, в першу чергу, комплексний аналіз його міфопоетичної парадигми. Власне, у пропонованій статті вперше робимо спробу такого аналізу. Особливу увагу при цьому приділяємо висвітленню а) художньої природи міфопоетики трилогії С. Коллінз, б) ролі і специфіки бінарних опозицій і в) ключових міфологем у творі.

У тлумаченні розвитку сучасної цивілізації і культури (чи антикультури) як катастрофічного С. Коллінз (стиль і талант якої, при загальній позитивній оцінці, сприймають порізному: зокрема, С. Кінг [14], [11]) вдається до моделювання специфічної художньої реальності, головну роль у канві якої відіграють оригінально поєднані елементи античної міфології і літературної міфотворчості ХХ ст.

У передмові до „Голодних ігор" письменниця говорить про сильне враження, справлене на неї ще в дитинстві міфом про Мінотавра [3, 7], і текст її трилогії містить своєрідну інтерпретацію цього міфу. Так, акцентується момент обов'язкового в зображуваному суспільстві Панему жертвоприношення (власне заголовне шоу); як лабіринт осмислюється не тільки і не стільки арена „Ігор" у цілому, швидше маються на увазі психологічні блукання й метаморфози учасників гри, несподівані для них самих: екстремальні умови й необхідність вижити у протистоянні проти всіх пробуджують у „гостей арени" агресію, тваринні інстинкти – і гравці часом уподібнюються тваринам-хижакам. У такий спосіб, якщо розглядати арену „Голодних ігор" як замкнений світ, то функції класичних Тесея і Мінотавра тут виконують самі гравці, причому залежно від конкретної ситуації кожен гравець може виступати в тій чи іншій іпостасі (подібний прийом у традиції мінотавріани ХХ ст. успішно використовують В. Пелевін у „Шоломі жаху: Міфі про Тесея і Мінотавра" 2003 р., С. Павлоу у „Троянському коні" 2005 р. і деякі інші автори). Звідси, відсутність буквального образу Мінотавра не порушує стилізованої С. Коллінз відповідної міфологічної атмосфери (хоча в тексті фігурують уже характерні для такого типу творів істоти – так звані переродки [напр., див.: 3, 257-258] – порівняймо з гриверами в „Тому, хто біжить у лабіринті" Дж. Дашнера).

Очевидно, „ниткою Аріадни" для героїв Китнісс і Піта під час їх випробувань на арені в першій книзі стає кохання, причому для дівчини це переживання складне і ще не до кінця усвідомлюване (інтригу загострено своєрідним любовним трикутником „Китнісс – Гейл – Піт"). У корпусі мінотавріани останній художній прийом також присутній: назвемо хоч би „Втечу від мінотавра" Є. Бісс, „Троянського коня" С. Павлоу, „Московський лабіринт Мінотавра" Н. Солнцевої [детальніше див.: 1, 17].

Певно доповнюється наведений варіант тлумачення образу лабіринту в американській трилогії другим, загальнішим його трактуванням: у заданих авторкою художніх координатах замкнений у всіх розуміннях світ Панему так само, як і арену „Ігор" у його Капітолії, варто осмислювати як своєрідний лабіринт, що в його дванадцяти основних секторах (дистриктах) заляканий люд з острахом чекає, яка його частина на цей раз стане черговою жертвою монструозної столиці. При такому розумінні остання в особі тирана і є Мінотавром (символічні думки героїні про президента Сноу: „Кров... Це ж запах його дихання. „...Може, він її п'є?" [3, 314]). В одному з інтерв'ю С. Коллінз так коментує динаміку образу арени в трилогії: „класична гладіаторська гра" – етап повстання – власне Капітолій [9].

Підкреслюється античний (переважно давньоримський) складник у тексті трилогії (дещо штучно, але по-своєму органічно в її гротескному світі) через надання другорядним персонажам – мешканцям столиці Панему – імен (часом видозмінених) відомих давньоримських постатей (Цезар, Плутарх, Сенека, Клавдій, Флавій, Октавія, Ауреліус та ін.), специфічне номінування географічних пунктів (Капітолій) і об'єктів (Ріг достатку), непряме звертання в тексті до образу хору в античній трагедії (про це говоримо нижче) тощо. Попереджаючи про майбутню соціальну катастрофу за умови продовження нинішнього напряму розвитку цивілізації (коли призабуті чи абсолютно деформовані моральні норми, процвітає бездуховність і т. ін.), С. Коллінз, очевидно, не випадково акцентує в творі саме давньоримську складову (пригадаймо в контексті розмови і популярні в ті часи бої гладіаторів, досить специфічне розуміння театральної вистави тощо) і у вуста персонажа Плутарха вкладає порівняння Панему з Давнім Римом (а історичний Плутарх – автор „Порівняльних життєписів") і коментар виразу з Х сатири Ювенала "panem et circenses" („хлібу й видовищ") [3, 763].

Переосмислений міф про Критський лабіринт становить у „Голодних іграх" специфічну єдність із також модифікованою, але впізнаваною ідейно-художньою матрицею роману В. Голдинга „Володар мух" – одної з улюблених книг С. Коллінз [8]. У такий спосіб, через

відносну нескладність сюжету розгортання подій трилогії XXI століття дещо прогнозоване. Крім того, твір С. Коллінз містить систему додаткових міфологем, які, динамічно взаємодіючи, збагачують міфопоетичну парадигму „Голодних ігор", поглиблюючи її смисл і, врешті, сприяючи зближенню й органічному злиттю двох названих міфопоетичних ліній. Власне, сформована в такий спосіб комбінована (лінійно-мозаїчна) міфопоетична система [2, 27] найбільше – і якісно – відрізняє аналізований твір від спільнопланових попередніх антиутопій і пояснює залученість його до створення нових подібних книг.

Рельєфному показу порушуваних С. Коллінз глобальних проблем (свободи особистості в майбутньому, правди та її замінників у світі гіпертрофованих понять, сенсу життя тощо) і образів персонажів, за допомогою яких розкриваються ці проблеми, сприяє важливий у художньому полотні бінарноопозиційний принцип (додамо, що вибір авторкою протиставлення як провідного прийому органічний природі центральної постаті міфу про Мінотавра). Ключові опозиції тут супроводжують основні маркери змальовуваної дійсності: розвиток цивілізації (природне/штучне, мир/війна), статус людини в соціумі (воля/неволя, мисливець/жертва), людські взаємини різного рівня (правда/неправда). Показовими уявляються окремі висловлювання персонажів трилогії, що свідчать про глибину деформації описуваного світу, наприклад: „Головне – не хто ти є, а ким тебе бачать" [3, 112], варіація знаменитої максими у вустах Піта: „Я… хочу померти самим собою" [3, 117], і под.

Причому основний парадокс зображуваного суспільства Панему – як розбещеного Давнього Риму – закладений уже в назвах глобального тут шоу та його складових: Жнива, Бенкет (традиційно застосовувані для евфемістичного називання битв у героїчному епосі, ці лексеми у трилогії звучать знижено, гротескно).

Продуктивному розкриттю опозиції „воля/неволя" сприяє наскрізна в трилогії міфологема птаха з відповідним символічним значенням. Це системні згадування птахів та їх зображень у тексті, порівняння з птахами образів ключових і другорядних персонажів (образом-емблемою Китнісс стає сойка-пересмішниця, стилісти героїні більше схожі „...не на людей, а на зграйку екзотичних птахів..." [3, 56], Рута – „ніби маленька пташка" [3, 84] і под.), нарешті, те, що образ птаха перетворюється на символ повстанського руху. Прозора паралель історії про сойок-говорунів, які вижили в Панемі попри намагання Капітолію їх знищити („...недооцінили їх волю до життя" [3, 362]), та успішної в розгортанні боротьби за вільне життя уярмлених у дистриктах Панему людей.

Прикметно, що в тексті „Голодних ігор" сойкам відведена роль античного хору з відповідними для нього функціями; особливо яскраво це виявляється в першій частині трилогії у сцені загибелі дівчинки Рути, над тілом якої Китнісс співає пісню, підхоплювану птахами [3, 185-186], і в третій книзі циклу, „Сойка-пересмішниця", коли птахи повторюють за Китнісс її пісню про повішеного парубка [3, 689-691].

Багатозначними в силу варіативного обігрування в тексті романного циклу є полюси опозиції „мисливець/жертва". Так, головна героїня через важке життя родини опановує мистецтво полювання і стає мисливицею на білок; потрапивши на шоу „Голодні ігри", Китнісс сама стає мішенню в чужому полюванні, хоча водночас є й мисливцем; нарешті, змальовувані події відбуваються в країні, де мішенню глобального „полювання" є людина.

Так само, як образ птаха, важливий у тканині трилогії образ і міфологема рослини: це підтверджує й огляд імен персонажів: Китнісс (ім'я походить від назви сорту трави [3, 48]), Рута, Піт (в оригінальному англійському тексті – Peeta; відомо ж, що піта – різновид прісного хлібу), Мірта. Вірогідно, не випадково серед ключових персонажів циклу, які є мішенню Капітолію, переважають постаті з іменами рослинної етимології (нагадаємо: імена капітолійців мають підкреслено давньоримську специфіку): жертвами розбещеного і агресивного соціуму стають люди мирної праці. За художньою логікою, поштовхом і символом усенародного повстання здатна бути лише Китнісс: рослина, від назви якої походить ім'я героїні, стрілолист, має „листя гостре, як наконечники стріл" [3, 48]; крім того, тільки в постаті Китнісс поєднано символи рослинного (ім'я) і тваринного (прізвисько – Сойка-пересмішниця). Окремої розмови тут заслуговує колористичний аспект: на тлі досить широкої палітри домінантні в романному циклі і символічно знакові кольори червоний чи жовтогарячий (колір вогню в широкому розумінні) і зелений (колір усього природного), що також певно відповідає полюсам опозиції „війна/мир".

Важливе значення в першій книзі американської трилогії має міфологема їжі, що „передбачено" вже самою назвою антиутопії. Системне акцентування описів трапез персона-

жів до боїв на арені глибоко міфологічне і переважно символізує майбутні вбивства як жертвоприношення на „Голодних іграх" (показовий епізод, у якому під час обіду по дорозі в Капітолій через Піта проливається червоний сік і „…тече по проходу, як кров" [3, 52]): образно кажучи, таким „бенкетом" на шоу Панем (буквально з лат. – „хліб", як уже зазначалось) задовольняє свій голод. Прикметно і те, що згадувана вище трава стрілолист їстівна і здатна угамувати голод [3, 48-49]. Додамо, що функції описів трапез у творі С. Коллінз указаною символізацією не обмежуються, і це закономірно [7, 56-57], [7, 64]. Не пов'язані з їжею смакові відчуття Китнісс також є своєрідними випереджальними знаками в тексті, передвісниками майбутньої битви: скажімо, перед „Іграми" дівчина прикушує щоку і відчуває в роті смак крові [3, 74], [3, 121].

Поверховий погляд окремих критиків і нерозуміння ними нюансів підтексту призводять до некоректних щодо прози С. Коллінз висновків: так, І. Нечаєва, визнаючи в цілому „достатньо пристойний рівень" американської авторки, з-поміж ряду доречних зауважень відзначає, що „неочікувано багато уваги" приділено в першій (і визначальній для трилогії) книзі „смачній їжі" [6]. Наведене ж нами вище пояснення даного моменту в творі показує особливу художню функцію не зрозумілих критику фрагментів тексту (випадки неповного осягнення художнього твору іноді, дійсно, зумовлюють „звинувачення" на адресу письменника в певній мистецькій недосконалості [детальніше див.: 2, 83]). Міфологема їжі актуальна і в другій і третій книгах „Голодних ігор", але в них на перший план виходять уже відповідно міфологеми запаху („І спалахне полум'я") і пісні („Сойка-пересмішниця").

Природа і ворожі їй міста Панему протиставляються як два окремі світи. Прикметне згадування Китнісс у першій книзі трилогії вбивства нею і Гейлом у лісі оленя – втілення природної краси („...як же ми губимо таку красу і ніжність!" [3, 211]). Такий акт – звучить у підтексті роману – виправданий тільки метою виживання людини. У Капітолії ж тривають убивства людей, тимчасом як людина – абсолютний вияв природної краси.

Одна з визначальних у трилогії опозиція „війна/мир" оригінально підкреслена в заключних акордах твору, коли героїня не просто в черговий раз постає в ситуації вибору між Гейлом і Пітом: втілювані цими чоловічими образами способи життя – відповідно мисливця і пекаря – тепер називаються в тексті як абсолютні маркери змальовуваної дійсності. Вибір дівчини (Піт) вельми символічний і закономірний у логіці твору: життя вимагає продовження, можливого тільки в мирі і злагоді (семантика образу хлібу). Водночас важливе розуміння особливого зв'язку образів Китнісс („вогненна Китнісс" [3, 92]), Гейла і Піта: процеси і полювання, і випікання хлібу передбачають посередництво вогню, але в першому випадку це нищівний вогонь, а в другому – творчий. До того ж, етимологія імен Китнісс і Піта співвідносна, а Китнісс і Гейла – ні.

На окрему увагу в аналізованій антиутопії заслуговують і деякі інші характерологічні для творів такого типу аспекти, однак, вірогідно, останні стануть об'єктом розгляду в інших, ширших розвідках. Зокрема, у С. Коллінз продовжено розкриття традиційної для антиутопічного корпусу проблеми неготовності суспільства до звільнення від насущних проблем; порівняймо художнє моделювання в такому руслі, скажімо, в „Сонячній машині" В. Винниченка 1924 р. чи в „Гіперболоїді інженера Гарина" О. Толстого 1927 р. (доопрацьований 1937 р.). Показові думки Китнісс про мешканців Капітолію: „Як це, жити в світі, де їжа з'являється на столі за натисканням кнопки? Що б я робила всі ті години, що витрачаю на прочісування лісів у пошуках прожитку? Чим зайняті ці люди в Капітолії?.." [3, 58]). Продуктивним бачиться і висвітлення в „Голодних іграх" аспектів власне „жіночого письма", ґендеру, продовження формування нового типу героїні в літературі другої половини XX – першого десятиліття XXI ст. і под. Запропоновані ж у нашій статті роздуми можуть стати складником масштабного дослідження як „Голодних ігор" зокрема, творчості С. Коллінз, так і тенденцій розвитку антиутопії кінця XX – першого десятиліття XXI ст. в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гурдуз А.І. Літературна мінотавріана XX – початку XXI ст. : (стаття перша) / А. І. Гурдуз // Зарубіжна література в школах України. — 2009. – № 1. — С. 13—17.

2. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській “прозі про землю” кінця XIX – першої третини XX ст. : моногр. / Андрій Гурдуз. — Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. — 216 с.
3. Коллинз С. Голодные игры. И вспыхнет пламя. Сойка-пересмешница : романы / Сьюзен Коллинз ; пер. с англ. — М. : АСТ, 2013. — 896 с.
4. Мартюшева Н. И вспыхнет пламя [Електронний ресурс] / Наталия Мартюшева // Мир фантастики. — 2011. — № 95 (июль). — Рец. на кн. : Коллинз С. И вспыхнет пламя. — Режим доступу : http://www.mirf.ru/Reviews/review4739.htm .
5. Михед А. П. Реалити-роман: к постановке проблемы / А. П. Михед // Літературознавчі студії ; Київ. нац. ун-т ім .Т.Шевченка. — К. : Вид. дім Д. Бураго. — 2010. — Вип. 29. — С. 287—293.
6. Нечаева И. Триллер для маленьких девочек [Електронний ресурс] / Ирина Нечаева // Мир фантастики. — 2010. — № 80 (апрель). — Рец. на кн. : Коллинз С. Голодные игры. — Режим доступу : http://www.mirf.ru/Reviews/review4193.htm .
7. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; ред. Н. В. Брагинской. — М. : Лабиринт, 1997. — 448 с.
8. Collins S. “I Was Destined to Write a Gladiator Game” : A Conversation With Suzanne Collins and Francis Lawrence : (the third in an exclusive five-part series) [Електронний ресурс] / Suzanne Collins, Francis Lawrence ; by Lev Grossman // Time Entertainment. — 2013. — November, 20. — Режим доступу : entertainment.time.com/2013/11/20/i-was-destined-to-write-a-gladiator-game-a-conversation-with-suzanne-collins-and-francis-lawrence/ .
9. Collins S. Writing ‘War-Appropriate’ Stories for Kids : A Conversation With Suzanne Collins and Francis Lawrence : (the second in an exclusive five-part series) [Електронний ресурс] / Suzanne Collins, Francis Lawrence ; by Lev Grossman // Time Entertainment. — 2013. — November, 19. — Режим доступу : entertainment.time.com/2013/11/19/writing-war-appropriate-stories-for-kids-a-conversation-with-suzanne-collins-and-francis-lawrence/ .
10. Jordan T. Why ‘The Hunger Games’ isn’t the new ‘Twilight’ [Електронний ресурс] / Tina Jordan // Entertainment Weekly. — 2010. — September, 21. — Режим доступу : http://shelf-life.ew.com/2010/09/21/why-the-hunger-games-isnt-the-new-twilight/ .
11. King S. On alcoholism and returning to the Shining : interview with Stephen King [Електронний ресурс] / by Emma Brockes // The Guardian. — 2013. — September, 21. — Режим доступу : www.theguardian.com/books/2013/sep/21/stephen-king-shining-sequel-interview .
12. Notable Children’s Books of 2008 [Електронний ресурс] // The New York Times. — 2008. — November, 28. — Режим доступу : http://www.nytimes.com/2008/12/07/books/review/KidsNotable-t.html .
13. O’Hehir A. What came before “The Hunger Games” [Електронний ресурс] / Andrew O’Hehir // Salon. — 2012. — March, 14. — Режим доступу : www.salon.com/2012/03/14/what_came_before_the_hunger_games/ .
14. Praise for The Hunger Games [Електронний ресурс] // Scholastic. — Режим доступу : www.scholastic.ca/books/view/the-hunger-games .
15. The 2008 Cybils Winners [Електронний ресурс]. — Режим доступу : www.cybils.com/2009/02/2009-cybils-winners.html .

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

С.Жигун. Оповідні стратегії прозаїків «Ланки». Studia methodologica 2014; (36)

ОПОВІДНІ СТРАТЕГІЇ ПРОЗАЇКІВ «ЛАНКИ»

Сніжана Жигун

Докторант, кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра теорії літератури, компаративістики та літературної творчості,
Інститут філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка
(УКРАЇНА), e-mail.: kengurjan@ukr.net

UDC: 821.161

ABSTRACT

Zhygun Snizhana. ***Narrative strategy of "Lanka" prose writers***

The article deals with narrative strategy of V.Pidmohylny, B.Antonenko-Davydovych, G. Kosynka in the context of discussion about ways of the Ukrainian literature development. It is established that the gnosiological and ideological principles of narration prevail in the art practice of "Lanka" members that conforms to criticism concerning works with intense plot. The gnosiological type of construction relies on transformation of subjectivation ("Kind God", "The third revolution" by V. Pidmohylny, "Death" by B. Antonenko-Davydovych, "Mother" by G.Kosynka) and transformation of knowledge ("Compasses" by G.Kosynka, "The military pilot" by V. Pidmohylny). The ideological type of construction provides variations of the same situation or presentation of parallel examples of the same rule application (V.Pidmohylny's short stories and novels). The mythological principle of narration has influence on formation of G.Kosynka's short stories, as well as comic works and novels by B.Antonenko-Davydovych and V. Pidmohylny.

Key words: mythological, gnosiological, ideological principles of narration, variation, transformation

У статті розглядаються оповідні стратегії В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки у контексті дискусії про шляхи розвитку української літератури. З'ясовано, що у художній практиці ланчан переважає гносеологічний та ідеологічний принцип оповіді, що узгоджується із літературно-критичними виступами проти творів з напруженим сюжетом. Гносеологічний тип побудови спирається на трансформацію суб'єктивації («Добрий Бог», «Третя революція» В. Підмогильного, «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, «Мати» Г. Косинки) та трансформацію знання («Циркуль» Г. Косинки, «Військовий літун» В. Підмогильного). Ідеологічний тип побудови передбачає варіації тієї самої ситуації чи подання паралельних прикладів застосування одного й того самого правила (новели й романи В. Підмогильного). Міфологічний принцип оповіді має вплив на формування новел Г. Косинки, гумористичних творів Б. Антоненка-Давидовича.

Ключові слова: гносеологічний, міфологічний, ідеологічний типи оповіді, трансформація, варіація.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Питання мистецької своєрідності літературної групи «Ланка» не має належної уваги дослідників. У досі єдиній монографії про угруповання частіше йдеться про індивідуальні особливості художніх практик її учасників [2]. Частіше можна зустріти думку, що ланчани не мали власної позиції щодо шляхів розвитку української літератури, яка побутує від часів А. Лейтеса та М. Яшека. Так складається не в останню чергу через те, що ланчани не складали маніфестів чи програмових статей, та все ж у їхньому доробку можна виявити низку критичних статей, які дозволяють синтезувати повнокровну систему. Вузловим питанням її є проблема «фабульності». У грайливій передмові до власної збірки «Проблема хліба» і в серйозній – до творів І. Нечуя-Левицького В. Підмогильний рішуче відмежувався

від тогочасного мейнстриму: «І цей мій обов'язок доповнити себе серйозністю в письменстві має виявитись насамперед в одкиданні сюжету. Ох, цей хвальний сюжет і не менше славетна фабула! Чи не в катастрофічному прагненні сучасного читача до легкотравності й забавності бере свої коріння ця непевна пара? … Я не можу визнати рації тим письменника, що свої шукання кінчають на фабульних цукерках, – однословно, я боюся, щоб уся наша література не почала бити в один фабульно-сюжетний барабан» [4, 754]. Більше того, Підмогильний називає звернення до сюжетності «капітуляцією письменницьких шукань» [5, VII] і рішуче відкидає її як «єдину ознаку художності». Альтернативою В. Підмогильний зазначив «зразок чистої теми», «художньо-філософську розповідь», «утоплення» сюжету у «масовості дії, описах, деталях». **Метою** пропонованого дослідження є аналіз художньої практики ланчан крізь призму проблеми фабульності. Це дасть змогу продемонструвати художню своєрідність їхньої техніки, з'ясування якої становить **актуальне завдання** вітчизняної науки.

АНАЛІЗ ДОСЛІДЖЕНЬ

Термін сюжет має у сучасному літературознавстві дві галузі вживання: сюжетологію (де він оформлює світ героя) та наратологію (якій йдеться про принципи оповіді). Оскільки існують значні розбіжності у визначенні фабули й сюжету, доцільно розпочати з тих обсягів їх, які були сучасні ланчанам. Фабулою позначали систему подій у їхньому взаємному внутрішньому зв'язку (слід наголосити, що й нині саме причинно-наслідковий зв'язок стає частим опертям дефініції, як про це свідчить огляд визначень, зроблений Натаном Тамарченком [6]). А сюжетом називали художньо організований розподіл подій у творі. Таке розуміння закріплене у роботах Бориса Томашевського, який розрізнив твори фабульні (тобто побудовані за принципом наслідковості) та безфабульні (дескриптивні; в основі яких – хронологічний принцип) [10, 119]. При цьому фабульність російський формаліст вважав осердям художньої літератури, тоді ж як альтернативу переміщував на її маргінес. Саме цей обсяг понять був актуальним для ланчан і відкидання фабули означає, передусім, відкидання причинно-наслідкового сполучення подій.

У «Поетиці» Цветан Тодоров [9] переосмислював міркування Б. Томашевського: він об'єднав причинно-наслідковий та хронологічний принципи, а протиставив їм принцип просторової організації (ґрунтується на певному розміщенні одиниць тексту). Розмежовуючи твори, елементи яких перебувають у причинно-наслідковій залежності, вчений виокремив міфологічні (де події спричинюють одна одну) та ідеологічні (де події залежать від певного абстрактного правила). Згодом він уточнив свої міркування, виокремивши три (попри назву есе) принципи оповіді, а власне способів поєднання подій у творі: послідовного проходження (власне причинно-наслідковий), трансформації та варіації [8]. Зазвичай, текст поєднує різні способи, а співвідношення їх та видозміна видів трансформації формують міфологічний, гносеологічний та ідеологічний тип побудови. Міфологічний формується з логіки послідовності причинно-наслідкових подій та трансформації заперечення. Гносеологічний тип спирається на трансформацію знання, у цьому разі важлива не так подія, як її сприйняття, ступінь її знання. Ідеологічний тип передбачає поєднання епізодів, створення перипетій за певним абстрактним правилом. Тобто слід наголосити, що, говорячи про «фабульність» В. Підмогильний мав на увазі міфологічний спосіб оповіді.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Не важко помітити, що у творчій практиці ланчан значно вагоміші гносеологічний та ідеологічний тип побудови твору, ніж міфологічний. При цьому перший має стабільно міцні позиції упродовж усієї творчості, а другий посилює свою вагу у зрілих творах. Гносеологічний тип побудови спирається на трансформацію суб'єктивації та трансформацію знання. Перша є найбільш продуктивною, вона формує найвідоміші твори: «Добрий Бог», «Проблема хліба», «Син», «Військовий літун», «Третя революція», «Смерть», «Мати». Скажімо, ефект новели «Добрий бог» не в розголосі «незручних» подробиць життя Віктора Хобровського, а в демонстрації його ставлення. Події мають таку незначну вагу, що оповідач дозволяє лишати їх у невисловленому, спираючись лише на реакцію героя: «Одначе яка нахаба отой Юрко! Як не пручався він, але той затяг його на вечорниці і… Ну, звісно що…

Але хіба він, Віктор, винний в тому? То ж Юрко, ота нахаба!» [4, 33]. Таким чином не зрада Віктора, а його безвідповідальність стає головним повідомленням. Подібно раніше було зображено перший досвід стосунків Віктора з Кусею: «Ну, що ж! Бог простить. А як же я після того молився! Та й вийшло все проти моєї волі. Хіба в той вечір я йшов до Кусі з якимнебудь наміром? … Це вона, вона всьому винна. Та й не вона, а просто жіноче бажання показатись напівубраною… Я як побачив її, затремтів одразу. Верхня губа почала сіпатись. Вона помітила, та пізно. А далі все пішло як по мазаному, ніби так і мусило бути» [4, 29].

Зв‘язки між подіями, які переживає головний герой, дуже слабкі: аборт, зроблений Кусею, лише в уяві Віктора спричинився до його поїздки на село, але ним не можна пояснити його зраду, що не пояснює розрив і Кусину невірність. Лише остання викликає у Віктора бажання накласти на себе руки, але відмова здійснити цей намір мотивується не так появою Юрка, як внутрішніми суперечками героя.

Увагу не до самої події, а до її сприйняття демонструють і ті твори, де події ув‘язуються у причинно-наслідкові ланцюжки (напр. «Гайдамака»): відступ Олеся з гайдамаками – полон – знущання й приниження – збереження життя. Тільки внутрішній світ Олеся (його прагнення реалізувати бажання власної значущості) пояснюють, чому він приєднався до війська, чому не використовує жодної нагоди врятувати життя, а коли йому його дарують, почувається ображеним і приниженим.

Гносеологічний тип побудови сюжету формує і більші жанрові форми: скажімо, повість «Смерть», послідовність подій у якій не має причинно-наслідкових зв‘язків. Прикметним є епізод: Горобенку таємно показують неприємну характеристику, але вона не спонукає його діяти, подібно до героїв пригодницьких творів. Ця характеристика стає лише нагадуванням і докором героєві у його внутрішніх суперечках. Епізоди повісті демонструють поступове відмирання «часток» душі героя: гімназиста Костика (реквізування мікроскопа), закоханого юнака (епізод з Параскою), патріота (заборона позапартійного видання та зустріч із Батюком), допоки не помирає гуманність (розстріл селян). Ця повільна смерть протиставляється миттєвій, якою вмирають заручники. Назва твору спонукає читача до гносеологічних пошуків відповіді на питання «Що є смерть?».

Трансформація суб‘єктивації може поєднуватися з трансформацією знання, як це відбувається, скажімо, в новелі «Циркуль» чи «Син». У першій різний обсяг знань про ситуацію формує напругу й сюжет твору. Однак, якщо за домінування міфологічної оповіді трансформація втілюється у формулу «незнання → знання» (тобто напруга з‘являється за відкриття чогось потаємного), то у новелі Г. Косинки напруга виникає з зіставлення знання й незнання (знання 1 і знання 2), яке лишається незмінним, а посилюється трансформацією суб‘єктивації: герой спершу користується непорозумінням, але, отримавши бажане, осуджує свій вчинок.

Ці твори мають вищий фабулярний розвиток – перехід від однієї ситуації до іншої, при цьому кожна з них характеризується протиріччям інтересів між персонажами. Скажімо, новелу «Циркуль» складають три ситуації: 1) голодний вчитель Короп не має співчуття у селян; 2) він демонструє циркуль і, ввівши їх в оману, отримує необхідну їжу; 3) він соромиться свого вчинку й викидає циркуль. Як бачимо, подія стає доцільною: Короп свідомо користається непорозумінням, а сільська родина намагається використати «землеміра» у своїй боротьбі за наділ.

У «Повісті без назви», романах «Невеличка драма», «Борг», «Недуга» трансформація знання поставатиме у класичному вигляді інтриги (таємним дарувальником квітів виявляється начальник, а початок роману Антоненка-Давидовича обіцяє розкриття принаймні трьох таємниць). Однак вага їх у творі значно нижча, а, скажімо, в «Недузі» тяжіє до нуля (Орловець дуже швидко згадує своє знайомство з Іриною, а не губиться в здогадах упродовж роману, підтримуючи інтригу).

Отже, гносеологічний тип оповіді зсуває увагу читача з подій на внутрішній світ людини, її індивідуальне бачення тих чи інших ситуацій та цінностей, ініціюючи таким чином вдумливе читання. Цей тип організації подій у тексті робить їх вторинними проти ставлення до них, загострюючи таким чином суб‘єктивність картини світу і спонукаючи до пошуків сенсу.

Ідеологічний тип побудови передбачає варіації тієї самої ситуації чи подання паралельних прикладів застосування одного й того самого правила. Це відразу викликає в

пам‘яті спосіб побудови романів В. Підмогильного, однак такий тип організації можна побачити і серед ранніх творів. Наприклад, новела «В епідемічному бараці» є серією ситуацій, що варіюють тему перетину символічної межі між життям і смертю. У новелі велика кількість дійових осіб: лікар, «фершал», Явтух, Одарка Калинівна, Пріся, Ганнуся, Антось, начальник станції, вчитель, дядько Микита, покоївки, гімназисти, рибалки, ліхтарникова дочка, дід Якимець, хворі. При цьому лише деякі з них взаємодіють між собою за сюжетом та й увага автора прикута до чогось поза взаємодією героїв. Скажімо, у тексті присутня історія стосунків сестри Прісі та начальника станції, що цілком могла б стати основою твору міфологічної побудови: до молодої медичної сестри Прісі залицяються начальник станції, вчитель, гімназисти та учень хімічного технікуму, вона обирає начальника станції (в якого закохана ліхтарникова дочка) і цим обурює інших кавалерів, один з яких навіть прагне скандалу. Однак за якийсь час Пріся просить сестру Ганнусю допомогти їй звільнитися від коханця, стосунки розриваються. Досить лише трошки доопрацювати – «звести» Прісю із ліхтарниковою дочкою, а потім останню з Ганнусею, або ж Ганнусю з начальником станції чи вчителем, що так і не помстився, і напружена мелодрама була б довершена. Але ні, письменник принципово не йде цим шляхом, звільняючи рішення героїні від впливу чиїхось підступів. Її рішення визріває в ній самій, як бажання опанувати «чари ночі», власну ірраціональність, а сестра Ганнуся стає не стимулом, а прикладом. Таким чином події цієї історії мають дуже слабку доцільність і перебувають унизу шкали сюжетності (за винятком розриву стосунків Прісі та начальника станції).

Та все ж зміст новели не дорівнює змістові цієї історії, адже у тексті присутні історія стосунків сестри Одарки Калинівни з Богом, «фершал», що намагається вирватися з бараку на риболовлю, лікар, який не бере за свою роботу ні грошей, ні продуктів, та всі інші. Їхні дії також позбавлені бажання впливати на інших персонажів, а намагання Одарки Калинівни навернути оточення до віри ненаполегливі та й не викликають спротиву. Таким чином зміст новели опиняється поза ланцюгом подій і полягає в темі, на яку вказує назва. Якщо згадати думку Ю. Лотмана [3] про сюжет як семантичне поле з двох підмножин, то такими у новелі є життя і смерть, яку втілює епідемічний барак. Темою новели стає приреченість, яку поширює смерть на тих, хто наближається до неї надто близько. Образи лікаря, сестри Ганнусі та її сина позбавлені життєвої енергії, власне бажання жити. Відмова лікаря від «подяк» селян не мотивується високою мораллю, а у контексті новели стає знаком його ігнорування повноти фізичного життя; виховання Ганнусі веде до емоційної смерті дитини. Тому подією у творі стає не скандальна помилка Петра Горобця, а рух героїв між означеними підмножинами: так розрив Прісі з начальником станції має таку саму вагу в новелі, як і втечі фельдшера чи виховання Антося. Мусимо також зазначити, що доцільність, на яку вказував Гегель, визначаючи подію, стосується передусім внутрішнього світу героїв, натомість зовнішній світ майже позбавлений боротьби і протистоянь.

Спостережений М. Тарнавським прийом паралелізму, притаманний В.Підмогильному від першої збірки, також є прийомом ідеологічної побудови. Власне, дослідник вважає: «Послідовність подібних інцидентів, що, нагромаджуючись, підсилюють один одного, – це, фактично, основний спосіб побудови фабули у Підмогильного» [7, 49], чим підтверджує вплив ідеологічного принципу на побудову багатьох творів письменника.

Цей принцип найактивніше виявляється у великих жанрах: романах В. Підмогильного та Є. Плужника. Скажімо, роман Марти й Славенка не має самодостатнього розвитку, а існує як зустріч раціонального та ірраціонального. Тож психологія героїв цілком залежить від визначеної домінанти, а впливи інших осіб на перебіг подій суттєво ослаблено. Натомість усі другорядні персонажі мають подвійну роль: фабульну (Льова знайомить зі Славенком, Дмитро приносить звістку про зраду, Безпалько звільняє Марту з роботи, Давид Семенович спричиняється до втрати квартири, Ірен одружується зі Славенком) та ідеологічну, слугуючи контрастом для головних героїв. Ще наочніше це демонструють другорядні персонажі: для батька Ірен автор обирає фах науковця, щоб відтінити Славенка, та й початковий епізод одруження Ліни був потрібен лише для того, щоб виявскравити погляди Марти на шлюб.

Ідеологічний спосіб побудови потребує від читача інтелектуальної роботи: сенс повідомлення не в описаних подіях, а у закономірності, які їх пов‘язують. Щоб виявити її, необхідно вдатися до абстрагування. Тож ідеологічний тип апелює до інтелектуального сприйняття, обмежуючи емоційне.

Міфологічний спосіб побудови оповіді частіше присутній як допоміжний, поєднуючись із гносеологічним та ідеологічним. Це особливо відчутно у творчості Г. Косинки, новелах «Мати», «Політика», «Змовини», структура яких оманливо спирається на гегелівську (доцільну) подію, але насправді головною стає трансформація. Ю. Лотман визначає подію як перетин забороненої межі, тоді як рух героя у відведеному йому просторі не становить подію, тому сюжет може бути завжди згорнуто до головного епізоду – перетину основної топологічної межі семантичної структури. Відповідно, обов'язковими елементами кожного сюжету є 1) певне семантичне поле, поділене на дві взаємодоповнюючі підмножини; 2) межа між цими підмножинами, яка у звичайних умовах непроникна, однак у конкретному випадку виявляється проникною для героя дії; 3) герой дії [3]. У новелі «Мати» герой вирушає з усталеного світу рідної хати у зворохоблений війною заради того, щоб привезти лікаря до хворої матері. Однак не це становить головне повідомлення автора, його більше цікавить та зміна, що сталося з героєм: він, інтелігент, що стояв осторонь боротьби, вирушивши рятувати життя, захоплений виром війни, вбиває сам.

У творчості ланчан присутні й тексти, де міфологічний спосіб побудови оповіді домінує. Передусім, це твори гумористичні, такі як «Фальшивий білет» та «Печатка» Б. Антоненка-Давидовича, але й ті частини його роману «Січ-мати», що збереглися, також демонструють значну вагу міфологічного способу побудови. Російські формалісти вважали основою його, окрім причинно-наслідкових зв'язків, фундаментальні ролі та систему зв'язаних мотивів: подорожі, пошуку-знаходження, впізнання / невпізнання, приховування / дізнавання, втрати / набуття, перетворення / тотожності, зустрічі / прощання, бракування / набуття. Тут слід зазначити, що міфологічний спосіб оповіді нетотожний міфологічному коду фабул, який досліджувала Л. Деркач у творчості В. Підмогильного, обґрунтовуючи зв'язок наративної моделі письменника та моделі мономіфу Дж. Кемпбелла [1].

Оповідання Б. Антоненка-Давидовича «Печатка» має таку фабулу: робітник Осадчий залучає студента Федоренка агітувати за УНР. Виїжджаючи на мітинг до вузлової станції Федоренко забуває поставити печатку на мандат і з безвиході ставить знак товариства споживачів. Після кількох перешкод, вони таки беруться до справи, але під час мітингу їм загрожують збільшовичені солдати, щоправда їхня безграмотність рятує агітаторам життя. Як і в чарівних казка, герой вирушає зі знайомого, безпечного світу у хаос і небезпеку. Він позиціонує себе як борця за Україну, хоч читач переконується, що ним рухає бажання слави і статусу, яких йому так бракує. У цьому сюжеті упізнаються фундаментальні ролі псевдогероя (Федоренко), помічника (Осадчий), лиходія (більшовик), дарувальника (Настя), принцеси (України). О. Фрейденберг, аналізуючи поетику сюжету, стверджувала, що він є системою розгорнутих у словесну дію метафор, які є системою іносказання основного образу [11]. Такою метафорою є «Просвіта», ідеали якої сповідує головний герой. Це той тихий, обжитий світ, до якого так прагне повернутися Федоренко, щоб жити там із Настею Федорівною, писати слізні вірші, за які вона називатиме його «наш поет». Але ситуація боротьби за українську державність, у якій живуть герої, робить цей світ затхлим болотом, жити яким – значить не мати майбутнього. Таким чином успіх героя обертається на його ганьбу, що стає об'єктом висміювання.

ВИСНОВКИ

Аналіз оповідних стратегій ланчан демонструє їхню прихильність до гносеологічного та ідеологічного способу творення оповіді. Якщо зважити на те, що міфологічний тип зазвичай виявляє локальні, перехідні конфлікти, апелюючи до перипетій, що змальовують життя як арену щасливих і нещасливих збігів обставин, які змінюють один одного, а наприкінці хаос подієвих хитросплетінь вкладається у гармонійний порядок; то можна припустити, що такий вибір оповідних типів демонструє зосередженість на внутрішньому світі й сутнісних конфліктах, бачення світу як неусталеного й дисгармонійного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Деркач Л. Наративні моделі у прозі В. Підмогильного: Автореф. Дис... канд. наук: 10.01.06/ Л. Деркач / – К.: 2008. – 20 с.

2. Дмитренко В. Літературний дискурс «Ланки»-МАРСу першої третини ХХ століття : монографія / В. Дмитренко. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2009. – 280 с.
3. Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 14 – 285.
4. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний, вступ. ст., упор. В. Мельника. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.
5. Підмогильний В. Передмова: Іван Нечуй-Левицький /В. Підмогильний // Нечуй-Левицький І. Вибрані твори. У 2-т./ І. Нечуй-Левицький. Київ: Час, 1927. – С. v–xvi.
6. Тамарченко Н. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум / Н.Тамарченко. Москва: Изд.центр, 2004. – С. 150-161.
7. Тарнавський М. Між розумом та ірреальністю: Проза Валер'яна Підмогильного/М. Тарнавський; Пер. з англ. В. Триліс. – Київ: Університетське видавництво "Пульсари", 2004. - 232 с.
8. Тодоров Ц. Два принципи оповіді// Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров; пер. З фр. Є. Марічева. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – С.40-56
9. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против» (сб. статей), Москва: Прогресс, 1975. С. 77-113
10. Томашевський Б.Теория литературы. Поэтика /Б.Томашевский. Москва: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
11. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра [Електронний ресурс] / О. Фрейденберг // Режим доступу: http://www.infoliolib.info/philol/freidenberg/ main.html

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Д. Дроздовський. Стратегії фокалізації в романі «Спокута» Іена Мак'юена. Studia methodologica 2014; (37)

СТРАТЕГІЇ ФОКАЛІЗАЦІЇ В РОМАНІ «СПОКУТА» ІЕНА МАК'ЮЕНА

Дмитро Дроздовський

Головний редактор журналу «Всесвіт»,
кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник,
відділ світової літератури, Інститут літератури імені Тараса Шевченка
(УКРАЇНА), вул. Михайла Грушевського, 4, Київ-1, 01001, Україна,
e-mail: vsesvit.journal@gmail.com

ABSTRACT

Focalization Strategies in Ian McEwan's novel "Atonement"

The article outlines the narrative strategies in the novel "Atonement." I. McEwan explores various narrative techniques (of inner and multifaceted focalization) and also demonstrates the specific forms of representation of Imaginable, Real, and Symbolic (according to J. Lacan's views.) The novel has been analyzed in the post-postmodern discourse in the contemporary British literature.

Key words: I. McEwan, narrative strategies, focalization, contemporary British novel.

Стратегии фокализации в романе «Искупление» Иена Макьюена

В статье исследуются нарративные стратегии в романе «Искупление». И. Макьюен использует различные нарративные техники (внутренней и множественной фокализации), а также прибегает к особым формам репрезентации Воображаемого, Реального и Символического (в лакановском понимании). Роман анализируется в дискурсе пост-постмодернистского поворота в современной британской литературе.

Ключевые слова: И. Макьюен, нарративные стратегии, фокализация, современный британский роман.

У статті окреслено наративні стратегії в романі «Спокута». І. Мак'юен використовує в романі різні наративні техніки (внутрішньої та множинної фокалізації), а також удається до особливих форм репрезентації Уявного, Реального та Символічного (в лаканівському розумінні). Роман проаналізовано як приклад пост-постмодерністського повороту в британській літературі.

Ключові слова: І. Мак'юен, наративні стратегії, фокалізація, сучасний британський роман.

У «Спокуті» (2001 р.) Іена Мак'юена (повне ім'я — Ian Russell McEwan) наявні стратегії псевдоавтофікційного твору з елементами реаліті-роману. Твір складається з двох частин: того, що відбулося насправді в житті персонажів, і фікційного фіналу (про що розповідає Брайоні в інтерв'ю наприкінці). Фікційний фінал перекреслює «правду життя», яка постає трагічною. Зауважу, що «Спокута» — це і назва роману Мак'юена, і назва роману сімдесятисемилітньої Брайоні Талліс (фактично маємо «роман у романі», два фокуси наратії (К. Брукс). Тема розгрішення за злочин (свідомий чи несвідомий, тілесний чи духовний) формує центральний проблемно-тематичний вузол у романі.

Доцільно говорити про «змішування» наративних технік у романі, передусім на рівні фокалізації, або «точки зору» (Б. Успенський). «Спокута» в різних пропорціях дистанціює й зближує оповідний голос і фокус наратії, які в романі тільки позірно можуть мати вигляд тотожних. Радше, можна говорити про обманну (несправжню, удавану) форму «нульової фокалізації» (Ж. Женет), для якої властива наявність усезнаючого наратора. Таким типом наратора могла би бути Брайоні Талліс, яка розповідає історію про Сесилію й Робі, Лолу й

Пола Маршалла, але часом сама авторка «свого роману-життя» не може точно визначити, що ж насправді відбулося, вона ніби плутається у власних спогадах, відчуттях і переживаннях («Спокута» Б. Талліс — це і автобіографічний мнемонічний роман, і роман із елементами вигадки). В будь-якому разі окреслення фокалізації в романі як нульової було б неправильним або ж неповним (таке окреслення можливе лише в системі координат «письменниця Брайоні Талліс — журналіст, яка бере інтерв'ю наприкінці життя). Натомість усе, про що розповідає Брайоні на камеру, має інший трагічніший фінал, порівняно з тим, як це описано в романі. «Спокута» для героїні став романом-життям, і вона відчуває доконечну потребу розказати правду про те, як події відбувалися насправді. Написання роману дає можливість реалізуватися Уявному, що є неодмінною формою самозбереження. «У найзагальнішому плані Уявне — це той комплекс ілюзорних уявлень, який людина створює сама про себе і який відіграє важливу роль для її психічної захисту, або, точніше, самозахисту» [1, 28].

У романі наявна внутрішня фокалізація, для якої властиве певне об'єднання між наратором і персонажем. Зрештою, Брайоні в 13 років і Брайоні в 77 років — це та сама людина; те, про що розповідається на початку, цілковито відображає реальний плин часу і подій у житті самого наратора (все подано з точки зору емоційного переживання Брайоні). Якщо вдатися до точнішої класифікації фокусу наративу (фокалізації) за Ж. Женетом, то можна сказати про внутрішню фіксовану фокалізацію в романі, за якої наратор ніби прив'язаний до свого персонажа (все, що відбувалося в дитинстві, описано з точки зору 13-річної Брайоні в романі 77-річної Брайоні). Проте дозволимо собі припустити, що гра Мак'юена з фокусами наративу має забезпечити реалізацію головного завдання: показати умовність точки зору в житті, умовність кожного погляду на світ і прагнення людини дозаповнити «прогалини незнання» (чи неточного уявлення) власним досвідом, відчуттям, інтуїцією. Натомість це може призвести до катастрофи.

Отже, представлений тип наративу близький до множинної внутрішньої фокалізації, для якої характерне пригадування однієї події з точки зору різних персонажів. У першій частині роману маємо багато епізодів, які подаються в потрактуванні з різних точок зору (епізод із розбитою вазою, епізод у фонтані, епізод зі зникненням кузенів-близнюків, епізод із листом Робі тощо), аби показати хисткість світу навколо людини й неможливість скласти докупи один фрагмент реальності, інтерпретований у різних свідомостях. Так, чи не найбільше інтерпретацій із боку різних персонажів викликає лист, який Робі просить передати Сесилії через Брайоні. За волею долі (для роману Мак'юена властива наявність фатуму, випадку) Робі переплутав листи й передав свій «інтимний» лист, який ніколи б не наважився показати. Брайоні читає того листа й уявляє в Робі прихованого збоченця. Пізніше саме цей лист спонукатиме її свідчити, що це Робі зґвалтував Лолу, хоча вона й не бачила достеменно, хто зробив цей злочин. Свідчення побудовано на домислах, на інтуїції, яка може підводити, — переконує роман Мак'юена. «Спокута» порушує проблему неможливості чіткого схоплення реальної ситуації за допомогою вербальних засобів, залежності кожної мовленнєвої ситуації від досвіду, усталених соціальних практик тощо. Людина керується не тим, що вона чує, а тим, як вона інтерпретує те, що, як їй здається, вона чує.

Є підстави говорити і про проблему «реального» в романі Мак'юена, що потрактовується в лаканівському розумінні. Відповідно до теорії Лакана, «реальне — це те, що не піддається символізації. В реальному завжди наявне щось таке, що неможливо осягнути розумом, що неможливо до кінця висловити, контролювати, в «реальному» є щось від травми чи пережитого жахіття. Реальне також можна знайти у царинах сексуальності, смерті й насилля» [4, 154]. «Реальне не описується жодними опозиціями. В реальному немає відсутності. Реальне завжди на своєму місці. Реальне — по той бік символічного. Реальне завжди повертається на те саме місце, те місце, в яке суб'єкта скеровують його думки, але при цьому зустрічі з чимось не відбувається. Якщо символічне — це ланцюжки диференційованих, дискретних означуваних, то реальне недиференційовано. Реальне — не реальність. Реальність конструюється шляхом уявних ілюзій і структур символічного» [6, 39].

Для Брайоні реальне — це трагічний фінал, у якому Сесилія та Робі не зустрічається в житті, і саме це вона намагається витіснити зі своєї пам'яті, оскільки воно позначено травматичним переживанням. Натомість у створеному романі відбувається «ідеалізація» Сесилії та Робі, вони отримують те, чого не змогли отримати в житті. Закладений принцип

ідеалізації того, що відбулося, можна потрактувати у фройдівському значенні. «З символічним і уявним порядками структури суб'єкта пов'язані ще дві інстанції, два ідеали: я-ідеал і ідеал-я. Фройд уводить ці поняття і користується ними як синонімічними. Поняття ідеалів — ідеал-я [Idealich] і я-ідеал [Ichideal] — вперше з'являються в невеликій, але принциповій статті 1914 року «Вступ у нарцисизм». Ідеалізація іншого — спосіб збереження нарцисичної ідеалізації себе, форма самозбереження. Фройд пише: ідеал людини — лише заміна втраченого нарцисизму дитинства, коли дитина бачила ідеал у собі» [6, 39]. Таким чином, сконструйований ідилічний фінал для самої Брайоні постає формою самозбереження на психічному рівні.

Реальним є те, що саме Пол Маршал зґвалтував Лолу, але цей факт справжнього сексуального насилля Брайоні також хоче витіснити насамперед через свою провину: вона звинуватила у злочині того, хто до цього не був причетний, зруйнувавши життя і Робі, й Сесилії, і матері Робі, й собі. Пізнання реального травматичне не лише саме по собі, а й тому, що це пізнання потенційно приречене на помилкові інтерпретації, і лише з часом, перейшовши на інший рівень досвіду, людина може збагнути сутність реального, яке сталося в минулому. А отже, воно все одно буде пов’язане з психологічною травмою і болем. І. Мак’юен ніби в розвитку поглядів Лакана переконує, що реальне — це завжди простір страждання. Якщо для Лакана «реальним може бути сновидіння, через яке страждає людина, але яке жодним чином не пов’язане з життям» [5, 54], то для Мак’юена ця формула неточна: сновидіння породжене підсвідомим, а підсвідоме результує в такий спосіб після контакту з реальністю життя, сновидіння — це частина людського «Я», а отже, частина реального життя. Брайоні також намагається символічно дистанціюватися від реальної травми, трансформуючи життєві спогади на фікційну нарацію роману. Проте цілковита символізація не вдається, бо реальне, як справедливо зауважує Лакан, не піддається символізації, а отже, не може стати романом. Саме тому Брайоні змушує себе на камеру розповісти правду про те, що сталося, і ця правда стає явленою перед смертю Брайоні (яка страждає на васкулярну деменцію).

І. Мак’юен показує у «Спокуті»: попри те, що роман може починатися в реальному житті, читач насправді ніколи не знає, що реально відбувалося в житті автора. Таким чином, межі реального та уявного в романі настільки несподівані, що в літературознавстві не варто ставити перед собою завдання знайти щось від «реального» в імаґінативному інтенційному просторі (реальне те, що пережив автор, але, з другого боку, те, що він реально пережив, не може бути символізоване, тобто не може стати романом).

У романі з самого початку пара «Брайоні — Сесилія» побудована за принципом іманентної опозиційної контрастності. Так, Сесилія асоціюється з «природою», тобто з простором невпорядкованості, хаотичності, ірраціональності. «Власне кажучи, не було ніякої необхідності укладати польові квіти букетом. У вазі вони розсипалися за власними законами симетрії, і було цілком ясно, що надто рівномірний розподіл ірисів і червоних примул знищить весь ефект. Кілька хвилин у неї пішло на те, щоб надати квітам природно-безладного вигляду» [3, 30]. На відміну від Сесилії, Брайоні втілює раціональність, упорядкованість, вона належить до тих персонажів, які прагнуть приборкати хаотичну матерію й емоції, все піддати класифікації й аналітичним процедурам (це дає право говорити про приховану в романі полеміку з англійським просвітницьким раціоналізмом (емпіризмом), зокрема представленого в романі Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»). Брайоні «належала до тих дітей, котрі прагнуть бачити світ упорядкованим. Якщо в кімнаті її старшої сестри панував розгардіяш порозкриваних книжок, розкиданих одеж, ліжко було незастеленим, а попільнички переповненими, то кімната Брайоні виглядала святилищем демона дисципліни: на ляльковій фермі, влаштованій на великому підвіконні, були звичайні тварини, але всі вони дивилися в один бік — на свою господиню, — наче збиралися дружно заспівати, і навіть кури на фермі слухняно купчилися в загороді» [3, 12]. Психологічний портрет 13-річної дівчинки засвідчує, що перед нами персонаж раціонально орієнтований, який усе в житті піддає сумніву і який керується постулатами критичного мислення. Також «любов до всього мініатюрного була лиш одним із проявів схильності Брайоні до порядку» [3, 13].

Аналізуючи роман, доцільно окреслити наявні в ньому і властиві поетиці постмодернізму наративні форми, пов’язані передусім з авторською грою та формами художньої

суб'єктності. Можна стверджувати про принципову настанову тексту на множинність інтерпретацій (і орієнтацію на множинність фокусів наратії) і самодеконструкцію.

Роман написано як спогад про минуле однієї з героїнь — тринадцятирічної Брайоні Талліс, дівчинки з надзвичайною фантазією, здатної до надмірного емоційного сприйняття дійсності. Але про це читач дізнається вже наприкінці твору, коли літня і виснажена хворобою Брайоні, відчуваючи наближення біологічного кінця, відчуває також і потребу розгрішитися й розповісти правду про те, що сталося. Її останні слова — розділ «Лондон, 1999» — ніби спокута, виголошена на камеру (саме так цей розділ представлено в голівудській кіноінтерпретації) для сотні тисяч глядачів. Зрештою, саме фінальний розділ роману дає підстави говорити про наявність елементів реаліті-роману у «Спокуті». Реаліті-романи мають принципову настанову на розкриття справжнього життя героїв «на камеру», яка, відповідно до теорії С. Зонтаґ, — єдина можливість схопити все в об'єктиві без жодних перекручень і неточностей. Тоді весь роман, який було розказано, — це спокута Брайоні на камеру, яка дозволила увійти в її справжній світ і порівняти його з тим, що було створено «на папері». Головна героїчна пише роман (джерела якого в 1935 році, коли маленька Брайоні виношує в собі цей задум, коли вона хоче поставити в родинному маєтку виставу «Випробування Арабелли»).

Зауважу, що перша літературна спроба Брайоні (не беручи до уваги написані в 11 років оповідання, які наслідували народні казки, а отже, поставали копіюванням) — драматична (маленька п'єса), натомість її остання річ — роман. У цьому також можна вбачати символічний зв'язок жанрів із психологічно-віковими особливостями людини (й людства, якщо спробувати це узагальнити): спочатку в історії виникає драма як синкретичний різновид магічного дійства архаїчної доби, що об'єднує у спільній дії кількох людей, натомість найпізнішим жанром у розвитку є роман. "У драмі (і в епопеї) минуле не існує зовсім або ж переживається як теперішній час. Оскільки ці форми не знають перебігу часу, в них немає якісної різниці між переживанням минулого і теперішнього; час не володіє трансформувальною силою, не в змозі ні поглибити, ні ослабити значення чого-небудь» [2, 56]. Для 13-річної Брайоні минуле справді ще не сприймається як окрема частина власного досвіду. Проте Брайоні вважає, що драма — це дуже впорядкований літературний рід, драма не терпить хаосу й може бути підпорядкована законам розуму. Відчутно, що погляди 13-річної Брайоні на драму мають іронічний відтінок із боку наратора (вже літньої Брайоні).

Наратор дає можливість зрозуміти, що такий погляд на драму помилковий, тобто класицистичні постулати піддаються іронії. «П'єса, яку вона написала на честь Леонового приїзду, була її першим екскурсом у царину драми, і цей перехід видався їй зовсім безболісним. Вона з полегшенням сприйняла те, що не треба виписувати всі ці «вона сказала» чи описувати погоду, прихід весни чи обличчя героїні — краса, як вона виявила, має вузький діапазон. Зате потворність має безліч проявів. Всесвіт, у якому все звониться лише до того, що в ньому говориться, справді був взірцем упорядкованості чи не на найелементарнішому рівні, тому, щоб компенсувати це, кожна репліка подавалася як крайнє вираження того чи іншого почуття, а для цього просто необхідними були знаки оклику. «Випробування Арабелли» можна було б назвати мелодрамою, якби авторці вже був відомий цей термін. Твір повинен був викликати не сміх, а жах, полегшення і повчання, саме з такому порядку, і те наївне завзяття, з яким Брайоні готувала спектакль — афіші, квитки, квиткову касу, — робило її особливо вразливою до провалу» [3, 15].

Для Брайоні взагалі існує чи не онтологічне розрізнення між драмою й романом як двома метажанровими утвореннями, в яких у зовсім різний спосіб знаходить утілення письменницький світогляд і відтворення світу. «Змагаючись із немовлям, яке заходилося плачем у другому кінці кімнати, я намагалася відновити в пам'яті те спекотне літо тисяча дев'ятсот тридцять п'ятого року, коли з півночі приїхали родичі. <…> Я пояснила, що зрив тодішніх репетицій — це виключно моя вина, бо якраз у сам їх розпал я вирішила стати романісткою» [3, 340]. Крім того, репетиції, які відхилялися від наперед підготовленого раціонального плану Брайоні, «нівечили її почуття організованості. Той самодостатній світ, який вона викреслила чіткими й бездоганними лініями, спотворювався недбальством чужих розумів, чужих потреб; і сам час, так гарно поділений на папері на акти й сцени, навіть у цю мить неконтрольовано збігав» [3, 41].

Написання роману (який для старшої Брайоні вбачається як мистецтво упорядкованого розуму) можливе лише тоді, коли відбувається усвідомлення власного «Я». «Внутрі-

шня форма роману є, таким чином, процесом руху проблематичного індивіда до себе, як шлях від смутної зануреної в наявну дійсність, гетерогенну і, з погляду індивіда, позбавлену значення, до ясної самосвідомості» [2, 36]. «Роман — це форма змужнілості і зрілості…» [2, 39]. Для Д. Лукача «роман — це епопея залишеного Богом світу; психологія романного героя демонічна; об'єктивність цього жанру — в зрілому розумінні тієї істини, що значення ніяк не може повністю пронизувати дійсність, але і вона без нього розпадається в ніщо...» [2, 40]

Отже, в романі «Спокута» наявна гра з уявними авторами і уявними читачами. Спочатку читач не знає, що все описане в першій частині — вигаданий світ Брайоні (яка згодом стала письменницею). Те, про що йдеться в першій частині роману, постає спробою психологічного розгрішення (спокути). Роман містить кілька рівнів функціонування з наратологічної точки зору. Мак'юен грається з нараторами, межа між Реальним, Символічним та Уявним (в лаканівському розумінні) постає надзвичайно хисткою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лакан Ж. Имена-Отца / Жак Лакан ; предисл. и общ. ред. Жак-Алэн Миллера ; [пер. с фран. А. Черноглазова]. — Москва : Гнозис ; Логос, 2006. — 84 с.
2. Лукач Г. Теория романа / Г. Лукач // Новое литературное обозрение. — 1994. — №9. — С. 19-78.
3. Мак'юен І. Спокута / Ієн Мак'юен ; [пер. з англ. В. Дмитрук]. — Львів : Кальварія, 2008. — 344 с.
4. Lacan J. «Encore» // Mitchell J. and Rose J. Female Sexuality / J. Lacan. — New York : Norton & Company, 1982. — PP.86-98.
5. Miller J.-A. The Seminar of Jacques Lacan. Book II / J.-A. Miller. — Cambridge : CUP, 1988. — 373 p.
6. Žižek S. The Plague of Fantasies / S. Žižek. — London : Verso 1997. — 156 p.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ТЕТРАЛОГІЇ С. ВІНЦЕНЗА

Ярина Ясній

Аспірантка, кафедра полоністики,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка **(УКРАЇНА)**,
01601, Україна, вул. Володимирська, 60, e-mail: yasnij@yahoo.com

ABSTRACT

The article deals with narrative strategies of tetralogy by Stanislaw Vincenz "On The high mountain valley". It is shown that the fictional world of the novel is turning around the figure of the narrator, even if the voice is taken by another people. Observations on the specificity of narrative instance configuration makes it possible to remark that we are dealing with a single narrator, but in two different functions. On the one hand, it supports communication with the reader as a representative cultural researcher of archives, chronicles, judicial decisions. On the other hand - as the narrator from the folk, a local man living in traditions of Verhovina . This particular essayist, anthropologist and Hutsul narrator had to install extra lines of the relationship between narrator and textual author. Thus, the tetralogy " On the high mountain valley " appeared on the border of science and literature, placing itself in the paradigm between anthropological essays and folk stories, literary ethnography and ethnographic literature.
Keywords: Vincenz , narrative, narrative strategy genre.

Стаття присвячена дослідженню наративних стратегій тетралогії Станіслава Вінценза «На високій полонині». Дослідження показало, весь світ, представлений у творі, обертається навколо постаті оповідача, навіть, якщо голос забирають інші особи. Спостереження за специфікою конфігурації наративної інстанції дає можливість зауважити, що маємо справу з одним оповідачем, але у двох різних функціях. З одного боку, він підтримує комунікацію з читачем як представник культури, дослідник архівів, хронік, судових актів, хтось, хто зможе вступити в полеміку з думками офіційної антропології на тему походження гуцулів чи відношення наукової правди до правди міфу. З іншого боку – як оповідач з народу, місцева людина, живе втілення традицій Верховини. Ця специфічна суміш есеїста, етнографа й гуцульського оповідача мала встановити додаткові лінії взаємозв'язку між наратором та текстуальним автором. Отже, романний цикл «На високій полонині» виник на помежів'ї науки та літератури, пролягаючи в парадигмі між антропологічним есе і народним оповіданням, літературною етнографією і етнографічною літературою.
Ключові слова: Вінценз, нарація, наративна стратегія, жанр.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

На перший погляд визначити і однозначно описати наративну специфіку тексту Вінценза практично неможливо з огляду хоча б на проаналізовану у попередньому пункті жанрову складність твору. Адже кожна з частин тетралогії тяжіє до іншого жанру: перша – до епопеї, третя – до діалогу, а друга і четверта – до роману у його традиційному розумінні. Зрозуміло, що кожному окремому жанрові властивий той чи інший тип нарації і не дивно, що кожна з різножанрових частин тетралогії має свою наративну специфіку.

З погляду найбільш загального цикл «На високій полонині» можна уявити у формі велетенського авторського монологу, у якому численні монологи та діалоги персонажів існують на правах цитати. Усі «чужі голоси», які читач чує у творі, рано чи пізно конкурують із наративним голосом автора, який їх упорядковує. У кожному разі і авторські наративі, і персонажні розповіді потребують більш пильної уваги та аналізу з погляду специфіки їх репрезентації.

Почнімо з того, що у центрі презентованої дійсності локалізується оповідач як певна наративна та актантна інстанція. У своєму персонажному вимірі він ідентифікується з

текстуальним автором expressis verbis: «Вже минуло багато років, як привіз мене мій батько ще малим хлопцем [1, 70]. Цим персонажем, який у віці семи років потрапив до старого двору, був безперечно, сам автор-оповідач, який дає собі характеристику. Свою історію він представляє у формі спогадів, які час від часу фігурують у тексті. Зазначені дані конструюють авторського оповідача у часі і просторі, як наприклад, у реченні: «Це був кінець 1910-го року. Ми поверталися з приятелем верхи з Чорногори» [7, 191], чи «Коли ми були дітьми, то їздили часто бричкою з двору в Криворівні на пошту до Ясенова» [7, 311]. Це творить досить чіткий образ оповідача, і ще більш виразним його робить часова відстань у кілька десятиліть. Дитинство є досить далеким, а «зараз» згаданого оповідача, - це вже його старість. Тут ми читаємо: «Ми, старі люди, бачачи молодість, схилену над […] майбутнім, відвертаємо очі» [5, 265]. Про те, що оповідач твору ідентичний текстуальному авторові говорять нам як граматика тексту (нарація від першої особи), так і стилістика фрази, що різко відрізняється від решти тексту.

Наративна роль оповідача у тетралогії «На високій полонині» полягає у тому, що представлений світ – світ людей та подій, концентричними колами вкладається ближче або дальше від оповідача циклу, котрий розповів читачам, що він сам є одним з героїв твору. Весь світ, представлений у «Полонині», обертається навколо постаті оповідача, навіть, якщо голос беруть інші особи. У вигаданому світі «Полонини» усі персонажі знають один одного, всі є ближчими або дальшими сусідами, а розповідь про давні події є їхнім спільним надбанням. Таким чином ми окреслили наративну роль, що найбільш повно репрезентована у тетралогії Вінценза.

ТИПИ НАРАТОРІВ

Звернемося до першої частини твору - «Правди старих віків» і поглянемо на специфіку конфігурації наративної інстанції. Звичайне спостереження дає можливість зауважити, що маємо справу з одним оповідачем, але у двох різних, функціях. З одного боку, він підтримує комунікацію з читачем в якості представника культури, дослідника архівів, хронік, судових актів, когось, хто зможе вступити в полеміку з думками офіційної антропології на тему походження гуцулів чи відношення наукової правди до правди міфу. З іншого боку – як оповідач з народу, місцева людина, живе втілення традицій Верховини. Ця специфічна суміш есеїста, етнографа і гуцульського оповідача мала встановити додаткові лінії взаємоз'язку між наратором та текстуальним автором. До того ж, і сам Вінценз як автор емпіричний виховувався і багато років жив на Гуцульщині, і був правонаступником двох різних щодо стилю і рівня культур. Ця координація автора і наратора дає змогу не лише біографічно увірогіднити їх дихотомію, а й не допустити літературного розлому тексту.

Отже, перший тип наратора - ерудит, родом з Гуцульщини, про яку розповідає. Він не володіє всезнанням, однак оперує значно більшою сферою відомостей у порівнянні з іншими персонажами фікційного світу. Він слухає, що говорять про минулі часи старі люди і сам розповідає про сучасні йому події, аналізує їх та коментує. Він веде нарацію від першої особи: «мріяв», «хотів», «намагався». Часом використовує множину: «вибіжімо за колибу», «наша думка», а часом говорить від імені цілого покоління: «ми - діти гір», «ми, що народжені надто пізно». Цього оповідача характеризує величезна ерудиція, широка і глибока обізнаність з темою Гуцульщини, про що свідчать приписи та пояснення, розміщені у науковому Додатку (до «Правди старовіку»), наприклад, про назви та наріччя, про гуцульські пісні та гостинність, численні цитовані наукові праці польською, українською, німецькою мовами, а також белетристичні твори та картини. Переконують про це висновки, пов'язані з історією Гуцульщини, з нафтовим промислом в Карпатах, з хасидизмом, вражаючий словник гуцульських слів. Ерудиція підбудовує різноманітні відступи та епізоди, розсіяні у тексті, наприклад, про требіту, про хату-гражду, про магію, про самотність, про опришки та балагули. Все турне роману (агон), яке закінчується весіллям у Криворівні, значною мірою має характер вченого філософського розмислу.

Варто зауважити, що автор-оповідач є одночасно істориком-культурологом. Він роздумує про роль традицій в житті різних народів і всього суспільства, зазначає, що майбутнє повинно робити висновки на основі історії, а тому потрібно зберігати єдність живих з мертвими, добрі традиції, на які була багата давня Річ Посполита.

Автор–оповідач учить людину XX-го століття бути терпимою до традицій, автентичного розуміння історичності історії, він виступає проти великопанської цивілізації, тієї «звади», яка означає вирубку старих лісів, деморалізації та знецінення, втрати почуття народної справедливості. Йому противний культурний універсалізм, сучасна тиранія й купецький дух. Він не довіряє пласкому раціоналізмові, цьому мудруванню примітивної філософії, наївній вірі в прогрес. На противагу цьому він ставиться з глибокою пошаною до старих обрядів, повернення до природи і «примітивності», до релігійності, легенд та міфів – втікаючи з корабля «який називається Вавилон, до закутка під назвою «людська вітчизна». Його ерудиція та історіософія призводить до того, що твір містить цілі розбудовані частини роздумів, насичених медитаціями. Автор-оповідач при цьому є темпераментним наратором (типовим для шляхетсько-поміщицької традиції) східних кресів. Себе він називає «останнім гуцульським оповідачем». Він проходиться по давніх віках Верховини і розповідає: роздумує, переказує, реферує.

Разом з тим, Вінценз очевидно намагався дещо обмежити присутність оповідача-ученого і натомість звернути увагу читача на народного оповідача. Тому, у першій ролі оповідач з'являється в тексті не дуже часто, лише в тих частинах книги, де письменник вдавався в суперечки з офіційною наукою. «Авторський» освічений оповідач-вчений, рідко бере голос, приймаючи роль лише протоколіста та коментатора. Таку ситуацію спостерігаємо, приміром, у «Правді про опришків». У подальших частинах твору Вінценз робить цього «авторського» оповідача суб'єктом усіх творчих дій, або, іншими словами, ніби розпорядником, котрий дає голос або собі, або іншим оповідачам (наприклад, гуцульським чи жидівським), котрих сам вибирає, якщо вважає, що їм є про що оповісти. Не раз він надає голос і героям – персонажам твору. Таким чином, свобода цих оповідачів вирішена бажанням суб'єкта творчих дій. Завдяки цьому надзвичайно складний і на позір суперечливий фікційний світ укладається в одну гармонійну єдність. Літературний родовід цього конструкційного засобу пов'язується з двома традиціями. З одного боку, це європейська традиція «шухлядкового роману», в якому перший персонаж розповідає свою історію до моменту зустрічі з другим персонажем, котрий починає розповідати, аж поки не віддасть голосу третьому герою (і так далі – до довільної кількості осіб). Таким чином, перша особа розповідає не лише свою розповідь, але й розповідь подальших осіб. Другим же джерелом, на думку Яцека Кольбушевського, є розповідь, як літературна форма фольклору [3, 422].

У «Правді старих віків» домінує оповідач, котрий, хоч біографічно і є інтелігентом, але стилістично приймає народний спосіб мовлення, втілюється у роль члена верховинської спільноти і говорить від її імені. Проте, слід зазначити, що важко було тут уникнути розколу твору, і не могло перешкодити цьому ані витиснення однієї ролі і насаджування іншої, ані сигнали в бік читача про те, що йдеться лише про роль, про своєрідний пакт солідарності, про підняття певних технік мовлення, ніж фактичне ототожнення з гуцулом. Оповідач «Правди старих віків», хоч і зберіг персонажну цілісність, говорить все ж промовляє до читача різними мовами і показує різні інтелектуальні компетенції – раз, приміром, інформує про суспільну ситуацію невільників у стародавній Греції, щоб іншим разом, через кілька сторінок, демонструвати віру у щезника, котрий допомагав Трофимкові пасти худобу.

Дуже імовірно, що Вінценз хотів літературно представити минулу культуру Гуцульщину, поки хотів розповідати про бувальщину і воскрещувати її перед читачами, йому досить було оповідання і переказу, а також народного оповідача, але, коли він хотів інтерпретувати і обрамити цінним коментарем, часто полемічним по відношенню до міської цивілізації, мусів користуватися більш дискурсивними формами і оповідачем, котрий був би не лише пам'яттю тієї формації але також її інтелігенцією. І тут якраз виникає розлом твору. Адже не можна бути одночасно носієм архаїчної народної культури і освіченої міської культури, так як і не можна бути одночасно «диким» аборигеном та вченим етнографом. На думку Пьотра Новачинського, для книги було б набагато краще, якби Вінценз довірився пізнавальній функції самої літературної дійсності і не доповнював би її інтелектуальними коментарями [4].

Проте, цей основний оповідач виконує також і інші ролі, які збігаються в свою чергу в одну, яку узагальнено можна було б назвати роллю творця тексту. Найчастіше згадуються ролі «казкаря» та «історика», або «літописця». Здавалося б, що це ролі, які важко між

собою поєднуються. «Казкар», котрий дбає про переказ давньої правди старовіку, давніх легенд та міфів, відрізняється від «історика», який має цуратись будь-якої особистої вигадки чи фантазії, котрий повинен бути уважним у виборі джерел і дотримуватись того, щоб часом чогось не «сфальшивити». Є також речення, де автор протиставляє собі всі ці ролі і найвище ставить роль «казкаря»: «Ми не пишемо тут історії, ані не привласнюємо собі сфери вченого літописця, лише представляємо ті крихти, передані нам за допомогою спогадів бабок, тіток та няньок» [7, 37]. Обидві ці ролі, настільки різні і на перший погляд, важкі для об'єднання в одному оповідачеві, все-таки об'єднуються цілком легко, коли ми придивимося до предмету оповіді: правди старовіку. Та правда живиться також і історією, але від правди, представленої «справжнім істориком». Правда, яку переказують народні оповіді, є нічим не гірша, а може навіть і краща, бо містить в собі «переказування». А хороша хроніка, в свою чергу, визнає легенду правдивим джерелом. І якщо «казкар» розповідає легендарну правду, то «літописець» її впорядковує і коментує.

ДИСКУРСИВНІ ВАРІАЦІЇ

Французький наратолог Жерар Женетт, аналізуючи наративну структуру епопеї Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу», виділив три види дискурсу персонажа в межах романного цілого. По-перше, це наративізований, або переказаний дискурс, коли живе персонажне мовлення наративізується від імені розповідача, переказується з втратою усіх можливих стильових особливостей. По-друге, це транспонований дискурс, який передається за допомогою непрямої мови. Цей вид дискурсу є доволі міметичним і здатним належним чином відтворити вихідне мовлення. І, по-третю, це цитатний дискурс, що носить драматичний характер, з часів Гомера прийнятий в «змішаному» наративному жанрі , яким є епопея - і яким стане у свою чергу роман [2]. Із трьох можливих типів дискурсу персонажа, найрідше ми зустрічаємо наративізований дискурс. Це не важко пояснити, адже oratio oblique, непряме мовлення - це неминуча втрата індивідуальних рис цитованої оповіді. Тому Вінценз у своєму творі використовує два інших типи дискурсу: транспоновене мовлення і oratio recta, цитатне мовлення. Зрозуміло, що транспоноване мовлення домінує у тих частинах тексту, які тяжіють до персональності. Видно це хоча б у «Зваді», де транспонований дискурс у першій частині твору, інкрустує лише розповідь оповідача, а починає домінувати вже під кінець твору. Цікавим є те, що в циклі Вінценза транспоноване мовлення не замінює коментаря оповіді, а співіснує з ним. Це малий, але виразний приклад домінування голосу оповідача над голосами персонажів твору. Наратор виразно домінує у тих, досить численних, моментах, коли «цитата» персонажа втоплена в оповідь і стає джерелом особливо іронічного ефекту, як наприклад в історії про Багана, пастуха, котрого помилково ув'язнили, як опришка.

Оригінальною рисою «Полонини» є спосіб введення цитат героїв in oratio recta. Тут присутній метод збагачення сигналу про те, що хтось говорить, інформація про спосіб, мету чи ситуацію того мовлення; буває це також найбільш зв'язна форма коментаря оповідача. Однак, найцікавішим, на нашу думку, у творі Вінценза є спосіб впровадження довших чужих розповідей. Тут дуже чітко і скрупульозно вводяться сигнали оповідача про початок та кінець цитованої розповіді. Автор інформує, хто розповідає, кому, в якій ситуації і як; хоча, звичайно і трапляються скорочені форми такої інформації, хто закінчує дану оповідь, часом говориться про слухачів – як вони сприйняли розповідь. Ці сигнали, постійною функцією котрих є заклик ситуації оповідання, є спільною рисою для всіх частин трилогії. Тут слід назвати оповідання Давида, проповідь священика Бурачинського, розповідь Любка Плитки, оповіді пана Кароля та пана Владислава, перекази старого віщуна Максима.

Головний оповідач віддає голос другорядним персонажам, котрі мають добру пам'ять і ніби виконують роль старих, живих книг: язикатим і брехливим, веселим і винахідливим, цікавим і розбещеним – усі вони творять думи і вигадки. Одним з таких оповідачів є Андрійко з Нафтового Урочища, котрий говорив би навіть до дерев, а брехун такий «що навіть десятеро професорів і десятеро князів не вигадали б того, що зробив він один». Трапляється, що наратор першого рівня забирає у нього голос і сам розповідає про те, що від нього почув: про Кутську війну, про гірське посольство і про побратимство опришка Дмитрика з цісарем. При чому він часто згадує Андрійка: «так сказав Андрійко», « так

переповів Андрійко», «і далі будемо триматися слів Андрійка». Інколи читач навіть не знає, чи це оповідає Андрійко, чи головний оповідач. Інколи голос бере Танасенько або Максим, чи старий Василь Дрондек чи пан Владислав з Фокою.

Слід зазначити, що оповідь твору дуже часто буває широкою, розбудованою, насиченою надміром деталей та описів, нескінченною кількість різних роздумів. Дуже швидко відбувається перехід від одного питання до іншого, на основі правила вільної асоціації, навіть потоку свідомості, при цьому не дуже дбаючи про хронологію та композиційний порядок. Щораз навіть з одного слова, з поняття, з мотиву – виростає ціла історія, образ, епізод, який розповідається з особистої точки зору, овіяний сентиментом спогаду. От, наприклад, опис моменту «розлучення» (забирання овець ґаздами після випасу) – завдяки цій події наступають численні роздуми: про плаї, про те, про що говорить ватра, про «студуненьку» воду, про гуцульських коней, про природу овець, про Черемош, про стрій Фоки. Постійно повертаються одні й ті ж думки, звороти та інформація, а навіть і цілі фрагменти. Наприклад, практично дослівно повторюються роздуми Андрійка про смерть бистрецьких лісорубів під Лавиною-Левіатаном (5, 582-593; 6, 462-472].

У розповіді використовуються різні стилі. Персонажі фікційного світу виявляють власну мовну ініціативу, наприклад, у творі є сленг єврейських спільнот, волапюк (мертва мова) директорів фірм, особлива мова поліції, мова Отилії, якою вона пише до приятельки у Францію. Однак, передусім, Вінцензові потрібно було створити основну мову наращії. Це було непростим завданням, адже засобами польської мови було потрібно було створити функціональний відповідник гуцульського діалекту, який би нагадував староруські билини або польські казання. Тут ми спостерігаємо значний вплив румунської, угорської мов (італійських діалектів), зустрічаються також німецькі, циганські, вірменські слова. Лінгвісти характеризують гуцульський діалект, як консервативний, з погляду морфології, і новаторський з погляду фонетики. Прикметно, що Вінценз додає власні спостереження і доповнення у сфері фонетики, відмінювання та дієвідмінювання: «Ця говірка є великим скарбом, який постійно збагачується. Тут зберігається значний запас архаїчних слов'янських слів, але також і велика здатність до творення, запозичення нових, наслідування звуків природи, метафор, запозичення та звукова асиміляція іншомовних слів. Багатим також є словниковий запас, запозичений внаслідок спостереження різних подій та явищ природи, життя тварин, опису хвороб, безліч слів для змалювання та назв для фантастичних та міфічних істот, магічних дій і т.д.» [1, 317]. Автор перекладає гуцульську мову на «польську тональність», а часом намагається об'єднати обидва елементи у єдину органічну цілість.

Деякі слова та звороти автор залишив в оригіналі для наочності та модальності думки. Помітним є вплив ритміки та мелодики гуцульської мови на розповідь, багато слів та зворотів стилізовано під цю ж гуцульську мову. А оскільки у цій мові є багато старих слів та форм, часом автор перекладає їх на ставропольські форми, як наприклад: weędrował-jeśm, sławien-jeś, czemuż bych. На Гуцульщині можна ще було почути стародавню слов'янську мову, стверджував автор. У ній зберігся давній особовий pluralis: «gazdowie», «wichrowie».

Часто наративний дискурс збагачується розмовними елементами розповіді, пов'язаними з формою усного, безпосереднього висловлення. Адже навіть сам автор не один раз розповідав твір своїм приятелям, перш ніж різні витки виклалися у цілісне оповідання і він почав писати. Зрозуміло, чому дослідники творчості Вінценза вважають, що цей твір потрібно читати вголос і це було б найправильнішим рішенням читача, котрий хоче цілком зрозуміти його суть та мету. Так, Чеслав Мілош стверджував, що Вінценза треба читати так, як ніби ви когось слухаєте, хто говорить лише з метою приємності оповідання і не слід шукати більш істотного сенсу оповіді. Анджей Віценз слушно зауважив також, що «На високій Полонині» є текстом, який розповідають, одним великим оповіданням, розмовою з читачем. Про це слід постійно пам'ятати. Адже твір писався також подібним способом: спершу занотований всім незрозумілим письмом, чимось на зразок приватної стенографії, а потім Вінценз диктував своїй дружині текст менш-більш зрозумілий. Деякі тексти були диктовані таким чином два або три рази, але всі тексти виникали, як тексти усні, розказані. Це легко перевірити, читаючи твір вголос. І це також відповідало внутрішньому характерові твору, автор якого вважався останнім гуцульським

оповідачем. Звідси видно, як чітко цей твір вписується у дві названі вище традиції – літературну та народну, як будучи видатним проявом прози XX-го століття, одночасно є народним розказаним романом, а також «мемуаром» (повістю, яка спирається на власний пережитий досвід).

ВИСНОВКИ

Таким чином, ми бачимо, що романний цикл «На високій полонині» виник на помежів'ї науки та літератури і є ніби розп'ятий між антропологічним есе і народним оповіданням, літературною етнографією і етнографічною літературою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вінценз С. На високій полонині (Правда старовіку) / Станіслав Вінценз ; [пер. з пол. Б. Сенежака]. – Львів : Червона калина, 1994. – 451 с.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. В 2-х томах. - Т. 2. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - 472 с.
3. Kolbuszewski Jacek. Jak czytać Stanisława Vincenza? // Przegląd Powszechny, 1982. - nr. 6. - S. 418 - 425.
4. Nowaczyński P. Mądrość Vincenza / Piotr Nowaczynski. - Lublin : Wydawn. KUL, 2003. – 273 s.
5. Vincenz S. Na wysokiej połoninie, Pasmo 2. Nowe czasy, Księga 1. Zwada, - Warszawa : Pax, 1981.
6. Vincenz S. Na wysokiej połoninie, Pasmo 2. Nowe czasy, Księga 2. Listy z nieba. - Warszawa : Pax, 1982.
7. Vincenz S. Na wysokiej połoninie, Pasmo 3. Barwinkowy wianek. Epilog. - Warszawa : Pax, 1983.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

Ю. Левчук. Ліричний цикл як когнітивне жанрове утворення (На метеріалі поезії Лесі Українки). Studia methodologica 2014; (36)

ЛІРИЧНИЙ ЦИКЛ ЯК КОГНІТИВНЕ ЖАНРОВЕ УТВОРЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

Юлія Левчук

Аспірант, кафедра теорії літератури та зарубіжної літератури,
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки **(УКРАЇНА)**,
43025 м. Луцьк просп. Волі, 13, e-mail: julia301060@ukr.net

UDC: 821.161.2.09

ABSTRACT

Levchuk Yuliia. ***The Lyrical Cycle as a Cognitive Genre Formation (Based on the Lyrics of Lesya Ukrainka)***

The paper touches the problem of genre definition lyrical cycle. Considered the features of the genre model of cycle in terms of cognitive science on the material of Lesya Ukrainka`s creativity (cycles «Seven String» and «Slave Songs»). The conceptual basis of the study is the notion of genre pattern opposite to canonical genre. Investigates major transformation phenomena in the structure of each genre cycles. By the example of the series «Seven String» attempts to simulate the process of fighting the rational and emotional beginning. It is this conflict is the basis for plot poetry, allowing you to balance overgenre lyrical cycle between literary families. Cycle «Slave Song» intense dramatic splashes, does not contain a specific genre, while integral can be considered one genre. What appeared as a result of active mental activity author in the field of national liberation ideas.

Key words: lyrical cycle, genre, cognitive genre theory, genre pattern, genre transformation.

Левчук Юлія. ***Ліричний цикл як когнітивне жанрове утворення (на матеріалі лірики Лесі Українки)***

У статті порушується проблема жанрового визначення ліричного циклу. Розглянуто особливості жанрової моделі циклу з погляду когнітивістики на прикладі творчості Лесі Українки (цикли «Сім струн» та «Невільничі пісні»). Концептуальною основою дослідження стало поняття жанрового патерна як протилежне канонічному жанру. Простежено основні трансформаційні явища у жанровій структурі кожного із циклів. Автор на прикладі циклу «Сім струн» робить спробу змоделювати процес боротьби раціонального та емоційного начала. Саме це протистояння є основою для сюжетності лірики і таким чином дозволяє балансувати метажанру ліричного циклу між літературними родами. Цикл «Невільничі пісні» насичений драматичними вкрапленнями, не містить у собі конкретних жанрів, натомість цілісно може вважатися одним жанром. Який утворився в результаті активної мисленнєвої діяльності автора у царині національно-визвольних ідей.

Ключові слова: ліричний цикл, жанр, когнітивна генологія, жанровий патерн, жанрова трансформація.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Творчість Лесі Українки представлена у всіх родах і межиродах літератури. Можна припустити, що саме тому жанри у неї вирізняються високим рівнем синкретизму (відкритості), що наштовхнуло нас на новий аспект дослідження згаданого явища у цієї авторки. За словами С. Скиби, рання творчість Лесі Українки характеризується різким протиставленням земного та небесного світів (що не є дивним, адже поетеса яскравий неоромантик). Але згодом дослідник говорить, що поступово авторка дещо змінила погляди: «”вертикаль“ (тобто опозиція «верх – низ» – Ю. Л.) розімкнулася, але антонімічність світобачен-

ня не зникла і горизонтально розташований світ України вбирає в себе всі конфлікти й суперечності вертикальної опозиції» і далі «"шлях" героя пролягає тепер не в позахмарні далі, а вздовж по рідному краю і відкриває "мандрівнику" смуток і радість, відчай і натхнення, кохання і ненависть – улюблені Лесині антиномії…» [6, с. 49]. Отож, ми вкотре переконуємось, що Леся Українка тонко відчувала суперечність буття, розуміючи, що тільки в боротьбі народжується справжня істина, що тільки діалектична єдність протилежних понять є рушієм еволюції.

Очевидним є те, що Леся Українка тяжіє до об'єднання поезій у цикли. На це звернули увагу науковці ще радянської епохи. Зокрема, Л. Міщенко зауважила, що «ліричний цикл у творчості Лесі Українки виконує важливу структурну функцію і збагачує можливості ліричних жанрів. Предмет зображення подається у різних аспектах, лірична поезія переростає рамки одноразового спалаху почуття, думки, настрою і стає органічною частиною цілого. […] Вірші циклу в сукупності творять ніби рухливу панораму, значно ширшу сюжетну картину, аніж це може осягнути один тільки ліричний твір» [5, с. 102]. Важливим і аргументованим в аспекті нашого дослідження є судження, що першооснови виникнення у Лесі Українки такого сильного хисту драматурга слід шукати у її поетичному доробку, адже «поезія Лесі Українки надзвичайно важлива для інтерпретації її драматургії. У багатьох віршах сконденсовано образи, сюжетні, ситуативні повороти, які водночас або пізніше розгорталися і в розлогіших драматичних творах» [1, с. 47]. Отже, це є свідченням наявності драматичного пафосу у ліричній поезії Лесі Українки, що вносить значні «деформації» у жанрову структуру.

Щоб систематизувати наше дослідження, будемо застосовувати найменшу диференційну одиницю когнітивної генології – патерн, на противагу традиційному жанру, оскільки в умовах жанрового синкретизму складно говорити про «чистий жанр». Патерн – перший ступінь жанротворення ("модель", "образ", "приклад", "зразок", "конструкт"). «В основі кожного жанру лежить засадовий патерн. Він впізнається, незважаючи на ті трансформації, які зазнає даний жанр у процесі когнітивного моделювання» [2, с. 52]. На думку Т. Бовсунівської, жанровий патерн може бути відтворений як частково, так і послідовно, чого не скажеш про жанровий канон, який вимагає лише послідовного, чіткого відтворення. За остаточним визначенням дослідниці, «жанровий патерн – це концептуально зумовлена смислоструктура когнітивної моделі жанру, яка представляє тенденцію його формо- та змістотворення і не є завершеним трафаретом» [2, с. 55]. Таким чином, наше остаточне завдання полягає у тому, аби конструктивно і системно розглянути цикл як метажанрове (наджанрове) утворення, що базується на розгалуженій структурі жанрових патернів.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Поезії, об'єднані у цикли, займають більше п'ятдесяти відсотків всього поетичного доробку Лесі Українки. Загалом у її творчості вісімнадцять циклів, які авторка писала протягом усього життя (з 1888 р. по 1911 р.), тобто така тенденція свідчить про сталу особливість таланту письменниці. Вже саме об'єднання жанрів за принципом «зібрання», на думку Т. Бовсунівської, трансформує їх: «Створення із різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів» [2, с. 62-63].

Цикл «Сім струн» (1890), як відомо, побудовано за музичним принципом. Не потрібно навіть бути музикантом, щоб зрозуміти, що перед нами нотна гама. Тут відразу ми спостерігаємо явище міжвидової синкретизації, коли у літературному творі використані явища іншого виду мистецтва (у нашому випадку музики). Тобто кожен жанр, крім того, що є ліричним твором, виступає ще й у ролі зовсім нетрадиційній, а саме, у ролі ноти. Авторка спеціально розмістила ноти у правильній послідовності, не перемішуючи їх (тобто це не мелодія, а саме класичний набір нот, нотна гама). Очевидно, Леся Українка намагається таким чином зробити акцент не на музиці, скоріше всього вона відтворила свого роду еволюцію у найзагальнішому сенсі цього слова: еволюцію світу, конкретної людини, держави, почуттів тощо. Усе в цьому світі розвивається до якоїсь певної точки, щоб згодом перейти на стадію ентропії. Цей цикл містить не просто набір віршів, об'єднаних назвами нот, кожна із цих поезій – це певний настрій, почуття, які, поєднуючись із іншими переживаннями утворюють яскраву палітру часто суперечливих, антиномічних емоцій.

Назви поезій, безперечно, досить прості у трактуванні. Нота «до» як звук найнижчої тональності, але водночас найстійкіший і найгучніший, лежить в основі всього циклу, ставши тлом, на якому звучатимуть наступні ноти, кожна з яких на тон вища від попередньої. Нота «сі», відповідно, найвища за звучанням, але найтонша, найтендітніша з усіх інших. Таким чином ми бачимо висхідну градацію звуків як свого роду нагнітання почуттів і настроїв, що, зрештою, досягають свого апогею.

Досить незвичайним є погляд на цикл «Сім струн» А. Криловця, адже дослідник вважає, що цей твір відображає у собі ієрархію ірреальних світів: «Світобудова складається із семи основних світів, кожен із яких має власні енергетичні характеристики, свій стан матерії і часу» [3, с. 12]. Наприклад, вчений говорить, що перша поезія циклу яскраво відображає земний рівень буття, а останній вірш втілює в собі зовсім інший світ – «нірванічний» [3, с. 15]. На думку того ж дослідника, кожна людина теж має в собі сім тіл (за принципом Всесвіту), які тісно пов'язані між собою, а відсутність хоча б одного спричиняє дисбаланс у внутрішньому світі, його руйнацію, а отже, тягне за собою невтішні наслідки для людини загалом.

Жанрова структура циклу теж має свою ієрархію, адже окремий жанр є носієм певних особливостей, які в свою чергу впливають на ритм вірша, на його настрій, на приналежність поезії до якоїсь ідейно-тематичної групи (громадянська, філософська лірика тощо). Жанрове визначення поезії «Do» гімн – «урочистий музичний твір на слова символічно-програмного змісту» [4, с. 157]. Цей жанр передбачає піднесений настрій, певну суспільну настанову, возвеличення тощо. Примітка Лесі Українки якраз і вказує на те, що вірш має виконуватись «grave» (урочисто). Безперечно, поезія справляє позитивне враження, створює піднесений настрій. Подібного роду вступ спрямований на привертання уваги, тому є досить функціональним. Власне вірш навіть починається звертанням: «До тебе, Україно, наша бездольная мати…» [7, І, с. 45]. З цього стає зрозуміло, що Леся Українка створює свого роду діалог, щоправда, ми не чуємо, як відповідає Україна (тобто народ). Гімн за своєю специфікою спрямований на широку публіку, на масові дійства, відповідно, авторка сподівається, що її чує велика кількість людей. Проте майже відразу нам на очі потрапляє фраза «І буде струна урочисто і тихо [виділення наше – Ю. Л.] лунати» [7, І, с. 45], яка викликає деяке подивування. Як відомо, урочиста музика передбачає звучання широкого діапазону, потужне і багатоголосе, але авторка чомусь поєднує «урочисто» і «тихо». Очевидно, вона вже наперед розуміє, що її сили замалі, аби належно «заспівати гімн», що її далеко не всі почують. Тобто жанрові риси гімну дещо деформовані, тому ми можемо говорити про патерн гімну, а не канонічний жанр, адже не всі усталені риси гімну у цьому творі втілені послідовно.

Образна система цього вірша досить насичена, в деякій мірі використана навіть персоніфікація: Україна-мати, струна, надія, доля, пісня. Образ пісні (яка на початку поезії була ще просто звучанням струни) проходить свого роду стражденний шлях пошуку щастя (у вірші – долі) , проте авторка в останній строфі лише припускає, що доля буде знайденою, і тому стражденний шлях набуває ще більшого трагізму (драматизму), бо не дає очікуваних результатів: «І, може [виділення наше – Ю. Л.], тоді завітає та доля жадана / До нашої рідної хати…» [10, І, с. 45]. Звичайно, лірична героїня надіється на кращу долю, але це вияв її палкого серця. Розум, натомість, говорить їй протилежне, тому і використане уточнювальне слово може, адже воно вказує на сумнів, а будь-які сумніви – це завжди прояв раціонального начала. Все це знову ж таки свідчить про «жанрові відхилення» (які у когнітології, до речі, не прийнято виділяти). Ми знаємо, що гімн – це завжди мажорний твір, що має на меті підняти дух, а не посіяти сумніви. У Лесі Українки якраз-таки присутній другий фактор.

Пісня – жанр наступного вірша циклу «Re», основними характеристиками якої є «строфічна будова, повторюваність віршів строфи, розмежування заспіву та приспіву (рефрену), виразна ритмізація, музичність звучання, синтаксичний паралелізм, проста синтаксична будова» [4, с. 535]. Всі ці формальні елементи витримані у вірші Лесі Українки, використано також прийом художнього кільця, що теж характерно для народнопісенної творчості. Тобто як стилізація під фольклор, безумовно, вийшла чудова. Поетеса використовує зменшено-пестливі слова (на зразок воріженьків) негодонька, пригодонька (в значенні біда, горе), хоч вони у своєму первісному сенсі негативно марковані. В цьому якраз і полягає індивідуальна авторська манера, змальовуючи по суті кризову ситуацію, Леся

Українка спеціально вказує, що твір має виконуватися «brioso» (весело). Не викликає сумніву те, що лірична героїня мабуть вирішила «вдарити лихом об землю» і «танцювати наперекір ворогам». Тільки так можна пояснити цю надмірну веселість. Чимало буває таких випадків, коли люди, не знаючи, як вгамувати душевний біль, намагаються веселитися і сміятись. Такий вияв почуттів можна назвати не інакше, як «сміх крізь сльози». Тому ми знову бачимо, як розум бере гору над емоціями, адже саме він «диктує» серцю «Негодоньки не боюся / Хоч на мене пригодонька / Та я нею не журюся» [7, І, с. 46]. Відбувається захисна реакція на душевні переживання, які уже вкрай виснажили героїню. Вона розуміє, що надмірна меланхолійність згубна, тому треба «зібрати волю в кулак», тобто дозволити razio панувати над emocio. Інша справа, чи принесе такий спосіб «самолікування» бажане полегшення. Крім того, як ми уже сказали, авторка зробила стилізацію, тобто використала давній фольклорний жанр і цим самим уже внесла зміни до його жанрової структури. Така жанрова трансформація патерну пісні називається зміною міметичних спрямувань.

Перші поезії продемонстрували нам піднесений, веселий настрій, їх жанрова специфіка спрямована на масове сприйняття, присутнє активне спонукання до дії. Проте наступний вірш, «Мі», різко спрямовує настроєву гаму в інше русло, адже це колискова. Після такого бурхливого сплеску емоцій контрастна зміна поведінки є виправданою, тому що лірична героїня виснажилась, перебуваючи у натовпі (гімн і пісня, як уже згадувалось, суспільно спрямовані жанри). До того ж героїня змушена «грати» веселощі, радість і піднесеність, в той час, як насправді в душі вирували протилежні емоції. До третьої поезії авторка робить примітку «arpeggio» (акорди на арфі), вона уже не вказує, який настрій має супроводжувати твір. Безперечно, і так відомо, що колискова характеризується спокійною тональністю, ніжними почуттями, адже має на меті приспати дитину. «Визначальний у колисковій пісні не смисловий, а звуковий (ритмо-мелодійний) компонент» [4, с. 352]. Власне цей компонент підкреслений у вірші ремаркою самої авторки, тому що арфа – дуже ніжний, мелодійний за звучанням інструмент. Проте не можна сказати, що ритм відіграє тут головну роль. Зміст поезії, на нашу думку, стоїть таки на першому місці. Цю колискову можна назвати застереженням, бо лірична героїня постійно натякає дитині на майбутні життєві негаразди: «Любо ти спатимеш / Поки не знатимеш / Що то печаль…» [7, І, с. 46]. Складається враження, що Леся Українка написала глибоко песимістичний твір, адже як інакше можна пояснити постійну присутність смутку, передчуття біди, великого горя. Зрештою, чому вона настільки впевнена, що дитину спіткають одні лише неприємності в дорослому житті? Кожна мати бажає своїй дитині лише добра, тому навряд чи пророкуватиме щось недобре. А поезія натомість ілюструє нагнітання негативного передчуття, що нагадує трагічний тип сприйняття дійсності:

Тяжка годинонько!
Гірка хвилинонько!
Лихо не спить…
Леле, дитинонько!
Жить – сльози лить (виділення наше – Ю. Л.)
[7, І, с. 46-47].

Така категоричність є результатом власного невтішного досвіду, до того ж, авторка під образом дитини уявляє себе саму, тобто відбулась ретроспекція у далеке дитинство, де турботи і негаразди ще не торкнулися Лесі Українки. Звичайно ж, письменниця у цій поезії явно драматизує події, проектуючи їх на будь якого малого читача чи слухача (крім того, що образ дитини – це вона сама), виділяючи лише негативні моменти у сфері дорослого життя. Проте передостання строфа дещо виправляє ситуацію:

Сором хилитися
Долі коритися!
Час твій прийде
З долею битися, –
Сон пропаде… [7, І, с. 47].

Поетеса вкотре проголошує своє життєве кредо, яке можна сформулювати словами І. Франка «лиш боротись значить жить». Навіть колискова, жанр, здавалося б, соціально незаангажований, у Лесі Українки звучить як маніфест із гострими, напруженими колізіями. Тут, очевидно, спостерігається зміна жанрової функції.

Наступний вірш циклу «Сім струн» – «Fa» із жанровим означенням сонета. Відомо, що цей жанр є найбільш усталеним, класичним, а той, хто вміє писати сонети вважається майстром поезії. Особливий внесок в осмислення теорії сонета зробив Й. Бехер, вважаючи його «найдіалектичнішим художнім видом», наголошував на його інтенсивній драматургійності, тому що перша строфа містить у собі тезу, друга – антитезу, а тривірші – синтез. Взагалі сонет вважається найбільш медитативним жанром. У Лесі Українки сонет і справді носить філософсько-медитативний характер, тому що об'єкт, над яким роздумує лірична героїня, стосується психології людини. Фантазія у цій поезії не просто сфера свідомості, за допомогою якої можна створювати нереальні картини, це божественне натхнення, яке є невід'ємною частиною будь-якої творчості: «Фантазіє! ти сило чарівна / Що збудувала світ в порожньому просторі …» (виділення наше – Ю. Л.) [7, І, с. 47]. Два світи (земний і небесний), що зазвичай протистоять один одному, об'єднуються за допомогою посередництва фантазії, яка виступає точкою рівноваги: «Фантазіє, богине легкокрила / Ти світ злотистих мрій для нас одкрила / І землю з ним веселкою з'єднала» [7, І, с. 47]. Поезія «Fa» стоїть у центрі циклу, це може означати, що саме тут авторка нарешті знаходить відповіді на всі питання. Розмова із фантазією – це момент прозріння у цьому циклі, і якщо до цього часу почуття розвивалися загострено, на межі зриву, досягнувши свого апогею саме у сонеті, то далі емоції заспокоюються і розвиваються приблизно на одному рівні. Тобто, раціональне начало остаточно взяло гору над почуттями, втихомиривши їх, примусивши серце заспокоїтись. Це неважко прослідкувати на прикладі наступних трьох віршів, які уже не позначені чітким конфліктом ідей, є менш емоційними, містять в основному роздуми.

Поезія під назвою «Sol» за жанром рондо, тобто вірш з «відповідною жорсткістю форми – тринадцять рядків на дві рими, де перший двічі повторюється на восьмому та тринадцятому […] Повторювані слова витворюють своєрідний лейтмотив» [4, с. 603]. Канонічна форма цього жанру у Лесі Українки витримана, твір завдяки чотиристопному анапесту має повільний темп, тому створюється відповідний спокійний настрій. Вірш знову ж таки є медитацією, адже авторка роздумує над невтішною долею рідного краю: «Чую скрізь голосіння сумні!» [7, І, с. 48]. Спочатку ми бачимо, як лірична героїня влаштовує свого роду «тихий бунт» проти навколишньої дійсності, говорячи «Я не бачу весняного раю» [7, І, с. 48], що означає небажання втішатися красою природи, що пробуджується, коли навколо страждають люди. Почуття солідарності зі своїми співвітчизниками не дозволяє героїні вповні віддатися почуттям, насолодитися весняним пейзажем, тобто задовольнити потребу своєї душі. Розумове начало знову бере гору, стримуючи сердечні пориви і наголошуючи: «Вільні співи, гучні, голосні / В рідній краю я чути бажаю…» [7, І, с. 48]. Це легко можна розтлумачити як бажання ліричної героїні досягти гармонії у всьому: якщо природа може вільно розвиватися, то так само вільно повинна розвиватися і розквітати нація.

Єдиним прикладом пейзажної лірики без жодних соціальних вкраплень є поезія «La». Це підтверджується навіть вибором жанру, в якому написаний твір – ноктюрн. Словник характеризує такий жанровий різновид як «невеликий художній, переважно поетичний твір ліричного, мрійливого характеру, ніби навіяний нічними настроями» [4, с. 499]. Леся Українка і справді змальовує нічний пейзаж, доповнюючи його любовними мотивами. Поезія наскрізь просякнута позитивними емоціями, весняна ніч викликає у ліричної героїні асоціацію із найбільш інтимними переживаннями:

І квіти, і зорі, й зеленії віти /
Провадять розмови кохані /
Про вічную силу весни на сім світі,
про чари потужні
весняні [7, І, с. 49].

Леся Українка нарешті дозволила собі у цій поезії повністю поринути у вир емоцій, не контролюючи їх, вільно насолоджуватись красою природи, не відволікаючись на суспільні проблеми. Тобто вірш «La» можна повністю віднести до сфери серця.

Завершальним акордом циклу є поезія «Si», виражена у жанрі семивірша (септими), власне септима тут подвійна, адже містить чотирнадцять рядків, а не сім (зміна масштабу). Щодо ідейно-змістового наповнення, то цей твір є рефреном першого вірша «Семи струн», «Do». Мабуть, неспроста авторка створила не одну, а дві септими, об'єднавши їх в один вірш. Ці поезії символізують два музичних інструменти, перший з яких, можливо, не є власне інструментом, а скоріше струнами душі самої авторки. Інший інструмент, який

з'являється, – кобза, відомий як народний, тобто він вказує на ту людину, яка зможе повести за собою народ, бо, за словами Лесі Українки, «може, заграє та кобза вільніше / Ніж тихії струни мої» [7, І, с. 49]. Остання поезія циклу уже не містить тієї невпевненості в собі (через те, що струна лунає тихо), яку ми бачили у першому вірші циклу, але все ж сумніви щодо народного вождя, представленого кобзою, присутні: «І буде та кобза – гучна / Та тільки не може вона / Лунати від струн моїх тихих щиріше» [7, І, 49]. Відчувається, що до авторки прийшло розуміння того, що її слово варте великої ціни, поетеса нарешті усвідомила, що правдивість полягає не у гучних і пафосних висловах (які зазвичай призначені впливати на масову свідомість), майстерність в тому, щоб достукатися до сердець найбільш свідомих громадян, які насправді можуть суттєво змінити ситуацію в країні. Такі люди, безперечно, відчують фальш, тому слово, на думку Лесі Українки, має бути добірним і виваженим, аби досягти бажаного результату.

ВИСНОВКИ

Таким чином з'ясувалося, що цикл «Сім струн» наповнений палітрою різних настроїв. Розвиток емоційної напруги відбувається досить стрімко, досягаючи найвищої точки у сонеті «Fa». Став очевидним той факт, що цикл має на меті схематично зобразити те різноманіття внутрішніх колізій, які постійно вирували на рівні «розум – серце» ліричної героїні (якою, безперечно є сама авторка). Аналізований цикл можна назвати свого роду «екраном душі» Лесі Українки, адже в ньому дуже тонко відтворено найпотаємніші внутрішні переживання, які тим не менше за власним бажанням самої поетеси постійно контролюються активним втручанням раціонального начала. І найголовніше, нам вдалося довести, що об'єднавши вірші у цикл, Леся Українка таким чином трансформувала їх, оновила, збагатила новими (плинними) рисами. Виявилось, що у циклі є такі трансформаційні явища, як зміна міметичних спрямувань, зміна функції жанру, зміна масштабу. Головним так би мовити «цементуючим» матеріалом є явище міжвидової синкретизації, тобто використання реалій іншого виду мистецтва. Можна сказати, що саме останнє явище дозволяє нам говорити про цикл «Сім струн» як про цілісний твір, жанрові патерни якого формують неповторну смислоструктуру ліричного циклу як метажанру.

Отож, новий підхід до жанрової структури циклу дав змогу з`ясувати, що ліричний цикл – це когнітивна жанрова модель, не трафаретна чи канонічна, що містить у своїй структурі жанрові патерни, тісно пов`язані між собою формально-змістовими чинниками. Щодо творчості Лесі Українки, то тут є чимало матеріалу, придатного для подібного роду досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеєва. – К. : «Либідь», 1999. – 264 с.
2. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.
3. Криловець А. «Сім струн я торкаю…» (Із секретів поетичної творчості Лесі Українки) / А. Криловець // Дивослово. – 1995. – №7. – С. 12 – 16.
4. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
5. Міщенко Л. І. Лірична поезія. Образне мислення поетеси // Леся Українка / Л. І. Міщенко. – К. : «Радянська школа», 1986. – С. 99–182.
6. Скиба С. Національний образ світу і художні часо-просторові поезії Лесі Українки / С. Скиба // Визвольний шлях. – 2000. – №8. – С. 48 – 52.
7. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

М. Підодвірна. "Ненадійний наратор як літературознавча проблема". Studia methodologica, 2014 (37).

"НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР" ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Марія Підодвірна

Бакалавр, кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства,
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
(УКРАЇНА), 46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2, каб. 82,
e-mail: pidodvirna@gmail.com

ABSTRACT

The article provides an overview of key approaches to narrative unreliability. I begin with the works, or W. Booth, traced the development of the idea of narrative unreliability in studies J. Phelan, A. Nunning, D. Cohn, Rimmon-Kenan, M.-R. Ryan, G. Prince, G. Olson et al.
Keywords: unreliable narrator, implied author, reader interpretation.

Стаття є оглядом ключових підходів до проблеми наративної ненадійності. Починаючи із праць У. Бута, простежено розвиток ідеї наративної ненадійності у дослідженнях Дж. Фелана, А. Нюннінга, Д. Кон, Ріммон-Кенан, М.-Р. Раян, Дж. Принса, Г. Олсон та ін.
Ключові слова: ненадійний наратор, імпліцитний автор, читач, інтерпретація.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Поняття "недостовірності" було запропоновано У. Бутом у фундаментальному дослідженні «Риторика прози» [2], в якому учений писав про свідомо закладені в художньому тексті недостовірності. Бут розглядає недостовірність у співвідношенні з поняттями імпліцитного автора і наративної дистанції. З точки зору У. Бута, наратор є «надійним, якщо він говорить або діє відповідно до поняття норми, прийнятої у творі (тобто з поняттям норми, прийнятої імпліцитним автором) і ненадійний, якщо ні» [2, 158-159]. Якщо читач виявляє, що недостовірність закодована в тексті імпліцитним автором з метою створення іронії, значить він розпізнав наративну дистанцію між імпліцитним автором і наратором, і за спиною наратора відбувається таємне зближення імпліцитного автора і читача [2, 300-309]. Мета цієї статті - розглянути ключові підходи до проблеми наративної ненадійності.

ОСНОВНИЙ ВИКЛАД

У. Бут так тлумачить поняття наративної недостовірності. По-перше, він звертає увагу на той вплив, який справляє недостовірність на враження від твору. Якщо наратор ненадійний, то «змінюється все враження від твору, про який говорить наратор» [2, 158]. По-друге, аргументи У. Бута мають яскраво виражений етичний характер. Він визнає, що недостовірність пов'язана з різноманітними риторичними прийомами, але в його мові часто з'являються вирази «чеснота» і «моральне почуття». По-третє, хоча в тексті недостовірність вимірюється дистанцією між наратором та імпліцитним автором, у плані інтерпретації наративна недостовірність залежить від читацьких висновків, оскільки вона зазвичай властива гомодієгетичному оповіданню, в якому читач може виводити поняття норми імпліцитного автора тільки із слів наратора і виявляти недостовірність в оповіданні, тільки виходячи з власного авторитетного судження [2, 239-240]. Сприймаючи недостовірність наратора, читач, який поділяє авторську іронію, може отримувати задоволення, «в якому поєднуються гордість від того, що (він сам) має знання, насмішку над неосвіченим наратором і відчуття змови з мовчазним автором» [2, 304-305]. По-четверте, оскільки недостовірна нарація руйнує «конвенцію абсолютної надійності», то вона може призводити як до

«втрат», так і до «здобутків заради якихось художніх цілей» [2, 175]. Втрати включають в себе неможливість вийти за межі конкретного місця дії, особливо за межі бачення ненадійного наратора. Якщо наратор збитий з пантелику, шлях читацької інтерпретації через це може стати «утрудненим, ризикованим» [2, 239]. По-п'яте, недостовірність могла б породити в читацькому сприйнятті «подвійні, іноді суперечливі» ефекти. Наприклад, коли в мові наратора «виявляється помилка, сама помилка відштовхує нас», в той час як «акт чесного самовикриття нас приваблює» [2, 240] .

У той час, як У. Бут зосереджує увагу на неправильних відомостях і етично невірній оцінці, інший теоретик наратії, Дж. Фелан, уточнює та розширює його класифікацію типів недостовірності [11; 9] і вказує на те, що наратори «виконують три головних функції: повідомляють, інтерпретують і оцінюють, іноді вони виконують ці функції одночасно, іноді – послідовно» [9, 50]. Учений класифікує типи недостовірності в світлі цих трьох різних функцій, приділяючи увагу трьом різним вісям: осі фактів, осі цінностей або етики та осі знання і сприйняття, останньою з яких У. Бут приділив менше уваги, ніж двом іншим. Дж. Фелан розпізнає шість типів недостовірності, які поділяються на дві більш широкі категорії: 1) передача невірних відомостей, невірна інтерпретація (прочитання) і невірна оцінка; 2) передача недостатніх відомостей, неповна інтерпретація (прочитання) і недооцінка. Різниця між категоріями в основному представляє собою різницю між помилковим і недостатнім. Хоча «бути недостатнім» теж може означати «бути невірним». Існує важлива відмінність між цими двома категоріями, що виправдує подальшу класифікацію. Як пояснює Дж. Фелан [9, 34-37; 9, 49-53], передача недостатніх відомостей пов'язана з тим, що наратор розповідає нам менше, ніж знає; неповна інтерпретація наратором фактів історії пов'язана з браком знання або здатності наратора сприймати; недооцінка пояснюється етичною нездатністю наратора слідувати правильним шляхом. Що стосується невірної інформації, то невірне повідомлення − це самопояснююче поняття. У плані відмінностей між неправильною оцінкою та інтерпретацією, перша включає в себе недостовірність, «вимірряну» по етичній осі, в той час як остання має справу з віссю знання і сприйняття.

Ілюструючи останній випадок, Дж. Фелан наводить приклад з роману К. Ісігуро «Залишок дня», а саме заяву Стівена: «всякий об’єктивний спостерігач» зрозуміє, що англійський пейзаж – «найбільш в світі милує око». Це невірна інтерпретація, що демонструє його обмежене знання про пейзажі в інших частинах світу. Завдяки проведеній Дж. Феланом систематизації, нам пропонується чітка класифікація різних типів недостовірності. Важливо, як підкреслює вчений, що один тип недостовірності часто взаємодіє з іншими. Наприклад, недостатня подача інформації може бути результатом недостатнього знання наратора, або недосконалих цінностей, а значить, може поєднуватися з невірною інтерпретацією чи оцінкою. Але, звичайно, наратор може бути надійним в одному сенсі і ненадійним в іншому: наприклад, дуже часто трапляється, що наратор викладає події достовірно, але невірно їх інтерпретує і / або неправильно оцінює їх [11, 96].

Як важлива риса і гомодієгетичного, і гетеродієгетивного наративного дискурсу, «ненадійність / недостовірність» поступово перетворилася на ключове поняття в наратологічних дослідженнях. Як ми побачили, початок роздумів на цю тему заклав У. Бут, недостовірність − це і властивість тексту − результат того, що автор зашифрував смисли, і здатність читача робити висновки в процесі декодування. Точки зору критиків, що розглядають недостовірність в літературі поділяються на дві групи. Перша група, яка значно перевершує другу за кількістю, слідує риторичній аргументації У. Бута і розглядає недостовірність як властивість тексту, закладену в ньому імпліцитним автором і призначену для розшифровки імпліцитним читачем. Друга група, навпаки, зосереджується на процесі інтерпретації і вважає, що самим своїм існуванням недостовірність зобов'язана наявності різноманітних читацьких прочитань.

Більшість теоретиків-наратологів використовують запропоноване У. Бутом риторичне визначення недостовірності. Як узагальнює А. Нюннінг, «порівняння між дефініціями, яке можна знайти в стандартних наратологічних працях, наукових статях і великому числі словників показує, що практично всі погоджуються» з Бутовським «канонічним визначенням» [6, 85]. Правда, в деяких з них представлені різні модифікації, або доповнення. В «Історії та дискурсі» С. Четмен справедливо вказує на те, що сфера недостовірності − це «дискурс, тобто погляд на те, що відбувається, або на характери, а не особистість наратора» [3, 234], оскільки складна особистість наратора формує тільки можливу причину

недостовірної наратії. Але захоплення Четмена різницею між історією та дискурсом привело його до звуження поняття, до помилкового повідомлення фактів історії наратором. З його точки зору, коли має місце недостовірність, «історія підриває дискурс» − імпліцитний читач робить висновок, читаючи між рядків», що події і характери не могли бути «такими» [3, 233]. При недостовірному повідомленні наратора про компоненти історії дійсно має місце розрив між історією та дискурсом, але в плані невірної інтерпретації та оцінки (або неповної інтерпретації і недооцінки) наратором подій і героїв, відбувається, навпаки, розрив між експліцитним дискурсом наратора і імпліцитним дискурсом автора (якщо тільки це не пов'язано з власними помилками автора). Фрагмент з книги А. Бірса «Собачий жир» може ілюструвати це положення: «Я був народжений чесними батьками, трудящими на скромному терені: батько робив собачий жир, у матері була невелика квартирка в тіні сільської церкви, де вона позбавляла матерів від небажаних дітей ... Зазвичай я кидав новонароджених в річку − її сусідство було розсудливим передбачене самою природою» [1, 800-801]. У наведеній цитаті повідомлення наратора про факти історії виглядають досить достовірними, але його оцінка фактів та їх інтерпретація (думка про те, що розташуванням річки по сусідству вони були зобов'язані природі) явно розходяться з поняттям норми імпліцитного автора, оскільки Бірс, ймовірно, знає − і чекає того ж від своїх читачів − що заняття батьків наратора зовсім не «чесні» і що природа не мала у своєму розпорядженні річку по сусідству для зручності матері оповідача.

Варто зауважити, що в плані умисної недостовірності навіть по осі фактів все одно існує імпліцитне зіткнення дискурсів наратора і імпліцитного автора. Це змушує згадати Д. Кон з її розрізненням між «недостовірною розповіддю» і «суперечливою розповіддю» [4, 307]. Перше має відношення тільки до осі фактів, а друге, навпаки, має справу з віссю цінностей − оповідання «ідеологічного типу, приписане наратору, який знаходиться під чиїмось впливом або введений в замішання» типу, який включає в себе розбіжність між наратором і автором. Проте, навіть у разі фактуальної недостовірності за фактами історії та презентацією дискурсу завжди залишається «суперечлива нарація», оскільки існує також проміжок між «неправильно проінформованим або недоінформованим наратором » і вірно чи адекватно проінформованим автором. Це не дивно, оскільки, з точки зору риторичного підходу, мірилом наративної недостовірності по трьох осях − фактів, ідеології і знання / сприйняття − в будь-якому випадку виступає поняття норми імпліцитного автора, і саме однаковий характер лежить в основі нарації риторичного обміну, при якому дискурс імпліцитного автора підриває достовірність експліцитно дискурсу наратора, змушує прихильників риторичного підходу використовувати один і той же термін «недостовірність» і розпізнавати його різні типи.

Оскільки зазвичай існує малий проміжок між імпліцитним автором і екстрадієегетичним наратором, з деякими винятками, наратологи займалися ненадійністю в гомодіегетичному оповіданні. Дж. Фелан зазначає, що «наратор − персонаж ненадійний, коли він або вона розповідають про таку собі подію, людину, думки, речі або інший об'єкт в наративному світі не так, як міг би розповісти імпліцитний автор» [9, 49]. Умовний спосіб тут важливий і значимий. Коли нарація сприймається як помилкова або недостатньо інформативна, читачі можуть побачити зазор між тим, що наратор говорить і вірною або повною версією, яка «могла б» бути запропонована імпліцитним автором. Але в гомодіегетичному оповіданні текст містить лише розповідь наратора від першої особи, і поки ми маємо справу з процесом декодування, то те, що «міг би» запропонувати імпліцитний автор, може бути тільки читацькими висновками і судженнями. Читач, таким чином, в якомусь сенсі проектує своє сприйняття достовірності або авторитетності на образ імпліцитного автора.

Коли різні читачі, зустрічаючи одні й ті ж текстові явища в літературному наративі, заявляють або роблять вигляд, що знаходяться в положенні «імпліцитної» або «авторської» аудиторії і пропонують суперечливі трактування тексту, ситуація ускладнюється, оскільки імовірно існує тільки одна «імпліцитна» або «авторська» аудиторія, яка співвідноситься з єдиним імпліцитним автором. Як пише Дж. Фелан, реальні читачі можуть тільки спробувати «потрапити в коло авторської аудиторії» [9, 48]. Тобто, дотримуючись точки зору, згідно з якою імпліцитний автор повідомляє тексту недостовірність, щоб її розпізнала імпліцитно авторська аудиторія, будь-який конкретний прихильник риторичного підходу не очікує догматично наполягати на абсолютній вірності свого прочитання, а зрозуміє, що інтерпретація недостовірності, як і інтерпретація загалом, швидше має справу з пошуком

можливого, ніж з пошуком визначеності. Можливі різні інтерпретації навіть такого тексту, як «Собачий жир» Бірса. Як пише Рімон-Кенан, можливо, наратор «іронічно розповідає про досвід більш молодого себе», або, можливо, наратор використовує лінгвістичні прийоми, щоб «показати жах і аморальність, про яких дитина не мала ніякого поняття?» [16, 103].

При врахуванні труднощів, з якими пов'язані авторські цінності чи норми, Рімон-Кенан привертає увагу до різних рис тексту, які можуть вказувати на ненадійність наратора: 1) протиріччя між поглядами наратора і реальними фактами (хоча залишається питання «Як людині може вдаватися встановлювати «реальні факти» за спиною наратора?» [16, 102]; 2) розрив між реальним результатом дії та більш раннім помилковим повідомленням наратора; 3) постійне зіткнення точок зору інших персонажів і наратора; 4) внутрішні протиріччя, двозначні образи та інше в мові самого наратора. Якщо текстуальні розриви вказують на наративну недостовірність, за ними зазвичай приховано протиріччя між дискурсами наратора і автора, і дискурс останнього задає кінцеві критерії, за якими вимірюється недостовірність дискурсу першого.

Що стосується причин ненадійності наратора, С. Четмен [3, 233] пише, що вона може виникати з різних чинників, включаючи жадібність (Джейсон Компсон «Шум і лють»), кретинізм (Бенджі «Шум і лють»), довірливість (Даулінг, наратор в «Хорошому солдаті»), психологічну та моральну глухоту (Марчер у «Зверь в чаще»), розгубленість і недолік інформації (Марлоу в «Лорді Джимі»), невинність (Гек Фінн). У. Ріган [15] присвятив окреме дослідження таким ненадійним оповідачеам, як шахраї, божевільні, простаки або клоуни, підкреслюючи співвідношення між девіантною або психічно нездоровою свідомістю і недостовірністю, що виявляється при описі свого життєвого досвіду.

Рімон-Кенан [16, 101-102] виділяє три головних джерела ненадійності: обмежене знання наратора, його особисту участь і його суперечливу систему цінностей. Моніка Флудернік [5, 76-77] привертає увагу до різних причин, які лежать в основі одного і того ж типу недостовірності. Після виділення трьох категорій недостовірності − фактуальна неточність, недолік об'єктивності та ідеологічна недостовірність − вона помічає, що фактуальний тип, наприклад, може виникати або з «навмисної брехні», або з «недостатнього доступу наратора до повної інформації», або ж може формувати «симптоми патологічного сценарію».

Грета Олсон [7, 93-109] розмежовує двох нараторів – який «помиляється» і який «не заслуговує на довіру»; перший тип недостовірності мотивований ситуативно і може бути поєднаний із зовнішніми обставинами, такими, як брак освіти або інформації. У свою чергу, «не заслуговує довіри» наратор ненадійний з точки зору характеру, що викликано «вродженими поведінковими рисами або конкретним особистим інтересом» [7, 102]. Через різну природу причин обох типів недостовірності, вони, як пише Г. Олсон, можуть викликати в значній мірі різні відгуки у читачів, які схильні виправдати перший тип на основі обставин, в той час як до другого типу вони налаштовані більш скептично і критично. Така диференціація правомірна і цінна, але відмінність була б більш виразна, якби вона використовувала інші терміни – «ненадійний з точки зору характеру» для першого типу і «ненадійний з точки зору обставин» для другого. Насправді, У. Бут, на теорії якого Г. Олсон засновує свою класифікацію, використовує поняття «не вартий довіри», «який помиляється» і «ненадійний» як такі, які можуть взаємозамінюватись: «найважливіший з цих типів дистанції − між ненадійним наратором і імпліцитним автором, разом з яким читач оцінює наратора. Якщо він ... [наратор] виявляється таким, який не заслуговує довіри, то змінюється загальне враження від твору» [2, 158]. Очевидно, Бут використовує термін «не вартий довіри» в загальному сенсі − той, на кого не можна покладатися, а наратор «який помиляється» – «не заслуговує довіри». Цікаво, що, в той час як Бут наполягає на існуванні типу, пов'язаного з обставинами, кажучи: «Недостовірність також і не є просто брехнею ... Найчастіше це те, що Джеймс називає підсвідомістю» [2, 159], Д. Шварц виключає обставини, стверджуючи, що «Стівенс (в романі К. Ісігуро «Залишок дня») швидше неспостережливий, ніж ненадійний наратор; він швидше історично глухий до своїх висновків, ніж неправдоподібний» [18, 188—206]. Необхідно, втім, мати на увазі, що про (не) надійність особливо йдеться у зв'язку зі здатністю наративного дискурсу коректно або досить повно викладати, інтерпретувати або оцінювати події та персонажів. Неважливо, наскільки чесний наратор; якщо його дискурс позбавлений такої здатності, нарація все ж недостовірна.

У цьому світлі неважко відповісти на питання: «Чи є наратор, який визнає свою недостовірність все ж ненадійним?». Відповідь проста: так, хоча визнання цього факту перетворює їх дискурс з недостовірного в достовірний. Точно так само, як погляди людини можуть змінитися в реальному житті, ступінь (не) надійності наратора може варіюватися на різних щаблях нарації [9, 60].

У той час, як більшість теоретиків наративу зосереджують свою увагу на іронічних ефектах, пов'язаних з недостовірністю, Дж. Фелан [8, 222-238.] проводить паралель між «недостовірністю, яка відсторонює» і «сполучною недостовірністю», щоб пояснити вплив стилю на інтелектуальне, афективне і етичне ставлення читачів до наратора. «Недостовірність, яка відсторонює» підкреслює або збільшує інтелектуальну, афективну і / або етичну дистанцію між наратором та авторською аудиторією, в той час як другий тип, відповідно, зменшує дистанцію між авторською аудиторією і наратором.

ВИСНОВКИ

Насамкінець подамо класифікацію наративних підтипів Дж. Фелана, які можна вважати підсумовуючою. Оскільки більшість останніх робіт по недостовірності сконцентровані на типі «недостовірність, яка відсторонює», Фелан зосереджується на сполучній недостовірності і розрізняє шість підтипів. При першому підтипі інформація наратора в буквальному сенсі недостовірна, але достовірна метафорично. Наприклад, дискурс розумово відсталого наратора може повідомляти невірні відомості або давати невірну, на перший погляд, інтерпретацію, але на більш глибокому рівні він може «схоплювати деякі вихідні істини», що узгоджується з наміром імпліцитного автора, і таким чином викликати в імпліцитно читача певну ступінь симпатії [8, 226-228]. Дж. Фелан ілюструє другий, третій і четвертий підтипи прикладами з «Пригод Гекльберрі Фінна» Марка Твена [8, 228-231]. Другий підтип − це ігрове порівняння імпліцитного автора та наратора, коли Гек коментує подібності чи відмінності між ним самим в якості оповідача і персонажа, створеного Марком Твеном. Третій підтип − наївне відсторонення, часто пов'язане з невірною інтерпретацією через наївність, як у випадку, коли Гек думає, що вдова Дуглас не промовляє молитву, а бурчить; це свіжий погляд, який парадоксально запам'ятовує «монотонність, бездумність молитви» [8, 229]. Четвертий підтип − чесна, але помилкова недооцінка себе − наприклад, коли Гек вважає, що він етично недосконалий, оскільки не сказав про місцезнаходження Джима його господареві, в той час як імпліцитний автор хоче показати нам, що Гек «діяв згідно з більш високим етичним стандартом». П'ятий підтип характеризується частковим прогресом на шляху до норми, коли нарація наближається до норм імпліцитного автора, але все ще не цілком є недостовірною. Останній підтип характеризується зв'язуванням з допомогою оптимістичного порівняння, тобто поєднанням в одному наративі «більш хорошої» недостовірної нарації і більш поганої − перша породжує якийсь сполучний ефект у зіставленні з останньою.

Дослідження наративної ненадійності, на нашу думку, є актуальною для українського літературознавства темою і евристичним інструментом нового прочитання української класики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bierce A. Oil of Dog. The Collected Writings of Ambrose Bierce. New York: Citadel Press, 1946. P. 800-803.
2. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. - Chicago, London: University of Chicago Press, 1963. – 455 p.
3. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, 1978.
4. Cohn D. Discordant Narration // Style. 2000. № 34. P. 307-316.
5. Fludernik M. Defining (In)Sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability / W. Grunzweig and A. Solbach (eds.) // Grenzuberschreitungen: Narratologie im Kontext. Tubingen: Narr., 1999.
6. Nunning A. Narratology or Narratologies? Naking Stock of Recent Development, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term //What is Narratology:

Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 239-275.
7. Olson G. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators // Narrative. 2003. № 11. P. 93—109.
8. Phelan J. Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita // Narrative. 2007. № 15. P. 222—238.
9. Phelan J. Living to Tell about It. Ithaca: Cornell UP, 2005.
10. Phelan J. Narrative Discourse, Literary Character, and Ideology // Reading Narrative / J. Phelan (ed). Columbus: Ohio State UP, 1989. − P. 132—46.
11. Phelan J., Martin M. P. The Lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day // Narratologies / D. Herman (ed). Columbus: Ohio State UP. − P. 88—109.
12. Prince G. A Dictionary of Narratology / Gerald Prince. – Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2003. – 126 p.
13. Prince G. A Grammar of Stories. An Introduction. − Paris: Mouton, 1973. − 106 p.
14. Prince G. A Dictionary of Narratology. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. − 126 p. (Revised Edition.– Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003).
15. Riggan W. Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person narrator. Norman: U of Oklahoma P., 1981.
16. Rimmon-Kenan Sh. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Routledge, 2002.
17. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Ed. By David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. − London, New York: Routledge, 2005. − 718 p.
18. Schwarz D. R. Performative Saying and the Ethics of Reading: Adam Zachary Newton's Narrative Ethics // Narrative. 1997. № 5. P. 188—206.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 36. 2014

А. Лахманюк. Ефект незавершеності в етюді М.Коцюбинського "Лялечка". Studia methodologica, 2014 (37).

ЕФЕКТ НЕЗАВЕРШЕНОСТІ В ЕТЮДІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ЛЯЛЕЧКА»

Антоніна Лахманюк

Маґістр, кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства,
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
(УКРАЇНА), 46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2, каб. 82,
e-mail: pateruk@ukr.net

ABSTRACT

The article investigates the aesthetic code of the genre of etude in Kotsyubyns'kyi's works. We assume that any study by Kotsyubyns'kyi has some form of "incompleteness", such as: uncertainty, suspense and so on. If this hypothesis is true the results of our study may correct the traditional understanding of the aesthetic code of the genre of etude.
Keywords: etude, incompleteness, reader, aesthetic code, scenario.

Стаття присвячена дослідженню естетичного коду у жанрі етюду на прикладі творчості М. Коцюбинського. Ми припускаємо, що будь-який етюд Коцюбинського має ту чи іншу форму "незавершеності", як от: невизначеність, невирішеність і т. ін. Якщо цю гіпотезу можна буде довести, висновки нашого дослідження можуть відкоригувати усталені уявлення про естетичний код жанру етюду.
Ключові слова: етюд, незавершеність, читач, естетичний код, сценарій.

ВСТУП

Літературознавчий словник-довідник [11] (а згодом, з окремими варіаціями, і Літературознавча енциклопедія за редакцією Юрія Коваліва) [12, с. 358] так визначає поняття "етюд". Наведемо його у повному обсязі: "Етюд (фр. etude — вправи, вивчення) — в малярстві, графіці, скульптурі — твір, що має на меті глибше освоєння митцем зображуваної натури. В літературі — невеликий за обсягом, переважно безсюжетний твір настроєвого характеру ("Цвіт яблуні", "Невідомий" М.Коцюбинського, "Дорога" В.Стефаника, 'Три зозулі з поклоном" Гр. Тютюнника та ін.). Поряд з поняттям Е. вживаються його термінологічні синоніми — студія, образок, шкіц (ескіз), що вказують на свідому ***незавершеність твору***, на оте "ледь-ледь", що робить його привабливим. Е. використовується також у драматургії ("Кам'яна душа" І.Франка) та, зважаючи на його ліричні характеристики, — в поезії: найактивніше до цього жанру звертається І.Драч." [11, с. 252].

Виділення "незавершеність твору" - наше, і на ньому маємо намір більше зосередити увагу. Етимологічно "етюд" означає "вивчення". Іншими словами - це така "студія", що покликана вдосконалити навички якоїсь діяльності. Етюди виконують в музиці, малярстві, шахах. Приміром, музичні етюди - це вправи, збудовані особливим чином: в основі кожної із них лежить певний прийом, покликаний розвивати ту чи іншу техніку виконавця. Якщо під цим кутом зору побачити літературні етюди (Ю. Ковалів у своїй дефініції називає твори Коцюбинського, Стефаника і Гр. Тютюнника), то виникає питання, а чи мають вони якийсь естетичний код, що працює на певний естетичний ефект? У цьому сенсі привертає увагу уже згадана характеристика "незавершеності" літературного етюду - характетистика, властива практично усім різновидам етюдів у різних мистецтвах, хоча й на цій характеристиці рідко зосереджують увагу дослідники, переносячи акцент на "навчання" і "студіювання". **Мета** цієї статті - проаналізувати етюд Михайла Коцюбинського - одного із зачинателів

українського етюду - "Лялечка" і побачити, у чому полягає "незавершеність" цього твору і як ця характеристика формує його естетичний код.

Наша робоча гіпотеза полягає у тому, що будь-який етюд Коцюбинського (наразі не будемо поширювати наше припущення за межі його творчості) має ту чи іншу форму "незавершеності", як от: невизначеність, невирішеність і т. ін. Якщо цю гіпотезу можна буде довести, висновки нашого дослідження можуть відкоригувати усталені уявлення про естетичний код жанру етюду.

ОСНОВНИЙ ВИКЛАД

Методика, яку ми застосовуємо у цьому дослідженні полягає у послідовному простеженні естетичних реакцій імпліцитного читача. Тому йдучи слідом за текстом, ми фіксуватимемо специфіку таких реакцій, супроводжуючи їх коментарями та інтерпретаціями. В абсолютному початку твору початковий контекст створює імпульс для наступних реакцій*: «У земської вчительки Раїси Левицької, що їхала на возі, почало од труської дороги боліти під грудьми – і се було добре, бо одривало її од прикрих думок»* [5, с. 174]. Чому «біль під грудьми» – це добре?.. Прикрі думки розповідають про те, що бідна вчителька постійно «воювала» з попами. Чергова сутичка – і її вдруге переведено до іншої школи. Відносини настільки загострені, що Раїса навіть подумки *(«ох, боже! – є піп і попадя»)* переживає страх нових невідомих проблем. Закарбоване у її свідомості *«худе, єзуїтське, скривлене від злості обличчя попа»* [5, с. 174] передає особисте враження та створює перший момент контрасту. Наступне підтвердження *(«Але те, що так трусило і так кололо під грудьми, не давало снуватись гірким думкам»* [5, с. 175]) зумовлює читацьке очікування «як у вчительки складеться з попом?», а за ним – сподівання: все буде добре.

Наближення до нового місця роботи підсилює контраст: *«Раїса задивилась, як курився над землею, немов дим, **білий пісок** і пеленою закривав далеку смугу **чорного бору**»* [5, с. 175]. Село постає убогим, сірим, мертвотним: *«Здалеку здавалося, що то не хати, а стіжки **зчорнілої й гнилої соломи** ховаються під вербами… Хати здебільшого були **старі, чорні, з чорними ж, поростими мохом, стріхами.** По дворах стояли **багна й зеленасті калюжі.** Вулиця теж блищала **баюрами.** На всьому одбились сліди **убожества.** І житла, і люди, що вічно риються в землі, прийняли, ввижалось Раїсі, колір землі, здавалися деталями **мертвої природи»*** [5, с. 175-176]. Описане сприймається у фокалізації Раїси. Мертва природа – це натюрморт в її рецепції. В такій ситуації ніщо не передвіщає позитивних стосунків, отже, читач спрямовує думки в інший бік: навряд чи вийде щось добре.

«Для передачі мінорного настрою героїні письменник насичує пейзаж важкими чорно-сірими тонами» [7, с. 169]. Градаційне нашарування фіксує неприємні конотації. Контрастність посилюється конкретизацією тілесної маскулінності, що створює огидність: *«мужик, немов дубове коренище»; «цупкі, порепані й припалі землею руки, грубі, як пеньки, ноги»; «діди, немов зчорніла маса»* [5, с. 176]. Ніякої привабливості не несуть і фемінні образи: *«вибігла з чорної хати молодиця»; «молодиці з червоними, як у буслів, ногами»* [5, с. 176]. Негативні епітети (старі, чорні хати; чорна маса, багнисті вулиці, гноїсте повітря та ін.) та порівняння зображають застій, пустку, мертвотність. Дослідники спостерегли, що «за допомогою системи таких деталей Коцюбинський створює реалістичний пейзаж крайнього сільського убозтва. Художні деталі в контексті цього пейзажу на тлі єдиної похмурої гами набирають додаткового, переносного значення. Відбуваються семантичні зрушення в бік символічного значення художніх деталей. У цілому пейзаж створює узагальнюючу картину нужденного сільського життя: замурзана дітвора, вічне борсання в землі, і смерть – спочинок трудівників, «обернувшись у землю» [7, с. 169]. Акцентований пейзажною тональністю опис, що посилює ідейність передачі подій, нагадує живописні прийоми, які дають емоційну оцінку зображеним явищам дійсності.

Прийом контрасту досягається також і за допомогою художньої деталі. Тонке зіставлення кольорів створює відповідний настрій: *«А далі розлягалось поле, рівне, **сірозелене**, на якому **червона** спідниця робітниці здавалась одинокою польовою квіткою»* [5, с. 176]. «Яскрава колористична художня деталь на тлі чорно-сірого нерухомого пейзажу наче оживлює всю картину, вводить в її мелодію нову тему – тему краси людської праці» [6, с. 171].

Такою кольорової палітрою Михайло Коцюбинський зображає виразну картину сільського життя, що передбачає лише нові випробування у житті героїні. Вона і готова до них, адже, побачивши церкву, її серце стислось: *«Ну що ж, їй не першинка, коли доведеться, буде воюватись»* [с. 176]. Те, що церква розміщена навпроти школи, наштовхує читача на передбачення майбутнього конфлікту. Читацька напруга дедалі посилюється. Нове робоче місце не створює позитивного настрою: все навкруги заросло споришем, всюди панує пустка. Поява нового персонажа – сторожихи Тетяни – підтверджує неприємність оточуючої картини. Це можна простежити на основі двох образів Тетяни:

«суха пристаркувата дівка» – своєрідний оксюморон;

«москаль у спідниці» – маскулінний мікрообраз (героїня наділена чоловікоподібними рисами).

Подібні описи знижують образ будь-якого чоловіка у цій місцевості і зумовлюють наступне формулювання: у цій природі такі чоловіки, що жінки залишаються пристаркуватими дівками.

Навкруги пригнічена картина застою, а *«біла церква серед могутньої зелені робила приємне враження»* [5, с. 176]. І знову читацькі очікування сподіваються на позитив. Виникає бажання побачити попа і зрозуміти, які ж стосунки будуть у нього з учителько. Але розповідач концентрує увагу на спальні Раїси, а саме – на моменті лягання в ліжко. Спосіб розтягування подій – створення нової напруги. Варто звернути увагу на момент «лягання», адже він повторюватиметься в тексті не раз, передаючи різні конотації. Отож, спальня Раїси представлена таким чином: *«Особлива мала була спальня. В ній заледве могло поміститися ліжко, маленький столик і невелика скриня. Коли Раїса* ***прилягла на ліжко****, їй здалося, що вона* ***опинилась на дні глибокого колодязя****, бо* ***нетинковані соснові стіни****, що тісно обступали її навкруги та високо здіймались до стелі, дуже скидались на цямрину»* [5, с. 177]. У читача виникають виразні асоціації з домовиною (труною). Тобто Раїса приїхала на смерть. Попередня вчителька у цій кімнаті теж *«душу богові оддала», «і коли б не старі матушка, не було б кому і очі закрити»* [5, с. 177]. Героїня тривожиться*: «Хіба піп старий уже?»*. В даний момент руйнуються її сподівання: як вона воюватиме зі старим попом? Але відповідь Тетяни заспокоює: «…*він удовець… стара ж матушка – то мати попова*…» [5, с. 178].

Простір, в який потрапила Раїса, набуває ознак культовості. Моменти наближення культових працівників починаються з того, що «школа стоїть порожньою ще з посту». Тож відлік часу ведеться церковними мітками. Позитивний образ попа представлений в уявленнях Тетяни*: «Багатир, великим хазяйством орудує, а що в селі панів нема – нема де й заробити, то люди йдуть, за що дасть, до батюшки, а більш за гріхи йому одробляють...»* [5, с. 178]. Проте читач чекає його дійсної появи. Нарація затягується розповідями сторожихи, від яких вчителька врешті втомлюється і лягає в свою дівочу постіль.

В символічній домовині Раїса думає про життя: *«От їй уже тридцять перший рік пішов, а чи багато дало їй те життя?»* [5, с. 179]. Налаштованість на те, що їй життя щось має дати – патологічне. Воно нічого не дає, оскільки проблема в травмі, закладеній ще з дитинства. Своєрідний аналепсис допомагає читачеві скласти уявлення про учительку та її сім'ю. «Це той ретроспективний план, який допомагає не лише оцінити передісторію персонажа, а й зрозуміти основу його характеру та світогляду. У цьому випадку йдеться про передісторію великого розчарування, коли ідеали, якими шалено, до запаморочення захоплювалася Раїса Левицька в юні роки, поступово вивітрювалися з її уяви та втрачали смисл під впливом рутинного побуту» [14, с. 87]: *«Тринадцять літ вчителькою! Тринадцять літ вона сохла, як яблуко у сушні. Спочатку хоч потішала себе думкою, що вона не зайва на світі, що вона служить високій справі, але ся теорія з кожним роком блідла, половіла і з часом зовсім загинула. Життя, таке одноманітне, таке безбарвне, текло вузьким коритом і нічого не давало для особистого щастя…»* [5, с. 179]. Раїса виросла в сім'ї дяка і батько одягав її «не гірш од попівни», планував жениха-богослова, проте не склалося, «бо ні багачкою, ні красунею панна не була». Саме тут криється її дитяча травма (бути попівною), яка стане важким наслідком на все подальше життя. Левицька вимушено стає вчителькою і мучиться. Вона усвідомлювала себе корисною для народу, почувала до нього таку любов, що *«спочатку хотіла вмерти для нього, а потому роздумала і поклала жити»* [5, с. 179]. Ярослав Поліщук вважає ці ідеальні пориви іронічними, адже незадовго після сказаного «ся теорія блідла, половіла і з часом зовсім загинула».

Текст сповнений метафорами тілесності та рослинності. Яскравий приклад – чотири біологічні образи вчительки:

«яблуко у сушні» – нікому не потрібна, всихає даремно;

«осіння муха» – виснажена, безсила істота;

«любила роботу, як мужик оранку» – мала надію щось посіяти в родючий ґрунт, а натомість – втрачала сили і в результаті отримала струджене тіло;

«польова квітка з гербарію» – зів'яла, засохла рослинка.

Складається враження, що Раїса Левицька, так би мовити, зі світу рослин. А навколо панує світ тварин. За законом природи тварини сильніші, отже вони поїдають рослинність, а якщо якась залишається, то вона засихає. Такий сюжет, що проектується в читацький сценарій, запущений з юності і сприймання вчительки конструюється лише в цьому напрямі. Сценарій «попівна» починає набувати вищого статусу – «попадя»: *«Їй найбільше подобалось сидіти під вікном у своїй «чистій» хатинці, звідки було видно білу церкву серед густої зелені. Часом, коли сонце погідно сідало, церква здавалась рожевою, а вершечки дерев золотими»* [5, с. 180]. Тільки попадя спостерігає за церквою, чекаючи чоловіка зі служби. Отже, дитячі сподівання не зникли, вони дедалі посилюються.

Завершивши попередніми подіями експозицію, розповідач переходить до зав'язки. Ітеративний виклад перетворюється в сингулятив (одиничну сцену). Визначена детермінація «одного вечора» представляє іншу частину тексту, з якої читач починає дізнаватися про сосунки вчительки і попа. Поява «високої постаті» справляє позитивне враження для читача. Раїса чекає якихось відносин, але намагається уникнути зустрічі з духівником, тікаючи, таким чином, від дійсності. Фраза *«обоє змішалися»* передає взаємну ніяковість обох персонажів. Іншими словами, усі вигадані уявлення щодо зближення запустилися одночасно у вчительки та попа. Адже він теж *«виглядав її в церкві, але вона не одвідала дому божого…»* [5, с. 180]. У старшого мужчини, а тим більше в духовного служителя, з'явився рум'янець збентеження. Спрацьовує читацький рефлекс: з чого б це? І з цього моменту в свідомості читача вибудовується майбутня історія кохання. Ось ще одне підтвердження: *«…він* (піп) *думає, що церква і школа мусять іти поруч»* [5, с. 181]. Формується відповідна аналогія: Раїса і отець Василь теж мусять бути разом.

Страх вчительки маніпулює нею. Вона вороже зустрічає свого співбесідника, дивиться лихими очима, неохоче відповідає на запитання, навмисне не кличе його до хати, хоч має повагу до людей духовного стану. Попри деякі вагання *(«Треба було покликати… Образиться?..»* [5, с. 181]), все-таки стоїть на своєму: *«Не треба мені ніяких зносин із ним…»* [5, с. 181]. Така констатація починає викликати сумніви в прийдешній love story, але читача одразу ж заспокоюють: *«Та зносини не порвалися»* [5, с. 181]. На даному етапі читач втішається і продовжує сприймати. Раїсу Левицьку починають опікати, дбаючи про її здоров'я: то малинка, то порошки хіни (жарознижуючий засіб). Проте вона і далі залишається байдужою; не показується ні в церкві, ні в попівській господі.

Наступна подія – переживання вчительки та психологічне відчуття через природу – наближує новий еволюційний етап в її житті. Щось над нею згущається і готує до перемін. Такий природно-психологічний паралелізм фіксують через картину грози:

- **кольористичні епітети** *(«чорна смуга», «бліді й тихі проблиски світла», «хвиля вогняного моря», «чорне небо», «чорні хмари», «чорна сильветка з тополь, з хат і вітряків», «сліпучо-біла блискавк*а»);
- **складні образні метафори** *(«небо переморгувалось»; «тихе повітря кинулось тікати… мчалось у темряві, розбиваючи груди об стіни й баркани…»; «у грудях котилася клубком тривога»; «над головою прокотились небесні гармати»; «по небу літали вогняні стріли, червоні змії, цілі клубки полум'я»; «котився по небу грім»; «стіни ходили ходором»; «парти гасали в порожньому класі»; «небо пойнялось вогнем, розкололось і завалилось на землю»);*
- **порівняння** *(«меблі, заскочені світлом, немов розбігались із якоїсь таємної наради»; «чорно, як у комині»; «тепле повітря мовчало, як залякана дитина»; «волосся стало тверде, як дріт»; «ноги й руки були холодні як лід»)* [5, с. 181-183].

Градаційний опис грози та природного руйнування зображений у творі не просто так. Михайло Коцюбинський застосовує його для того, щоб максимально зблизити героїв. Надзвичайна подія-перелом розкриває код доступу героя до героїні. Читач розуміє, що це

не звичайний пейзаж, це мотивація. Читач розуміє потребу вчительки в допомозі. І саме тоді прихід попа виправданий.

Переживши навіяний природою страх, Раїса була бліда і жовта, немов мертва. О. Василь з'являється як рятівник: *«Панно Раїсо, чи ви ще живі й здорові?»* [5, с. 183]. Принесені ним свіжість дощу та повітря приводять вчительку до свідомості. Бурі вже нема, а дощ – дарує оновлення почуттів, які Раїса буде переживати вперше. Надалі наратор розповідає точку зору отця, його занепокоєння та турботу про Левицьку. Образ попа набуває ознак фемінності. У творі бачимо це в таких контекстах:

*«…він тихо поніс свою загорнену у білий підрясник, скоріше **жіночу**, ніж чоловічу, **постать** до садової лавки»* [5, с. 181];

*«О. Василь зложив пучки своєї **пухкої, як у попаді, руки**…»* [5, с. 183];

*«І коли він прощався, од його **пухкої руки**, од білого підрясника, що загортав сливе **жіночий торс**, од блідуватого обличчя, сірих очей і навіть лисини віяло таким спокоєм, що Раїса не могла пустити його так швидко од себе»* [5, с. 184].

Останній приклад підтверджує те, що вчителька змінює світогляд: вона вже не хоче відпускати попа. З'являється нова емоція – вдячність. Так поступово відбувається подієве зближення героїв. Черговим етапом в цьому випадку стає спільне чаювання, що символізує сімейність, комфорт та затишок. Якщо брати до уваги напрацювання окремих дослідників, то зазначимо, що «семантика чаювання твориться на перетині локальних (певне місце), темпоральних (певний час), персональних (певні учасники), реальних (використання певних предметів), акціональних (певні дії) та вербальних (супроводження словами) кодів» [13, с. 143]. Специфіка кожного коду допоможе нам пізнати етап символічного зближення героїв.

Локальний код: кімната Раїси. Хоч чаювання відбувається в закритому просторі, проте воно створює приємний настрій між учасниками та оновлює житло героїні: зовсім недавно пригнічені, нетинковані соснові стіни в її сприйманні вже стали новими.

Темпоральний код: ніч. Події фіксуються від ранку, коли Раїса почуває тривогу в тілі; раптово настає вечір: *«…швидко смерклося і запав морок»* [5, с. 181]; на кульмінації грози приходить ніч: *«Ніч бистро надходила»* [5, с. 182], де і розгортається подальша історія. Чай не був запланований в часі, він став ситуативним (по приходу гостя).

Персональний код: піп і вчителька. «Від того хто і з ким п'є чай залежить в художній літературі й характер семіотизації чаювання» [13, с. 148]. В нашому випадку – чаювання удвох, яке свідомо зближує героїв і водночас подає ще один імпульс читачеві: неодмінно чекати історії кохання.

Реальний код: самовар та склянки. Предмети даного коду підсилюють радісну картину: *«самовар радісно клекотів і випускав пару», «Раїса дзвонила склянками», «блищало золото самовара», «веселий клекіт самовара»* [с. 184-185]. Якби у творі йшлося про те, що учасники споживали чай із простого чайника, картина була б зовсім інша. Самовар надає піднесеності, «стає символом домашнього затишку, тепла і чистоти» [13, с. 139].

Акціональний код. Спочатку чаювання супроводжується приготуванням самовару та чайного начиння: *«У мене мусить бути готовий самовар, я ще до бурі наставила його...»* [5, с. 184]; *«…вона ставила перед гостем склянку»* [5, с. 184]. Між цим розповсюджується приємний аромат: *«Дух свіжого чаю мішався з озонованим повітрям…»* [5, с. 184].

Вербальний код: запрошення на чай та активна розмова при цьому. Усвідомивши зміну своїх почуттів, Раїса пропонує залишитись отцю на чай: *«Посидьте ще… Нап'ємося чаю…»* [5, с. 184]. Спонтанна церемонія між учасниками супроводжується подальшою бесідою про покійну жінку попа, про його єдину втіху – дочку, про спільних знайомих, про читання «Епархиальных ведомостей». Приємний та цікавий діалог ще більше зближує героїв.

Таким чином, чаювання в даному випадку «реалізує антропологічний концепт єднання» [13, с. 143].

Наступний момент, що переплітається із символічним зближенням, – об'єднання пам'яттю: *«Тим часом рій згадок і відомостей про смерть, нагороди і щасливу або сумну долю **спільних** знайомих тихо бринів у хаті **під веселий клекіт самовара** і викликав у **пам'яті** давно забуті обличчя й події, колись пережиті почуття, колись пещені надії...»* [5, с. 185]. Вказівка *«спільних»* важлива в даному контексті, оскільки підтверджує новий

етап єднання. Левицька не даремно згадала дружину попа. Даний спогад фіксує сходження двох ролей: Раїса приміряє образ «попаді», уявляючи себе на місці Фані.

Отець іде, вчителька лягає «на дно колодязя» (те ж ліжко, що проходить наскрізною художньою деталлю), але *«вже не помічає нині сягаючої у височінь цямрини, над якою тріпав крилами морок»* [5, с. 185]. Тепер *«перед її очима стояла велика постать зі спокійним обличчям…»*. Отже, піп увійшов в її життєвий простір. Ліжко – уже не домовина. Таку подію, що змінює читацьке сприймання, Аристотель назвав **перипетією** – це «зміна дії на щось прямо протилежне і притому зміна, як ми вважаємо, згідно із законом імовірності або необхідності» [4, с. 13]. У нашому випадку зміна саме **необхідна** для рецептивних вражень читача. Сценарій «попадя» починає активно проходити в тексті.

Поява дочки отця підсилює благополучну картину в очах читача: *«Тася швидко сприятелювалася з Раїсою…»* [5, с. 186]. Тож фактично герої максимально зблизились. Далі стосунки мали би розвиватись дуже швидко. Але розповідач не поспішає розгортати події. Знову відтягування – і знову напруга. Тваринна лексика *(«…жовті вушка од рудих черевиків теліпались наверху, **як свинячі вуха**»; «Десь іздалеку почувся частий стукіт, наче **коза стукала ратицями** по помості»; «показалася **чорна баба з ціпком у руках**»; «чорні очка блищали в неї, **як у звірка**, а **настовбурчені вуха** червоніли, як свіжо нам'яті»; «жвавість **молодої кізочки** у Тасі»* [5, с. 185-186]) спрямовує читацьку увагу в інший бік, зумовлюючи коливання невизначеності: або кохання, або нічого. Отець Василь познайомив вчительку *«з запахом **стайні**, з **болотом корівника** і скликав для неї усе **кудкудакаюче, гегаюче і крякаюче пернате** царство»* [5, с. 186]. Прямим текстом вказано, що Раїса Левицька потрапила до звіринцю: *«**Зо всіх звірків, які оточали Раїсу** на великому дворі попівської господи, найбільше жвавим і цікавим **була Тася**…»* [5, с. 186]. В її очах мало би бути все сумно. Проте нам не дають побачити її очима. Розповідач маніпулює читацькими очікуваннями і вкраплює місця, де оповідь спостерігається ще й зі сторони. Тому не варто сприймати все «райдужно».

Приємних ноток описуваній картині додає знову ж таки чаювання: *«Пили чай на веранді при тихому заході сонця»* [5, с. 186]. Темпоральна вказівка з епітетом *«тихий»* навіює спокій та затишок.

«Лід рушив, знайомість зав'язалася» [5, с. 187] – сюжетний розвиток дії та наступний етап зближення. Розповідач заспокоює читацькі сподівання і наводить ще більше аргументів – герої все робили разом: шукали гриби, обідали, їздили на сіножать, у поле, на пасіку, читали удвох тощо. Раїса подружилася не тільки з дочкою, а й зі старою матушкою – «варила їй конфітури, помагала в пекарні, доглядала робітниць». Одним словом, *«всі четверо складали немов родину»* [5, с. 187].

Надалі, послідовно за текстом, нарація будується своєрідними низхідними та висхідними стрибками, тримаючи в напрузі увагу реципієнта.

Констатація	Приклад	Значення	Оцінка
Спільні обіди	«Особливо веселими були у них недільні обіди» [5, с. 187].	Родинність, сімейність	Зближення
пияцтво	«Я вам забороняю більше пити – чуєте!..» [5, с. 187].		розладнання
спільний потяг	«О. Василь звикав до вчительки»; «Раїса нетерпляче чекала о. Василя»; «…чорна гривка Раїсина лоскотала лисину о. Василеві» [5, с. 188].	тілесне зближення – надія на продовження стосунків	зближення
втручання отця в шкільні справи	«…селяни почали перше, ніж до неї, ходити до попа з проханням за своїх дітей, вона обурилась і виявила йому своє незадоволення» [5, с. 189].	незадоволення, обурення	розладнання
користь від допомоги	«О. Василь все знав і все міг» [5, с. 189]: знайти майстрів, привезти дров, позичити коней і т.д.	вдячність	зближення
втручання в	«…деякі місця не вдовольняли	невдоволення	розладнання

релігію	Раїсу. Їй здавалося, що одні думки треба було пояснити, розвити, другі зовсім викинути» [5, с. 190].		
зародження духу	«Потроху й непомітно Раїса прив'язалась до о. Василя» [5, с. 190].	прив'язаність	зближення

Тілесне зближення знову поєднує героїв, Раїса все більше входить в сімейне коло духівника. Він починає їй подобатися. Власна точка зору пропонує образ гарного, чесного, шляхетного, щирого і водночас нещасного мужчини, якому хочеться вибачити дрібниці та огорнути турботою, ніжністю і ласкою. Атмосфера в хаті тепліла, ріднішала. І що ж робиться з думками читача: невже-таки lave story? Ні… Не все так просто у Михайла Коцюбинського. Звіринець в образі «тіні кудлатого ведмедя» нагадує про себе, руйнуючи, таким чином, сподівання. По від'їзді попа ліжко (і водночас школа) знову стає домовиною. Вчителька з нетерпінням чекає величних проповідей, котрі підносять її у власних очах.

Після вказівки на прив'язаність (не симпатія, не любов, а саме прив'язаність) паралельно зі сценарієм «попадя» включається новий – «монашка», який поки-що накладається на попередній та проходить лише фоном. Рання служба, піст, молитва, цілування хреста – ось що тепер було насолодою та втіхою для Раїси Левицької. Такі прості речі «здіймали її душу у височінь», наповнювали трепетом і чистотою. Вона знищувала власне тіло *(«жовкла і худла за один день»* [5, с. 191]), але відроджувала дух. Джерело знову ж таки криється в юнацьких спогадах: *«Мимохіть згадувався їй той радісний трепет, з яким приступала вона, дівчинкою, до причастя, або тепла, солодка, до млості приємна молитва віруючого серця!»* [5, с. 191].

Варто зауважити, що четвертий сценарій намічається тоді, коли в героїні ліжко стає чомусь келійним: *«Лежачи на своєму вузькому келійному ліжку в слабо освітленій свічкою кімнатці, вона чула в грудях приплив теплої хвилі»* [5, с. 191]. Озброївшись цією асоціацією, читач плавно трансформує історію кохання в історію поклоніння і прив'язаності. Учениця обожествляє свого наставника, тепер в її рецепції він набуває нового образу: старозавітного пророка, натхненного проповідника, месії із здобутим тріумфом. Такий текстовий поворот відстежується по заняттях героїв. Закохані (якщо би їх так сприймати) однозначно не переймалися б зміною мас. Сприймання Раїси подає ці стосунки як щось вище, ніж особистісні взаємини. І в цей момент читач розуміє, що вона його одразу не сприймала як мужчину. Всі турботи про здоров'я – заради духовного: він же має місію, як народ буде без нього. Вважаючи себе причетного до цього, Раїса не могла інакше чинити. Підлітковий сценарій проявляється саме так: вона недостойна бути його парою (як попадя-матушка), тому тримає на дистанції як місіонера. Доказом слугує і те, що вчителька постійно називає героя отцем (в тексті всюди як о. Василь). Сприймання попа як публічної людини-месії стало поштовхом до рецепції власного ліжка як келійного. Тобто між ними не могло бути нічого особистого. Зниження образу священика слугує підтвердженням: *«Він чалапав по хаті, позіхав, нудився або сідав на канапу... і знов позіхав, з смаком і з кряканням»* [5, с. 195]. А прилив теплих хвиль в її грудях – це духовний підйом.

Відбувається трансформація читацьких очікувань. Ми вже не чекаємо історії кохання. Не зрозуміло, чому нічого не буде. Залишаючись незавершеним, сценарій «попадя» плавно перескакує в інший («монашка»). Читач не може відстежити того місця, де саме відбувається заміна. В теплій духовній сфері *«Раїса мала таке почуття, наче під твердою шкаралущею лялечки у неї виростають барвні крила і набирають сили до льоту»* [5, с. 193]. Тобто була надія реалізувати себе хоч в якомусь сценарії – розквітнути, «стати метеликом».

Сон вчительки про смерть попа та її невтомний порив порятунку підсилює почуття вищості, боротьби, месійства. Проте отцю *«почала докучати безперестанна опіка над його особою»* [5, с. 195]. Розповідач кардинально змінює образ духівника. Деспотизм, глузування, відновлене пияцтво дедалі більше відлякують читацькі сподівання. Проведені разом вечори були вже не ті. Наполегливо налаштований емоційний контакт зруйновано надмірним піклуванням.

Одинокість, пригнобленість і розтоптаність героїні не втому, що не вдалося кохання, а в тому, що нема кому поклонятись. Забрали ікону – і настала самотність. *«Єдиною обо-*

роною стала покора, з якої вона черпала хоч якісь сили» [5, с. 196-197]. В момент духовного падіння цікаво простежити реакцію душі Раїси, що передає нашарування **кардіоцетричних образів**:

- *«Раїса почувала **у грудях гостро-гранчасту крицю**. Та криця **різала її, ранила, доводила до розпуки»*** [5, с. 191];
- *«Наче кров, що збіглась **до серця**, парою взялась у морозному повітрі, **в грудях стало пусто і слабо»*** [5, с. 194];
- *«Одиноке, самотнє, занедбане всіма **серце сходило кров'ю** у темній сосновій домовині»* [5, с. 196];
- *«Вона залюбки оддала б йому **останню краплю крові свого серця»*** [5, с. 196];
- *«…**спопеліле серце знов наливалося гарячою кров'ю**, палало небесною радістю...»* [5, с. 198].

Всюди фігурують *«груди»* та *«серце»*. Михайло Коцюбинський не просто так залучає поданий образ. Ще на початку етюду нам заявили, що героїню «боліло та кололо під грудьми». Отже, автор одразу хотів зафіксувати увагу читача на цьому моменті. Чому саме «під грудьми»? Тому що там серце, там зароджується те чисте дитяче почуття, котре «оновлює, як весняний дощ», і котре «розцвітає пишним цвітом, як квітка папороті, хоч і недовговічним». Однак не забуваймо, що героїня переживає «духовне кохання». І це почуття поступово її підіймає аж до певного перелому, поки не зникає зовсім, не залишаючи жодної надії: *«Вона буде лежати тут без руху, **без надії**, аж поки ся пітьма не зміниться у вічну»* [5, с. 196]. Надія теж стає ключовим концептом етюду. Початкова вказівка закладена в епіграфі: *«Сумний, як день ясний для серця **без надії**»* [5, с. 174].

З контекстом надії пов'язана також символічність церкви. Духовний дім для Раїси Левицької завжди набував окремого значення, співвідносячись з еволюцією її почуттів:

- витоки роду – сім'я дяка;
- дитяча мрія про роль «попівни»;
- страх переживання відносин з попом;
- надія на реалізацію себе в ролі «попаді»;
- церковний відлік в особистому часопросторі;
- входження в духовне життя (рання служба, піст, молитва);
- сприйняття власної кімнати як монастирської келії;
- примірка ролі «монашки»;
- визнання повної нереалізованості (щезання церкви).

Наскрізним лейтмотивом твору виявляється ліжко вчительки, про роль якого ми вже частково згадували. Юрій Кузнецов називає цей образ художньою деталлю, зазначаючи, що «вона поєднує різні настрої героїні («кільця») в цілісний психічний процес. Проте залежно від контексту відтінки значення цієї художньої деталі змінюються» [7, с. 172]. У тексті це проявляється в таких варіантах:

- *«дно глибокого колодязя»* [5, с. 177];
- *«соснова домовина»* [5, с. 191];
- *«монастирська келія»* [5, с. 197].

Певною мірою вчителька жила власними ілюзіями. З цього приводу доцільно послатися на слова Олександри Черненко: «Глибокий внутрішній конфлікт між неусвідомленим коханням і несвідомим почуттям браку взаємності для її почувань проектується на щораз більше наростаючу ілюзію й знаходить там точку опертя та психічну рівновагу. Ілюзія, що неначе виростає з ілюзії, виправдовує в очах Раїси всі вчинки, всю поведінку отця Василя. Віра в його покликання, в його місійну працю асоціюється з ролею Христа, а її терпіння – з терпіннями Христа. Покора в терпінні Христа дає їй можливість і силу зносити ввесь жах свого терпіння також з покорою… Душевна точка поєднання з отцем Василем був Христос і Його любов. Тому в ілюзорному піднесенні щастя з причин цього душевного зближення […] Раїса насправді відчувала близькість присутності не Христа, а самого отця Василя. В цей спосіб ілюзія починає прибирати реальні форми у внутрішньому житті Раїси» [16, с. 85]. Їй не потрібне таке життя, але іншого вже не буде. Звертанням до Бога розповідач фіксує ту ж неминучу самотність: *«Нащо ж ти, боже, вклав у нього вогонь, коли той вогонь лиш у попіл обертає її серце!..»* [5, с. 197-198].

Раїса розповідає свою історію подрузі. При цьому образ попа в її сприйманні не змінюється: ті ж високі думки, душевна чистота, енергія і непохитна воля. Констатація «ти його кохаєш» зумовлює питання у відповідь: «Що ти сказала?». Героїня не може визнати, що кохала. Була прив'язаність, симпатія, але не кохання. Її почуття сповнене духовним сенсом, який теж не приніс користі. Не реалізувавши себе в жодній ролі («попівна», «попадя», «монашка»), Раїса спускалась в глибоку безодню самотності. Надія «перетворення на метелика» не реалізувалась.

«Письменник від початку твору спостерігає, як поступово замовкає голос розуму, котрий раніше визначав життєвий вибір героїні; натомість проявляється чуттєва сфера, оживається те, що було витіснене у підсвідомість» [14, с. 88]. Саме так пропонує Ярослав Поліщук «пояснити дивну, на перший погляд, еволюцію Раїси Левицької – від свідомого бунту проти релігії й традиції до цілковитого перегляду своїх переконань».

Метафоричний образ лялечки викликає «візуальну асоціацію» [14] в читача. По суті, мало відбутись духовне переродження і перетворити життя самотньої вчительки, проте все залишається на цій стадії.

Внутрішній світ персонажа в авторському баченні досягається використанням різних імпресіоністичних прийомів: кольористики, контрастів, образів-символів, художніх деталей та засобів, наскрізних мотивів тощо. Сприйняття навколишнього світу відбувається шляхом селекції і трансформації в своїй уяві певних речей і передачі від них вражень. Михайло Коцюбинський намагається викликати в читача ті емоції і почуття, які переживає герой. Читач вгадує процеси і малює майбутні події.

Таким чином, текст побудований на основі взаємопов'язаних **сюжетів**, що проектуються в **читацькі сценарії**. Всього їх чотири:

«Попівна». Найважливіший сценарій, оскільки в ньому міститься зародок всіх інших. Заклався в свідомості героїні ще з юних років (самонавіювання «недостойна») і залишив наслідки на все життя, забравши навіть надію.

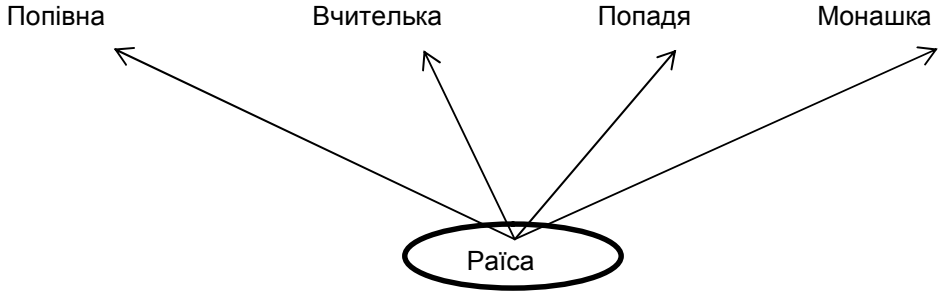
«Вчителька». Професійних шлях вибраний вимушено: не вдалося стати попівною і знайти жениха-богослова – прийшлося «втрачати голос, хрипіти, надсаджувати груди і вести безперестанну війну зі школярами, їх батьками, попом і начальством». Хоч Раїса любила свою роботу, та це не допомогло збутись її мріям.

«Попадя» («матушка»). З моменту зближення персонажів, читач бачить героїню в ролі майбутньої дружини попа. Етапи єднання, а пізніше – розладнання, в тексті розміщені чіткими вказівками:

- *«Обоє змішалися»* [5, с. 180];
- *«Та зносини не порвалися»* [5, с. 181];
- *«Лід рушив, знайомість зав'язалася»* [5, с. 187];
- *«Опріч того, він їй подобався»* [5, с. 189];
- *«Потроху й непомітно Раїса прив'язалась до о. Василя»* [5, с. 190];
- *«Вечори вони проводили разом, хоч то вже були не давні вечори»* [5, с. 195];
- *«З того часу Раїса скорилась»* [5, с. 196];
- *«Тим часом Раїса танула»* [5, с. 197].

З контексту трьох останніх вказівок ми розуміємо, що сценарій «попадя» неможливий.

«Монашка» («черниця»). Чим ближчими ставали стосунки вчительки та отця, тим швидше вона здобувала роль «монашки». Однак і з цим не вдалось.



Зародок: попівна; конфлікт з попом: вчителька; гармонія з попом: попадя; прив'язаність до попа: монашка.

Усі сценарії перетинаються між собою, відображаючи коливання особистих сподівань Раїси та тримаючи в напрузі увагу реципієнта. Героїня приміряє роль – читач змінює сценарій. І так продовжується до кінцівки, аж поки читачу стає зрозуміло: примірка ролей не вдалася, в результаті – повна особистісна нереалізованість (самотність, неприкаяність, загубленість).

ВИСНОВКИ

Отже, в основі твору – **ефект незавершеності**, який досягається вибором різних сценаріїв. Це знову ж таки відсилає до жанрової специфіки: саме етюд може бути фрагментарним, нецілісним, недовершеним. Михайло Коцюбинський сміло користується власним жанровим визначенням. Тож розповідач маніпулює емоціями читача та обманює його очікування. Несподівані зміни підсилюють напругу і штовхають в хибний бік. Ми передбачаємо одне, а нам представляють інше. На нашу думку, з реципієнтом відбувається **когнітивний дисонанс** – внутрішній психічний конфлікт на основі зіткнення суперечливих переконань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського // Слово і час. – 1994. – №9-10. – С. 11-17.
2. Агеєва В. Нотатки з книги життя. М. Коцюбинський. З глибини / В. Агеєва. – К.: Факт, 2005.
3. Агеєва В. Українська імпресіоністська проза / В. Агеєва. – К.: Наук. думка, 1994. – 165 с.
4. Аристотель. Поетика // Античні поетики / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. – К.: Грамота, 2007. – 168 с.
5. Коцюбинський М. М. Цвіт яблуні: Оповідання, новели, повісті / М. М. Коцюбинський. – К.: Рад. шк., 1989. – 560 с.
6. Кузнецов Ю. Естетика імпресіонізму / Ю. Кузнецов. – К.: Педагогічна преса, 2003. – 78 с.
7. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики / Ю. Б. Кузнецов. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
8. Кузнецов Ю. Мистецтво відкрите у майбутнє: про явище імпресіонізму в живописі та літературі // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – №2. – С. 187-192.
9. Кузнецов Ю. «Напоєний соками багатющої землі своєї…»: Творчість Михайла Коцюбинського в контексті європейського імпресіонізму // Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – №5. – С. 25-40.
10. Лахманюк А. Етика емоційної невизначеності в етюді «Невідомий» Михайла Коцюбинського // Магістр. – Тернопіль: ТНПУ, 2014. – Вип. 19.
11. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. - Київ: ВЦ "Академія", 2006. - 752 с.
12. Літературознавча енциклопедія.Т. 1 / Автор-укладач Ю.І.Ковалів. - К.: ВЦ "Академія", 2007 - 608 с.
13. Папуша І. До антропології чаювання / І. Папуша. Modus ponens. Нариси з наратології. – Тернопіль: Крок, 2013. – С. 139-158.
14. Поліщук Я. І ката, і героя він любив…: Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К.: Академія, 2010. – 304 с.
15. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко. – К.: Рад. письменник, 1969.
16. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника / О. Черненко. – Мюнхен, 1977. – 143 с.

17. Яценко Т. Імпресіонізм як стильова течія модернізму (оглядова лекція у структурі літературного спецкурсу «Художня література в контексті світової культури») // УМЛШ. – 2011. – №1. – С. 24-27.
18. Яценко Т. Імпресіонізм у світовому образотворчому мистецтві (шкільна лекція у структурі літературного спецкурсу «Художня література в контексті світової культури») // УМЛШ. – 2011. – №2. – С. 29-33.
19. Яценко Т. Імпресіонізм у світовій художній літературі (методичні рекомендації щодо викладання спецкурсу «Художня література в контексті світової культури») // УМЛШ. – 2011. – №3. – С. 26-30.

І. Гаврищак. Тілесність як функціональна категорія естетичної системи Ріхарда Вагнера. Studia methodologica, 2014 (37).

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ФУНКЦІОНАЛЬНА КАТЕГОРІЯ ЕСТЕТИЧНОЇ СИСТЕМИ РІХАРДА ВАГНЕРА

Ігор Гаврищак

Кандидат педагогічний наук, директор бібліотеки,
Тернопільський державний медичний університет імені І.Я.Горбачевського МОЗ України, 46001, майдан Волі, 1 **(УКРАЇНА)**,

UDC: 82.0 (430)

ABSTRACT

This article analyzes the evolution and crystallization of the main provisions of aesthetic conception of Richard Wagner.

Keywords: Richard Wagner, aesthetic concept, physicality, Middle Ages

Стаття присвячена аналізу еволюції та кристалізації основних положень естетичної концепції Ріхарда Вагнера.

Ключові слова: Ріхард Вагнер, естетична концепція, тілесність, Середньовіччя.

Естетична система Р.Вагнера – феномен вельми цікавий, але треба зазначити, що об'єктом дослідження був не так уже часто – з огляду на певні упередження та ідейні перешкоди, на відміну від біографічних і творчих моментів життя композитора. Варто згадати хоча б судження А.Луначарського, котрий, висловлюючи загальні (офіційні) настрої, наголошував: „Вагнер ... був людиною ненаситної жаги слави, влади, впливу і, нарешті, пов'язаних з цим багатства і пошани. Оправдуючи самого себе усіма можливими хитрощами, старіючи, внутрішньо спотворюючись, переживаючи глибокий, так би мовити, молекулярний процес переродження, Вагнер йшов своїм новим, помилковим шляхом. На цьому помилковому шляху багато ганьби чекало Вагнера.

Вагнер став ренегатом. Ренегатство Вагнера є тим переломом у його розвитку, котрий був викликаний переломом суспільного розвитку. Суспільні умови не дозволили Вагнеру розгорнути всі свої таланти. Увесь Вагнер другого періоду, що подарував світові стільки шедеврів, є насправді скаліченим Вагнером, отруєним Зігфридом" [3].

Загалом, XX століття так і не змогло простити композиторові його фанатичного захоплення Середньовіччям, яке оцінювали й далі за некритичними судженнями відродженців, що, по суті, дискредитували його як в плані історичному, так й естетичному. Тому не варто дивуватися, що навіть такий тонкий естет, як Томас Манн, мислив звичними стереотипами не міг прийняти і зрозуміти, а тому вважав, що „є в особистості Вагнера реакційні риси, які свідчать про тяжіння до колишнього і темного культу минулого; пристрасть до містичного і міфічно-пралегендарного, протестантський націоналізм „Мейстерзингерів"; підлаштування під католицизм в „Парцифалі", потяг до середньовіччя, рицарства і придворного кола, до чудес і релігійного захоплення, які можуть бути витлумачені в цьому смислі" [4, с. 172]. А в „Краткой литературной энциклопедии" ми взагалі подибуємо такі характеристики творчості, як „монархізм" і „шовінізм" [5, с. 822].

Тим паче, творчість Вагнера завжди залишалася в центрі уваги дослідників: філософів – Адорно Т., Лосева О., Ніцше Ф., езотериків – Штайнера Р., Шюре Е., літераторів, літературознавців і мистецтвознавців – Блока О., Браудо Є., Залесської М., Кенігсберг А., Левіка Б., Манна Т., Маркуса С., Соллертинського І. та ін. Дослідження співвітчизників композитора просто вражають своєю чисельністю, тому наводимо імена лише окремих із них: Бавер Г., Бермбах У., Борхмеєр Д., Вагнер Н., Вебер С., Вьольфель К., Кайзер Й., Клосс Е., Кнопф К., Овергофф К., Отто В., Фріс О.

Одним із перших, хто спробував максимально об'єктивно осмислити естетичну концепцію Вагнера, був відомий російський мислитель О.Ф.Лосєв, який одразу ж вказав на специфіку її теоретичної реалізації та спробував виділити концептуальні положення. Так, він підкреслював, що „вимагати повної ясності, теоретичної чи історичної, від Вагнера несправедливо"; і хоч той, як ніхто із композиторів, писав дуже багато про музику, та в своїх літературних висловлюваннях був „більш публіцистом, пропагандистом чи музичним критиком", який „дуже захоплювався і мало слідкував за логікою своїх висловлювань" [2, с. 17].

У своїх симпатіях та переконаннях Вагнер був дуже часто непослідовним, тому, як наслідок, - у творчому доробку митця дивовижно співіснують різні, інколи навіть цілком протилежні судження (це, до речі, стосується і його політичних переконань: республіканець стає врешті-решт монархістом). І все ж таки є всі підстави вести мову про естетику Вагнера, її найважливіші положення, які інколи дуже складно виділити в „безмежному морі" вагнерівських писань [2, с.20].

Основоположними в цьому плані є такі його праці, як „Мистецтво і революція" (1849), „Твір мистецтва майбутнього" (1850), „Опера і драма" (1850), в яких чи не найповніше відобразилися погляди Вагнера-теоретика.

Вважаючи істинне мистецтво „вищою свободою", яка не сумісна із будь-якою владою чи авторитетом, Вагнер визначає його як „радість бути самим собою і відчувати себе членом спільноти" [1, с. 112-113]. Проте, на його думку, сучасне мистецтво є не чим іншим, як звичайним ремісництвом, „мистецтвом рабів", „котрих тепер банкіри і власники фабрик повчають, що мета життя полягає в занятті ремеслом, аби заробити собі щоденний шматок хліба" [1, с.126]. Теперішнє суспільство – це деформований світ, у якому молодий та вродливий грецький бог Гермес стає богом крамарів і лихварів, обманщиків і шахраїв, богом „найсвятіших" і „найблагородніших" „п'яти відсотків", господарем і розпорядником сучасного мистецтва, „яке нині заполонило увесь світ" [1, с.118]. „Його справжня суть – індустрія, його естетичний привід – розвага для нудьгуючих", - підкреслює Вагнер [1, с. 118].

Тепер митець – не вільний творець, а „найманець індустрії", охоплений жагою „блідого металу", тому думає лише про наживу і працює по-ремісницьки грубо: „Все, чим на даний час заставлені полиці наших бібліотек для читання, вже після того, як пройшло через газету, не має нічого спільного ні з мистецтвом, ні з поезією" [1, с.669]. Наприклад, що стосується сучасних романів, то, на жаль, зазначає Вагнер, „треба сказати, що вони з'явилися не на життєвій основі і традиції, а із запозичень і перекладів" [1, с.670].

Вихід із ситуації він вбачав у зверненні до природи, яка спроможна вказати на велике призначення світу і „буде диктувати закон двом сестрам - культурі і цивілізації" [1, с.130], а тому наголошував, що „людина не стане тим, чим вона може і повинна бути, поки її життя не буде точним дзеркалом природи, свідомим наслідком єдино істинної необхідності, внутрішньої природньої необхідності, а не підкоренням зовнішній силі, уявній силі, а тому не необхідній, а довільній" [1, с.145], і лише тоді стане вільною, коли усвідомить свій зв'язок з природою. Відтак і мистецтво стане справді вільним, коли „перестане соромитися свого зв'язку з життям" [1, с.145].

Мистецтво не є штучним продуктом, тому потреба в його існуванні не вигадана, а така, що властива природній, істинній і неспотвореній людині – естетичному й етичному ідеалу композитора. Все це дало йому підстави для виділення 3-ох типів особистості:

людина тілесна (зовнішня);

людина відчуття (внутрішня);

людина розуму.

Відмінність між людиною тілесною (зовнішною) і людиною відчуттів (внутрішньою) полягає в тому, що вони сприймають себе як предмет мистецтва за допомогою різних органів відчуттів – ока і вуха. Тілесність людини, представлена у враженнях, одержаних ззовні, диференціюється на рівні соматичному – як фізичний біль або фізичне задоволення. Внутрішня людина безпосередньо розкривається органам слуху завдяки звучанню голосу: „Звук – безпосереднє вираження почуття, фізичне його місцеперебування – в серці, звідки починається і куди повертається відтік крові" [1, с.162].

І якщо тілесна людина в цьому плані відчуває межі своїх фізичних можливостей, то внутрішня, використовуючи голос, спроможна подолати „кордони" і перейти на вищий рівень шляхом опосередкованого „звуком голосу вираження з допомогою мови" [1, с.162].

„Мова – сконцентрована стихія голосу, слово – ущільнена маса звуку. У ній почуття відкриває себе через слух почуттю, котре в свою чергу має бути ущільненим і сконцентрованим і якому інше почуття хоче відкритися з усією ясністю і визначеністю" [1, с. 162).

Таким чином, робить висновок Вагнер, мова є органом особливого відчуття, який розуміє і шукає розуміння. Тілесна людина, яка пізнала свою сутність, усвідомлює постійну і більш рішучу потребу мовного вираження, оскільне відчуває задоволення лише від чуттєвого вираження як такого [1, с. 162]. Проте зреалізувати потребу спроможна людина розуму, котра здатна до аналітичних дій, тому що в даному випадку „необхідно запозичувати образи в близьких, але відмінних предметів і поєднувати їх" [1, с. 162-163]. Така особистість здатна „за допомогою свого засобу – мови – досягти точного вираження, де перші (людина тілесна і людина відчуття – авт.) не можуть подолати поставлених їм меж" [1, с.163].

Можливості людини розуму, на думку Вагнера, величезні: вона здатна охопювати і розчленяти загальне, роз'єднувати і поєднувати за бажанням і в залежності від потреби образи, черпаючи їх за допомогою органів відчуттів із зовнішнього світу і т.д. Проте і вона має та й усвідомлює свої межі, відчуваючи труднощі там, де „треба висловити сум'яття почуттів, силу радості, гостроту болю" [1, с.163]. Тому вона повинна повернутися фактично до своїх витоків, продовжуючи рух – тільки тепер уже в зворотньому напрямку: шукати у людини відчуття чуттєвої виразності звуку, у тілесної людини – чуттєвої виразності жесту: „Тому що коли справа торкається найбезпосереднішого і найболючішого, доступного людській виразності взагалі, тоді потрібна цілісна людина, а такою є людина розуму, яка повністю злилася в досконалій любові з людиною тілесною і людиною відчуття, а не кожна із них окремо" [1, с. 163].

Категорія тілесності в естетичній системі Р.Вагнера є ключовою, вихідною для розуміння усієї авторської концепції. Проголошуючи людину найважливішим і достойним предметом мистецтва, автор вважає саме такою ту, яка усвідомлює перш за все свою фізичну окремішність: „Хто прагне відрізнятися, повинен мати те, від чого можна відрізнятися. Хто хоче бути повністю самим собою, повинен спочатку пізнати самого себе – чого можна досягти, лише співставляючи себе з тим іншим, чим він не є" [1, с.167].

Саме людина істинно здорова, „яку ми знаємо в тілесному прояві, не описує, чого вона хоче і кого вона любить, і передає нам радість, отриману від своїх бажань, своєї любові, з допомогою мистецтва ... зі всією певністю і безпосередністю" [1, с.199]. Тепле і прекрасне тіло, сповнене бажань, і породжує думку – вищу форму діяльності артистичної людини.

Уже „... народившись на світ Божий, людина представляла завершений образ своєю зовнішньою формою, а не виглядом внутрішніх органів" [1, с. 332]. Та якщо грецьке мистецтво зображало таку людину, акцентуючи лише на її зовнішніх, суто фізичних характеристиках, то християнство, навпаки, розпочало „анатомічну роботу", прагнучи відшукати душу людини. „Воно розітнуло тіло і виявило всі безформні внутрішні органи... Але шукаючи душу, ми вбили тіло, прагнучи відшукати джерело життя, ми знищили зовнішній прояв і, таким чином, знайшли одні мертві нутрощі, котрі могли підтримувати життя до того часу, поки не була зруйнована зовнішність" [1, с. 332].

Аналізуючи сутність природи людини, Вагнер підкреслює: „Ніщо живе не могло бути породженим людиною, походити з неї, якби воно повністю не відповідало характерній суті її **природи** (виділення наше – авт.)". Відповідно „кожна окрема здібність до певного виду занять має свої природні межі, оскільки людина володіє не одним органом чуття, а кількома. Кожна здібність визначається даним органом відчуття. Межі можливостей даного органу відчуття є межами даної здібності. Межі окремих відчуттів є точками, де вони зливаються, взаємопроникають, і так само дотикаються і взаємопроникають і визначені ними здібності" [1, с. 166].

Нехтування тілесністю на користь духовності та зацикленість на інтелектуально-духовному і призвела, на думку Вагнера, до сучасного стану літератури: „Вся ця непереможна громада накопиченої літератури насправді не що інше, як – незважаючи на мільйони фраз – безсильне недорікувате бурмотіння у віршах і прозі, потуга думки, що прагне природньої безпосередності вираження" [1, с. 199]. За часів християнства думка відділилася „від теплого, прекрасного тіла, бажання якого породили і виплекали її, як від чогось

такого, що зв'язувало, сковувало, стримувало, що стояло на перешкоді її необмеженої свободи" [1, с.199].

Це був початок духовної кризи яка поступово охопила всі види мистецтва, і особливо болісно це позначилося на літературі: „Християнське прагнення вважало своїм обов'язком розірвати з чуттєвою людиною, щоби безперешкодно ширяти в небесному ефірі, підкоряючись лише власним забаганкам [1, с. 199-200]. Проте виявилося, що думка і прагнення нерозривно пов'язані із сутністю людини: як би вони високо не здіймалися, та все одно не могли існувати поза тілесною подобою людини. Тому, робить висновок Вагнер, поетична думка повинна „запліднювати життя, а не ширяти між життям і світлом, ніби примарна хмарина" [1, с. 200].

Відповідно до своєї концепції, Вагнер реконструює процес зародження „дива" – поетичного образу. Спочатку відбувається процес внутрішньої глибинної (тілесної) роботи: автор „повинен спочатку сам собі уявити ці дії в токому вигляді, щоб вони за найменшої їх оглядовості у той же час не втратили нічого у повноті свого змісту" [1, с.410]. Зародки поетичного розуміння мають бути максимально спресовані у такі образи, які сприймалися б відчуттями. Митець, орієнтуючись на обмежений обсяг твору, має не „урізувати", а „згущувати: згущений образ життя можна зрозуміти тоді, коли він є збільшеним, насиченим і незвичайним" [1, с. 411].

Свої розмисли Вагнер пробує витлумачити у традиційній для нього формі – через метафоричний образ морської стихії. „Оком можна охопити лише поверхню моря, його глибину можна виміряти лише серцем… У це море пірнає людина, щоб постати освіженою і перетвореною; її серце розширюється від радості, коли вона вдивляється у цю багату на різні можливості глибину, дна якої не здатне сягнути її око, безмежжя якої сповнює її здивуванням і передчуттям безкінечності. Ця глибина і нескінченність самої природи приховують від допитливих очей людини бездонні надра вічного народження, росту, становлення, тому що око може сприймати лише те, що набрало форм – що народилося, що виросло, що установилося. Ця природа водночас є і природою людського серця, яке заключає в собі любов і прагнення до її безконечної суті…" [1, с. 179].

Відповідно до цього, вважав Вагнер, є всі підстави вести мову про 2 категорії митців: поетів, за своєю природою і світоглядом, які володіють здатністю „згущувати в картину зовнішні явища", і поетів-художників, які вміють дати іншим уявлення про цю картину. Перша із них співпадає із вже згадуваним першим типом особстості – тілесним, оскільки в даному випадку зовнішні явища сприймаються і фіксуються конкретним органом відчуттів.

Здатність інтеріоризувати зовнішні явища, класифікувати і трансформувати їх відповідно до людської індивідуальності, відповідає другому типові – людині внутрішній (людині відчуття). Цю діяльність Вагнер називає „фантазією", підкреслюючи тим самим, що саме завдяки їй митець є не просто здатним виразити самого себе, а „повертає" опрацьовані внутрішніми механізмами образи, „надавши їм правильного масштабу", іншим людям [1, с. 366].

Якщо перший тип домінує за часів античності – панування самого міфу і міфічного світобачення, то з перемогою християнського релігійного світогляду, відповідно до нових історико-культурних реалій епохи Середньовіччя утверджується другий тип. „Християнство відірвало всі народи, які пізнали його, від їхнього природнього ладу думок, а їх поетичні сказання перетворило в привиди нестримної фантазії" [1, с. 375]. В епоху Хрестових походів відбувся контакт культурних традицій Заходу і Сходу, і європеєць, втративши розуміння рідного, почав це компенсувати це чужим – „вічно новим, юним". Вагнер пояснює це прагненням „ відійти від незрозумілої дійсності, щоб знайти заспокоєння в уявному світі", проте навіть вигаданий світ змушений був запозичувати свій первинний образ усе-таки із реалій конкретної сфери, поєднати „всі зрозумілі... явища дійсного світу в поетичні образи" [1, с. 375], в яких відбувається індивідуалізація суті конкретного.

Таким чином, саме тілесне відчуття організовує і систему жанрів середньовічної літератури, вершина якої, на думку Р.Вагнера, – рицарський роман, і систему поетичних образів, що доводить цінність естетичної концепції німецького мислителя та можливість її широкого використання для потрактування низки літературних феноменів Середньовіччя.

ЛІТЕРАТУРА :

Вагнер, Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; [сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова]. – М.: Искусство, 1978. – 695 с. — (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
Лосев, А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; [сост. и коммент. И. А. Барсовой и С.А.Ошерова]. – М.: Искусство, 1978. – С. 7–48. — (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
Луначарский, А. Путь Рихарда Вагнера : (к 50-летию со дня смерти) / А. Луначарский. – Режим доступа: http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/put-riharda-vagnera.
Манн, Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера / Т. Манн // Манн Т. Собрание сочинений в 10-и т. / Т. Манн ; [пер. с нем. под ред. В.Смирнова]. – М.: Гослитиздат, 1961. – Т. 10. : Статьи. 1925-1955. – С. 102 – 173.
Михайлов, А. В. Вагнер Рихард / А. В. Михайлов // Краткая литературная энциклопедия / глав. ред. А. А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т. 1 : Аарне – Гаврилов. – С. 820 – 822.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 37. 2014

О. Гончаренко. Аналітична філософія Казимира Твардовського: образ виховання. Studia methodologica, 2014 (37).

АНАЛІТИЧНА ФІЛОСОФІЯ КАЗИМИРА ТВАРДОВСЬКОГО: ОБРАЗ ВИХОВАННЯ

Ольга Гончаренко

Кандидат філософських наук, доцент,
Національна академія Державної прикордонної служби України
імені Богдана Хмельницького **(УКРАЇНА)**,
29003, м. Хмельницький, вул. Шевченка, 46, e-mail: olga_gon4arenko@mail.ru

UDC: 165.741

ABSTRACT

Honcharenko Olha. ***Analytic philosophy of Kazimierz Twardowski: image of education***

Opening address by the Polish philosopher Kazimierz Twardowski were clear and precise statement of the wording and the use of a method that above all values of rationality and logic of philosophical arguments. Scientist's companions in achieving compliance with these stylistic and methodological standards were psychology, logic and language. Philosopher's analytical method has change the established view that education need only formulate educational provision which guided by teachers in their practice. For Twardowski, educators should not engage in the development of specific ideologies or regulations specific areas of philosophy but try to understand the nature and importance of their professional activity to cleanse it from inaccuracies returns and clichés.

Key words: analytic philosophy, Kazimierz Twardowski, education.

Вступною умовою польського філософа Казимира Твардовського були ясність формулювань та точність викладення, а також використання методу, що понад усе цінує раціональність і логічність філософської аргументації. Супутницями вченого у досягненні відповідності цим стильовим та методологічним стандартам були психологія, логіка і мова. Аналітичний метод філософа змінює усталену точку зору на те, що в освіті потрібно лише формулювати педагогічні положення, якими б керувалися педагоги у своїй практичній діяльності. За Твардовським, педагогам слід займатися не розвитком конкретних ідеологій чи положень окремих напрямів філософії, а намагатися зрозуміти суть та значення їх професійної діяльності задля очищення її від неточностей, декларацій і кліше.

Ключові слова: аналітична філософія, Казимир Твардовський, виховання.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Однією із яскравих гілок аналітичної філософії на європейському континенті є Львівсько-Варшавська школа. Своїм стилем та методом філософування школа завдячує польському філософу Казимиру Твардовському, який висунув вступною умовою ясність формулювань та точність викладення, а також використання методу, що понад усе цінує раціональність і логічність філософської аргументації. Супутницями вченого у досягненні відповідності цим стильовим та методологічним стандартам були психологія, логіка і мова. Досягти ясності та точності у філософському аналізі Твардовський спробував і у проблемному полі освіти. Вчений здійснив філософський аналіз поняття «виховання» для того, щоб показати як неясне та неточне його усвідомлення може призвести до небезпечного розриву між теорією та практикою і як наслідок – до перетворення педагогічної діяльності у безглузду рутину, позбавлену розуміння її сутності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У Польщі природньо спостерігається інтерес серед науковців до педагогічної філософії Твардовського [3;9]. В Україні ж наявні ґрунтовні дослідження учительської, наукової та організаційної діяльності філософа [1;2].

Мета статті. Проаналізуємо досягнення Твардовського на перетині аналітичної філософії та педагогіки задля окреслення його образу виховання.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Відношення між філософією та вихованням. Слово «філософія» означає, за Твардовським, групу наук, аналогічно як слова «теологія» чи «природознавство». На підставі спільності предмету дослідження – прояви психічного життя – філософськими науками вчений називає метафізику, психологію, логіку, етику, естетику. Центральне місце серед філософських наук Твардовський відводить психології, оскільки вона перш за все аналізує психічне життя. Утім, з часом, під впливом «Логічних досліджень» Едмунда Гуссерля філософ змінює свої погляди на психологію, її предмет, метод та відношення до наук. Головним чином це пов'язано із розрізненням двох видів людських дій та результатів на психічні, фізичні й психофізичні.

У праці «Про дії та результати. Декілька зауважень на межі психології, граматики та логіки» [4] Твардовський, аналізуючи пари таких слів, як «ходити-ходьба», «кричати-крик», «співати-спів», «оповідати-оповідання», виявляє суттєву відмінність між значеннями дієслів та іменників: дієслова означають дії, а відповідні іменники – результати дій. Так, ходьба – це результат ходіння, а спів – це результат співання. Поняття дій та результатів вчений зводить до двох основних видів: фізичних («бігати-біг») та психічних («судити-судження»). Серед фізичних дій та результатів Твардовський розрізняє окремий вид психофізичних дій та результатів. Психофізичною є фізична діяльність, якщо її супроводжує психічна діяльність, що здійснює деякий вплив на протікання фізичної діяльності, і тим самим – на результат, який виникає завдяки їй. До таких філософ відносить дії та результати, позначені, наприклад, словами «брехати-брехня», «говорити-говір». Результати психофізичних дій Твардовський ділить на тривалі й нетривалі, вказуючи на достатньо хитку між ними межу. До тривалих результатів належать ті, які можуть тривати довше, ніж дії, завдяки яким вони виникли («рисувати-рисунок»); до нетривалих результатів належать ті, існування яких триває стільки, скільки існують дії, завдяки яким вони виникли (крик існує доти, доки триває дія). Нетривалі психічні результати можуть виявитися також через психофізичні результати. Психофізичні результати, які виражають деякі психічні результати, Твардовський називає знаками цих психічних результатів, а самі ці психічні результати – їх значеннями. Відтак говоримо про значення крику, значення рисунку. Очевидно, що одному знаку може відповідати багато різних значень. Дію наділення чогось знаками вчений називає означенням.

Розгляд різноманітних видів психічних та психофізичних результатів, а також їхніх взаємних відношень посприяв більш ясному окресленню філософом предмету психології. Психологія – це наука про «психічні факти», зрозумілі як конкретна цілісність, утворена із дії та її результату. У свою чергу розрізнення дій та результатів дало змогу Твардовському розрізнити предмети досліджень психології й гуманітарних наук. Психологія розглядає й досліджує психічні результати як елементи психічних фактів, у яких дані результати виступають разом із діями, що їх утворюють, як конкретна цілісність; натомість, гуманітарні науки абстрагуються від цього фактичного зв'язку психічних результатів із психічними діями, що їх утворюють, і пояснюють їх так, якби психічні результати існували незалежно від психічного життя, у якому тільки і можуть насправді існувати. З огляду на це психологія визнається вченим підставою й гуманітарних наук.

Очевидно, що виховання як царина дослідження гуманітарної науки педагогіки перебуває, за Твардовським, у перехресному відношенні із філософією. Психологію цікавить виховання як дія-процес (наприклад, формування характеру), етика пропонує систему морального виховання (наприклад, неопозитивістська етика), а педагогіка зосереджується на вихованні як результаті (наприклад, хороші манери поведінки).

2. Поняття виховання. Твардовський розуміє виховання у широкому та вузькому значенні. Під широким значенням виховання вчений розуміє такий виховний процес, що відбувається без участі вихователя. Вихователя замінюють життєві обставини, особливо-

сті праці, випадковості, нещастя і т.д. Тобто вихованням у широкому значенні для філософа є школа життя. У вузькому значенні виховання передбачає обов'язкову присутність вихователя, що здійснюватиме виховний процес, оскільки «тільки людина може виховувати людину» [6, с. 413]. (Надалі йтиметься лише про виховання у вузькому значенні.)

Втім, і у вузькому значенні слово «виховання», на думку вченого, має два значення. У виразі «хтось віддається з повної самопожертвою у вихованні власних дітей» виховання означає конкретну дію, діяльність; у виразі «він отримав хороше виховання» – результат виховної дії, діяльності, адже «людина, що отримала хороше виховання», набула конкретну властивість, яку у ній розвинуло виховання. Таким чином, Твардовський розрізняє виховання як дію та виховання як результат.

Як бачимо, слово «виховання» використовується і для означення дії, і для означення результату. Вчений вважає, що можна й відокремити ці два значення, використовуючи багатозначну форму слова «виховання», що означає дію, та небагатозначну, що означає результат, тобто, говорити про виховування та виховання, але розуміє, що цілком відокремити ці дві речі (зайнятись вихованням як дією або вихованням як результатом) складно, так як будь-яке виховання як дія має на меті дати вихованцю конкретне виховання як результат, що постає ціллю даної виховної дії. Так, від визначеної цілі виховання залежить виховна дія, що відповідає даній цілі. Відмінною має бути виховна дія, якщо відмінною є ціль виховання (наприклад, виховати жебрака, виховати злодія, виховати добру дружину і матір), відмінними будуть і виховні засоби. Тому філософ намагається знайти спільне, що об'єднує виховування та виховання, й тим самим досягти сутності цих понять.

Спільну основу для виховування й виховання Твардовський вбачає у систематичному тренуванні, метою якого є формування конкретних умінь. Слова «тренування» та «уміння» знову означають дію та результат. Умінням вчений називає сформовану тренуванням здібність, тренуванням – виконання дій, результатом яких має стає дане уміння. Виховування-виховання та формування за такого підходу виявляють спільні ознаки, але, на думку Твардовського, між ними все-таки є відмінність. Формуємо інтелектуальні здібності, уявлення, пам'ять; виховуємо волю, характер. Але чи можна застосувати тренування до виховування-виховання? Філософ вважає, що, якщо можна тренувати здібність точного і ясного мислення, то можна тренувати і здібність прийняття правильного рішення, яке є власне волею, моральною волею. Отже, спільним для виховування і виховання є воля, а виховання за такого підходу слід розуміти як моральне виховання.

З такого визначення поняття «виховання» випливає відношення педагогіки як науки про виховання до психології й етики. На думку Твардовського, якщо моральне виховання полягає у тренуванні волі з метою формування уміння приймати правильні рішення, то психологія повинна показати, яким способом має відбуватись таке тренування, а етика – від чого залежить правильність рішення. Тобто, психологія та етика є підставами педагогіки.

3. Психологічна основа виховання. Під волею філософ розуміє «здатність до розумових дій, сутність яких полягає у наданні чомусь дійсності, позбавленні чогось дійсності, збереженні дійсності чи збереженні недійсності» [7, с. 208]. Акти волі він пов'язує із прагненнями, які можна пізнати через зовнішній досвід у їх актуальних проявах. Прагненням, на думку ученого, передують потяги. Потяги – це підготовчий етап появи прагнень. Необхідною умовою появи прагнень вчений вважає підготовку відповідних почуттів, адже «ні у кого не можемо викликати прагнення, якщо він нічого не відчуває до певного об'єкту або принаймні не здатний щось відчувати» [7, с. 242-243]. Виходячи із психології волі, Твардовський пропонує процес виховання розділити на три етапи.

На першому етапі виховання слід тренувати моральну волю. Це означає, що вихованця потрібно спонукати до частого здійснення моральної дії відповідно до моральних принципів з метою формування уміння. Для цього потрібні знання моральних принципів та моральна вимога, але найперше: повага до того, хто проголошує моральні принципи, оскільки неосвічена людина та дитина сприймають твердження, які не в змозі зрозуміти, на основі поваги до того, хто висловлює ці твердження. Моральні принципи, на думку Твардовського, слід проголошувати до тих пір, поки людина достатньо не сформується, але це проголошення має бути послідовним. У зв'язку з цим перший етап виховання, на думку вченого, є досить нетривалим, так як у протилежному б випадку виховання перетворилось

на дресуру. Результатом даного етапу виховання є уміння дотримуватись моральної вимоги.

Другий етап виховання філософ розглядає як процес розвитку моральної волі з метою інтеріоризації моральної вимоги у самовимогу, моральний обов'язок, що відбувається на основі появи морального наміру. Моральний намір – це вольова установка вихованця, результат його попередньої духовно-емоційної діяльності, зокрема почуттів, прагнень, рішень. Моральний намір та диспозиції у сфері почуттів прагнень, рішень Твардовський називає «характером». Тому моральний намір – це психічне явище, яке разом із характером пояснює вихованцю появу конкретного рішення. Розпочинати процес розвитку моральної волі філософ пропонує із почуття любові до батьківщини, із благородної амбіції, із розуміння власного інтересу. Таким чином, результатом даного етапу виховання є уміння пояснити власні рішення, власний моральний вибір.

Третій етап виховання, на думку Твардовського, триває протягом життя й відбувається у формі самовиховання, автоедукації. Метою даного етапу є самостійне удосконання й примноження умінь в прийнятті правильного рішення. Сформована особистість, за такого підходу філософа, стає здатною не лише діяти етично, але й свідомо виводити норми поведінки.

Як бачимо, виховання у Твардовського не має нічого спільного і з моралізаторством. «Моралізувати» – означає формувати у людини готовність до етичної поведінки. Але бути готовим ще не значить бути здатним. Здатність до етичної поведінки, на думку вченого, розвиває тренування, яким спочатку займається моральне виховання, і яку згодом формує самовиховання.

4. Етична основа виховання. Будучи прихильником етичного руху у західноамериканській культурі кінця XIX – початку XX століття, Твардовський відмовляється від визнання релігійної моралі у якості основи морального виховання. Він вважає доцільним виховання людей на основі відчуттів недоліків у індивідуальному й суспільному бутті та щирому бажанні їх подолання. Систему морального виховання філософ формує на підставі наукової етики. Наукова етика – це незалежна від результатів інших наук царина досліджень, мета якої формулювання та обгрунтування етичного критерію на підставі логіки. Відношення між науковою етикою та релігією полягає, за Твардовським, у відмінності їхніх цілей. Мета наукової етики – формулювання та обґрунтування етичного критерію, мета релігії – виконання та практичне застосування. Тобто, наукова етика у вченого не суперечить релігії, але передує їй. Етика є законодавцем на полі моральності, а держава й релігія – виконавцем. Відповідно й виховання має здійснюватись у тому напрямі, який йому задає наукова етика. Із наукової етики випливає, що мета морального виховання полягає у створенні умов для вільного морального розвитку особистості на засадах раціоналізму.

Безумовно, моралізм, поєднаний із інтелектуалізмом, є ознакою наукової етики Сократа. Твардовський оцінює набуток сократизму, що полягає у нерозривності щастя, розуму й чесноти для людини, втім головним моральним принципом людини він вважає уміння враховувати інтереси інших людей, ставити себе на місце іншої людини. У науковій етиці Твардовського йдеться не про окремого індивіда, а «про рівновагу з іншими, про узгодження його інтересів, тенденцій, схильностей, уподобань з такими ж елементами у інших індивідів чи суспільних групах» [8, с. 422].

Завдання морального виховання філософ бачить у реалізації способу узгодження інтересів через рівноправ'я на підставі справедливості. Це означає також формування у вихованців уміння подолати егоїзм як прояв психологічного гедонізму у моральній поведінці. Егоїстом учений називає людину, яка у пошуках власного задоволення не зважає на те, що умовою його досягнення є чуже незадоволення. Егоїзм – це байдужість до чужого задоволення, і особливо неприємність. Егоїзм – це байдужість до наслідків для оточення гонитви за власними задоволеннями. Точний аналіз психічних чинників, пов'язаних із рішеннями та вчинками людини, приводить Твардовського до висновку про те, що людина не обов'язково веде себе егоїстично. Коли задоволення не є метою вчинку людини, а лише явищем, що супроводжує по необхідності її поведінку чи досягнення мети, тоді людина не веде себе егоїстично. Таке визначення філософом поняття «егоїзму» посилює осмислення мети морального виховання, сутність якої полягає у створенні можливостей для незацікавленого поступу людини, позбавленого зовнішнього тиску та насилля.

Головними етичними цінностями у вихованні Твардовський називає об'єктивну істину та моральне добро. Об'єктивною істиною філософ означує істинне чи правдоподібне судження. Моральне добро – це така поведінка, що сприяє узгодженню інтересів між індивідами. На думку вченого, розуміння молоддю цінності об'єктивної істини сприятиме засвоєнню ними умінь ясного та критичного аналізу будь-яких проблем без огляду на симпатії і антипатії у суб'єктивному дусі. Об'єктивна істина набуває у Твардовського етичного забарвлення: «... прихильність до об'єктивної істини та орієнтація на постійне прагнення до неї повинні стати потужним чинником, що виховає молодь толерантними та ввічливими людьми, здатними до такої взаємодії, у якій предметні погляди мають перевагу над особистими, спільний інтерес над індивідуальним» [5, с. 466].

На особливу увагу у Твардовського заслуговують такі риси характеру, як працелюбність й патріотизм. Філософ був переконаний, що праця є не лише ціллю життя, але й умовою щастя людини. Він наголошував на важливості кожної праці, виконаної із сумлінням та почуттям обов'язку, як для суспільства, так і для нації й держави. Патріотизм вчений визначає як любов до Батьківщини. Перешкодами у формуванні почуття патріотизму є, на думку Твардовського, відсутність знань про Батьківщину, партикуляризм і партійність. Віссю патріотизму він вважає почуття народної солідарності, яка спрямовує діяльність людини на благо Батьківщини.

Таким чином, з підстав наукової етики Твардовського випливає, що ідеалом морального виховання має стати «людина у пошуках етики». Така інтенція філософа стимулює педагогів до дискусій на тему не про те, що «повинна» робити людина, а на тему про те, що їй би «слід» робити.

ВИСНОВКИ

Філософський аналіз Твардовського з одного боку робить педагогіку більш сприйнятливою до змісту поняття «виховання» та критичною до його різноманітних невизначеностей, що перетворюють виховний процес у відтворення необґрунтованих положень, а з іншого – долає усталений погляд на саму аналітичну традицію в освіті, зрозумілу як вузький та обмежений метод прискіпливого інтелектуального пошуку суті речей, й тим самим сягає гуманістичного призначення освіти. Педагог у аналітичній філософії Твардовського перетворюється на стоїчного мудреця, який найвищу цінність виховання усвідомлює у єдності інтелектуального та морального розвитку. Перспективним видається філософський аналіз навчання у працях Твардовського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Домбровський Б.Т. Школа одного вчителя / Б. Т. Домбровський // Філософська думка. – 2006. – № 5. – С. 67–78.
2. Іваник С. Педагогічна та організаційна діяльність Казимежа Твардовського / Степан Іваник // Степан Олексюк – учень Казимежа Твардовського . – Л., 2012. – С. 15–29.
3. Jadczak R. Uczony – nauczyciel – obywatel / Ryszard Jadczak // Kazimierz Twardowski : twórca szkoły lwowsko-warszawskiej. –Toruń, 1991. – S. 96–106.
4. Twardowski K. O czynnościach i wytworach. Kilka uwag z pogranicza psychologii, gramatyki i logiki / Kazimierz Twardowski // Psychologia w szkole lwowsko-warszawskiej. – Warszawa, 1997. – S. 109–141.
5. Twardowski K. O dostojeństwie Uniwersytetu / Kazimierz Twardowski // Wybór pism psychologiznych i pedagogiznych. – Warszawa, 1992. – S. 461–471.
6. Twardowski K. O pojęciu wychowania / Kazimierz Twardowski // Wybór pism psychologiznych i pedagogiznych. – Warszawa, 1992. – S. 411–422.
7. Twardowski K. Psychologia pożądań i woli / Kazimierz Twardowski // Wybór pism psychologiznych i pedagogiznych. – Warszawa, 1992. – S. 203–248.
8. Twardowski K. Wykłady z etyki / Kazimierz Twardowski // Myśl, mowa i czyn. – Kraków, 2013. – S. 309–436.
9. Suchmiel J. Poglądy na wychowanie Kazimierza Twardowskiego / Jadwiga Suchmiel // Pedagogika. – 1999–2001. – № 8–10. – S. 291–299.

© Studia methodologica, ISSN 2307-1222, No. 36. 2014

О. Гінда. Рецензія: Пилипчук Святослав. Фольклористична концептосфера Івана Франка. - Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. - 466 с. Studia methodologica, 2014 (37).

РЕЦЕНЗІЇ

Пилипчук Святослав. Фольклористична концептосфера Івана Франка. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 466 с.

Олена Гінда

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра української фольклористики імені акад. Ф. Колесси,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
79000, Львів, вул. Університетська, 1, e-mail: omhinda@gmail.com

Сучасна фольклористика (наука синкретична і разом з тим така, що сформувала власне понятійне поле) оперує вже усталеною термінологією, незважаючи на різночитання деяких базових понять. Сьогодні можна говорити про виокремлення (заокруглення – мовою Святослава Пилипчука) теоретичної фольклористики, як дочірньої галузі загальної фольклористики і як такої, яка, безперечно, продовжує поступування. Праці Петра Богатирьова, Олександра Киченка, Станіслава Росовецького та інших українських фольклористів-теоретиків, зарубіжних фольклористів і етнологів-теоретиків (Броніслава Маліновського, Константіна Чистова, Бориса Путілова, Володимира Анікіна тощо) є вагомим внеском у теоретичну фольклористику. З іншого боку, сумарність і значущість теоретичних ідей цих дослідників сьогодні потребує їх зіставлення зі золотим фондом української класичної фольклористики задля розуміння одного питання: а чи всі ідеї у сучасних теоретичних студіях є інноваційними і чи не пролонгують вони ідеї їхніх попередників?

Таке зіставлення може стати предметом окремого дослідження. А може постати в іншому форматі: саме у такому, як у Святослава Пилипчука, який у монографії «Фольклористична концептосфера Івана Франка» проаналізув Франкові фольклористичні праці крізь оптику інтерпретації методологічних і теоретико-фольклористичних понять. А віднайшовши цей пласт у фольклористичній франкініані, він щонайретельніше дослідив його і, здається, не помітив (принаймні, не виокремив, чи то зі скромності не акцентував), що надав сучасним фольклористам-теоретикам (українським і зарубіжним) інформацію для роздумів над питанням: а чи багато в їхніх працях знайдеться ідей, які би не були започатковані у спадщині Франка?

Свого часу я спробувала розглянути цю проблему, коли розробляла курси з теоретичної фольклористики й у цьому контексті постало питання аналізу теоретико-фольклористичної спадщини Івана Франка. Я лише розпочала ці висліди, коли зрозуміла, який огром матеріалу чекає опрацювання, а ще більше – який огром ідей за тим всім стоїть. Ідей, які випередили свій час. Тож матеріали до курсу теорії фольклору додалися безцінні й окрім того, потребував корекції і сам курс, а передусім його оціночні характеристики, коли словосполучення «уперше в теоретичній фольклористиці» заради наукової об'єктивності потребувало корекції зі вказівкою на «… продовжуючи ідеї Івана Франка». Курс доповнювався, але деякі матеріали, звісно, в нього не уміщалися. Опрацювання теоретико-фольклористичної спадщини Франка при підготовці доповіді «Питання теорії фольклору у працях Івана Франка» до ювілейної Франкової конференції черговий раз затвердили в думці: тема потребує окремого монографічного дослідження і на це є багато надто багато причин. Таку працю необхідно здійснити заради того, щоби привернути увагу фольклористів до значення теоретико-фольклористичної спадщини Франка, а окрім того, задля правильних і чесних оцінок того, що у теоретичній фольклористиці 20-го століття часто трактувалося як першовідкриття. Такої ревізії об'єктивно потребувала українська фольклористика. З появою монографії заповнилася б лакуна «інформаційної, методологічної

і теоретичної підтримки» усім науковців: як молодим, так і досвідченим. Поява такої монографії мала б щонайменше дві результативні дії: наукову і методологічну.

Саме тому актуальність монографічного дослідження Святослава Пилипчука не викликає сумніву. Як не виникає сумніву високий науковий рівень прочитання і трактування теоретико-фольклористичного доробку Івана Франка. Уважний, вдумливий аналіз його праць, обережне «просіювання» досвідченим франкознавцем досліджуваного матеріалу, логічна систематика цієї спадщини та віднайдення в огромі матеріалу концепційних засад методології і теорії, які випереджали час і залишилися актуальними посьогодні, – це лише кілька найважливіших здобутків автора книги. Структуроване і дисципліноване мислення Святослава Михайловича відбилося в напрочуд прозорій, чіткій композиції – два розділи з пропорційними підрозділами: цікаво, чи відав сам Франко, яку стрункy методологічну і генологічну теорію він створив? Це риторичне питання, звісно. Але тепер, дякуючи вислідам Святослава Пилипчука, це випрозорено і, як він полюбляє казати, «заокруглено».

Знову ж таки з власного досвіду: франкознавчі студії Святослава Пилипчука допомагають дисциплінувати думку. Один з розділів його монографії («″Се розрізнені перлини великого намиста″: жанр коломийки у науковій рецепції Івана Франка», себто коломийкознавча франкініана) прочитала свого часу як статтю. І під її впливом відкликала з редакції і доповнила власну статтю про коломийкову стереотипію у поезіях українських заробітчан, де використала цитати Святослава Пилипчука. Дякую йому за концепційні фахові підказки. Вони допомогли розставити правильні акценти, урахувуючи коломийкознавчий досвід Каменяра.

Гадаю, що монографія в цілому здобуде статус франкознавчого путівника-дороговказа. Особливо зважаючи на її стиль. Монографія читається легко, на одному диханні, – у ній присутня, як це не дивно, наукова інтрига: вочевидь завдяки постійній присутності у підтексті питання: а як це у Франка? Мабуть це пов'язано не зі свідомим бажанням науковця зацікавити того, хто читатиме монографію, а зовсім з іншим, а саме з об'єктивною метою дослідника, яка є наскрізною і від якої він не відступає у жодному фрагменті тексту, що безперечно працює на цілісність розвідки та цілісність її сприйняття читачем. Науковці добре знають, як часто трапляються у наукових вислідах великого обсягу «екскурси» у другорядні царини. У великій за обсягом монографії Святослава Пилипчука (466 с.) немає жодного абзацу, який би не працював на сформульовану у заголовку книги проблему. До слова: в одному з розділів знайшла речення більш ніж на півсторінки тексту, яке структурно і ритмомелодійно сприймається як виважена синтаксична конструкція, легка у прочитанні й органічна для сприйняття. Вочевидь, таку стилістичну й аналітичну організованість дослідження учений значною мірою унаслідував від свого видатного попередника, чию спадщину так ретельно дослідив. Строгий і бездоганно організований текст монографії інкрустовано виваженою образністю у тих його фрагментах, які стосуються «філологічного» текстологічного аналізу: такими дискурсами Святослав Михайлович гідно продовжує традиції класичної філології XIX – XX століть, коли видатні українські філологи і фольклористи поєднували наукову об'єктивність досліджень із власною інтерпретацією, яка апріорі передбачає образність і емоційну забарвленість. Прочитання монографії Святослава Пилипчука пробуджує у думці хрестоматійну літературознавчу істину: «Стиль – це людина» й екстраполює її зі сфери літературознавчої до фольклористичної. Монографія не лише засвідчує її беззаперечну актуальність для сучасної науки, але віддзеркалює особистість самого науковця з його талантом щонайглибшої проникливості у те, що він досліджує, і щонайглибшої поваги до тих, хто залишив нащадкам безцінні наукові скарби.

STUDIA
METHODOLOGICA

No 37

Підписано до друку 30.05.2014 р. Формат 70x100/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. 27,95 ум. др. ар.
Папір офсетний. Тираж 300.

Науково-редакційний відділ Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2

Редакція наукового альманаху Studia methodologica
а/с 554, м. Тернопіль-27, Україна, 46027.
Web: http://studiamethodologica.com.ua