

10. Черняк М.А. Категория «автора» в массовой литературе // Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. – С.152-178.
11. Черняк М.А. «Новый русский» князь Мышкин: к вопросу об адаптации классики в современной массовой литературе // www.anthropology.ru/ru/texts/chernyak_ma/masscult_30.html.
12. Aragay Mireia, Lopez Gemma. Inf(1)ecting Pride and Prejudice: Dialogism, Intertextuality, and Adaptation // [http://bridgetarchive.altervista.org/inf\(1\)ecting.htm](http://bridgetarchive.altervista.org/inf(1)ecting.htm).
13. Dietrich Nina. Children of their time: Elizabeth Bennet versus Bridget Jones // <http://bridgetarchive.altervista.org/children.htm>.
14. Fielding Helen. From an online interview with Helen Fielding 1999 // http://hem.passagen.se/lmw/bjd_helenfielding.html.
15. Marsh Kelly A. Contextualizing Bridget Jones // <http://bridgetarchive.altervista.org/contextualizing.htm>.
16. Salber Cecilia. Bridget Jones and Mark Darcy: Art Imitating Art... Imitating Art // http://bridgetarchive.altervista.org/art_imitating_art.htm.
17. Wiltshire John Recreating Jane Austen // http://bridgetarchive.altervista.org/recreating_jane.htm.

КОД ЛАБИРИНТУ ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ СЕМІОТИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

В історії культури семіотика відіграє роль кодового детермінанта антропологічних явищ. З одного боку, структурна антропологія К. Леві-Стросса започаткувала методологію і пізнавальні категорії семіотики як системи, що регулює відношення між знаками-значеннями у подвійному вимірі оповіді, встановлюючи синтагматичну послідовність функцій-подій і визначаючи певну парадигматичність, варіативність її структури (у такому варіанті маємо справу із семіотичною антропологією, яка представлена іменами В. Проппа, Р. Барта, Ц. Тодорова) [13, 220–222], а з іншого погляду саме семіотика дає поштовх до реінтерпретації оповіді і розвитку наратології (А. Ж. Греймас, Ю. Крістева) [13, 223–224]. Семіотика, яка перебуває під впливом наратології, може бути антропологічною і неантропологічною. Антропологічні моделі оповіді не залежать від генеративних чинників «тема – текст» (А. Жолковський, Ю. Щеглов), «проблема – вирішення» (Т. Павел) [13, 226], до яких також зараховуємо такі, як задум твору, вибір його назви, жанру, способу стильової (іронія, пафос) та комунікативної диференціації (алюзія, ремінісценція, багатоголосся). Річ у тім, що семіотика застосовує антропологічні формули у невластивому для них значенні: наприклад, категорії “тіла”, “душі”, “жертви”, “ката” у семіотичній системі декодуються відповідно як поняття “сліду”, “бажання”, “втечі”, “помсти”. Крім того, семіотика не розглядає принципових умов тілесності для витворення психологічних форм існування – вона лише констатує просторові (вправо – вліво, верх – вниз), часові (далеко – близько, там – тут) або символічні межі (сон – ява, міф – реальність), необхідні для витворення наративної структури тексту. На позначення цих меж у семіотиці і використовується поняття «коду», що, на думку У. Еко, дає змогу упорядкувати знакову систему сподівань, відшаровуючи все те, що є значеннєвим, ідеологічним, тобто звільняє реципієнта від «остаточної конотації всіх конотацій знаку або контексту знаків» [6, 541].

Одним із найбільш значущих кодів у системі семіотичного дискурсу, що верифікується антропологією, є код лабіринту як структури, яка може визначати текстуальну стратегію («лабіринтоподібна структура тексту», «текст як лабіринт багатьох запитань», що за термінологією У. Еко називається відкритим [7, 31]) або слугувати лише способом створення різноманітних трансформаційних моделей оповіді (лабіринт як архетип, міфологема, мотив, символ, знак). У першому випадку код лабіринту іноді є жанрововизначальним: він модифікує сюжет через ускладнення фабули зсередини, корегує нараційний потік у напрямку, який визначає просторова форма твору. Йдеться про тексти-лабіринти як жанрові структури, модель яких, здебільшого, закладено вже в самому заголовку. Зразком таких текстів-лабіринтів можуть бути новели Х. Л. Борхеса (зокрема, «Вавилонська бібліотека», «Сад стежин, які розбігаються»). У другому випадку жанр є знаком, що вказує на рецептивну продуктивність тексту, тобто

зарахування його до «відкритого» або «закритого» типу згідно з можливостями, передбаченими для зразкових читачів [7, 29–32]. Код лабіринту у цьому процесі відіграє роль рецептивного маркера – своєрідним дозволом для створення «закритого» проекту свого Зразкового Читача» у відкритому тексті [7, 31] чи для того, щоб «викликати точну реакцію у більш чи менш точних емпіричних читачів» у закритому тексті [7, 29].

Одним із знакових жанрів, в якому код лабіринту прозоро маркується (оскільки прозорими є форми «відкритості»/«закритості» тексту), стає жанр детективу. Детектив, розрахований на точних емпіричних читачів, практично «відкритий» для інтерпретаційного декодування (через свою «закриту» фабулу і наративно спрощену схему опозиційних персонажів), слугує класичним прикладом закритого тексту. У сучасній популярній літературі – це американський детективний роман-міф, заснований на емпірично точних історичних подіях, які декодуються і демаскуються внаслідок ускладнення детективної фабули елементами міфу, як правило, зі сфери релігії, часто осучасненого під впливом новітніх світоглядних форм скептицизму та критицизму. Визначальним у цьому жанрі є міф про нащадків Ісуса Христа, експлуатований у творчості Дена Брауна («Код да Вінчі»), Джона Кейса («Код буття»), Раймонда Коури («Останній тамплієр»). Моделлю відкритого тексту є інтелектуальний детектив У. Еко «Ім'я Рози», читача якого, за словами самого автора, «безпосередньо визначає лексична і синтаксична організація тексту» [7, 32], що зорієнтований мінімум на два типи реципієнтів – наївного, котрого цікавить лише фабульно-подієвий план історії, та критичного, який «матиме задоволення лише від поразки першого» [7, 32] (він читає, за концепцією Р. Барта, не лінійно, зчищаючи тільки «безособовий шар подій», а звертає увагу глибинні аспекти оповіді, проникаючи в «особовий, суб'єктивний пласт висловлювання» [13, 221].

За своєю природою, детектив – це така складна семіотична структура, яка практично імітує лабіринтну ситуацію, тому що він створює певну «сітку» вбивств, що вибудовується як певний алгоритм «входів» і «виходів». Читач занурюється в оповідь – за Ю. Крістевою, у «поле напружень між подієвою історією та висловлюванням наратора» [13, 224], який «змінює конвенційний (дослівний) сенс оповіді і формує непрозорі (відразу не читабельні) конфігурації подій у двозначному просторі» [13, 225]. Це схема інтригування реципієнта, котрий співпрацює з наратором. Проте реалізація цієї схеми перебуває лише у компетенції перших читачів (з повторним прочитанням інтрига в детективному жанрі втрачає свою семіотичну значущість, при цьому читач закритого тексту взагалі знищує власну компетенцію, так і не реалізувавши її до кінця). Очевидно, для того, щоб захистити права читача детективу і дати йому реалізуватися, якщо не як ідеальному, то принаймні як потенційному реципієнтові, У. Еко і створює свій експеримент філософського роману, для цього експлуатуючи детективну історію та жанр історичної середньовічної хроніки – з метою «заарканити» якомога більший контингент читачів у лабіринт логічних розмірковувань ученого-францисканця Вільяма з Бескервіля. Як «приманку» автор використовує функцію наратора у подвійному значенні – з одного боку, для передачі ченцеві Адсові з Мелька авторських повноважень на вільне розпорядження авторським «всезнанням»; з іншого – зводить його роль до пересічного персонажа, якому нічого не відомо і котрого автор свідомо «заплутує» у гріхах, спокусах та сумнівах.

Проблема відкритості/закритості тексту з погляду його рецептивної і семіотичної значущості є одним із принципових аспектів, що дає змогу, за Н. Фраєм, виявити спорідненість між міфічним та абстрактно літературним, що характеризує популярну белетристику як «удосталь реалістичну, щоб бути вірогідною у поодиноких прикладах, і достатньо романтичну, щоб мати «добру фабулу», тобто виразно заплановану фабулу» [15, 149]. Говорячи про низькоміметичну (в якій переважає зацікавлення, що ще називається алегорією) та високоміметичну літературу [15, 148], Н. Фрай базується на семіотичному принципі ускладнення фабули: «введення знака, який є провідником символу або засобом подачі фабули як здійснення пророцтва, заданого на початку» [15, 149]. Для підсилення інтриги автор, як правило, для симетрії початку і кінця твору подає читачеві «підказку», коли відкрито «оголює» передчуття героя щодо певних подій. Конструюючи фабулу свого роману, У. Еко на початку твору неприховано маніпулює цим засобом інтригування читача і вводить у текст знак як алегорію самого знака (сліди коня на снігу, який втік з абатства – як знак пошуку і як знак передчуття майбутніх вбивств, що на тлі наукових пояснень вченого францисканця Вільяма про природу знаків-слідів сприймаються загалом як метазнак інтелектуального тексту). Таким чином автор інтелектуального роману не просто здійснює

«підказку» щодо фабули твору з метою здійснення пророцтва, а, крім того, ще й дає змогу самому читачеві стати співтворцем «запланованої» фабули, водночас ототожнюючи «волю» автора та пересічного персонажа і при цьому виводить жанр детективу на високоімітетичний рівень. Отже, проект інтелектуального детективу У. Еко – це спроба поєднання знака як засобу фабульної інтриги та знака-символу, що відповідає самій природі жанру (Н. Фрай різницю між ними проводить на прикладах роману Л. Толстого «Анна Кареніна» та драматичних трагедій Софокла [15, 149]).

Для експлікації жанру твору код лабіринту слугує семіотично значущим екстенсіоналом, що вказує на перші, спочатку нічим не підтвержені відсилання до зовнішнього світу, які актуалізують читабельні смисли тексту у його лінійному плані вираження, необхідні для глибшого інтенціонального декодування (за У. Еко, дискурсивного, наративного, актантного, ідеологічного [7, 38]). На цій основі спробуємо визначити екстенсіональні функції лабіринтного простору (опираючись на схему, розроблену У. Еко): 1) індексальні пресупозиції [7, 41]; 2) передбачення та інференційні ходи [7, 61-62]; 3) «матриці світів» [7, 38]. Внаслідок збігу соціального та ідіолектного значення лабіринту текст кодифікується тільки на рівні жанру та фабули (як співвідповідність між просторовою структурою лабіринту й так званою лабіринтною фабулою, зокрема у детективному жанрі). У цьому випадку використовується метод антропологічного розподібнення структур, що спрацьовує на рівні ототожнення форм «лабірнит=тіло». У детективних жанрах цей метод дає змогу верифікувати бінарну опозиційну модель «жертва – кат» у значенні «злочинець – слідчий» з різними її первинними («злочин – розслідування») чи вторинними модифікаціями («переслідування – втеча»). Детективна фабула у сучасних американських романах (Р. Коурі, Дж. Кейс) набуває вигляду «лабіринтної» структури, коли факт вбивства розшифровується крізь призму релігійних інтриг між членами «міфічної» секти. У романі Р. Коурі «Останній тамплієр» межа між первинною та вторинною фабульною стратегією припадає на кульмінаційні моменти, коли учасники розслідування злочину (збройного пограбування Маттетенського Музею мистецтв чотирма вершниками, які були одягнені під тамплієрів) починають розуміти, що це щось більше, ніж звичайне пограбування, тобто коли власне детективна сюжетна лінія переходить у міфологічну площину (пошуку скарбу тамплієрів), – з семіотичного боку, коли модель «розслідування» трансформується у модель «переслідування»: фабула перевертається ніби у дзеркалі-лабіринті, що має різні входи і виходи, з одного боку, для агента ФБР Рейлі та посла Ватикану Де Ангеліса, з іншого. Щоб увійти в лабіринт злочинного світу, треба позбутися очевидного – розкрити причину злочину (викрити – для Рейлі – або знищити – для Де Ангеліса (в буквальному значенні цього слова) – трьох «вершників»). Щоб вийти з цього лабіринту (тобто дійти до істини), потрібно «оголити» світ – зняти з нього три «оболонки» (науки – у цьому випадку археології в особі Тес Чайкіної, доктрини релігії з її головним представництвом у Ватикані, історії крізь призму міфу про тамплієрів). По обидва боки лабіринту-дзеркала опиняються агент ФБР та представник Ватикану, які ідуть тим самим шляхом (буквально – по слідах один одного, на що семіотично вказує модель «пере-слідування»), при цьому перший бачить світ в істинному, а другий – у спотвореному «дзеркалі». У цьому «спотвореному дзеркалі» відбувається процес «зрощення» характерів, на перший погляд, кардинально протилежних (у питаннях віри) один одному – монсеньйора Де Ангеліса як «єдиноправильного» та професора Венса, котрий став злочинцем через психічну травму (смерть дружини і ще не народженої доньки). Саме в екстремальній ситуації (фатального шторму, який з точністю природи повторив себе з XIII ст., коли було потоплено корабель тамплієрів – «Храм Сокола») ми пізнаємо цю схожість між людиною віри та скептиком, яка відкриває приховані інтенції людського ества до злочину: погляди Венса на людину як «жалюгідну істоту» [9, 390] автор невдовзі підтверджує (за допомогою засобу повтору), коли лише однією фразою передає їхнє ставлення до покинутих за бортом водолазів: «“До біса водолазів,” – гаркнув Венс» [9, 414] і згодом повторив (теж «гаркнув») її Де Ангеліс [9, 416], хоч і не чув її з уст свого «двійника», бо був на іншому судні – «переслідувача».

Однак для відкритих текстів соціальне з ідіолектним, як правило, не збігаються: лабіринт перестає бути просто структурою входів і виходів, набуваючи того значення, якого той або той письменник прагне добитися внаслідок комбінації різноманітних кодів, субкодів, надкодів та інтертекстуальних фреймів. Структура лабіринту відтворюється у різних просторових формах – вежі, бібліотеки, міста, саду. Прикметно, що для декодування лабіринтної моделі важливо

звернути увагу на те, що в їхній основі лежить топос занедбаного місця. Одним із архікодів цього топосу може слугувати новела Х. Л. Борхеса «Круги руїн» (хоча цей код не є первинним: в оповіданні «Аналіз творчості Герберта Куейна» автор чесно зізнається, що сюжет для своїх «Кругів руїн» взяв із його твору «Вчорашня троянда» із книги «Statements»): «Ще відомо, що сивий прибулець устами доторкнувся землі й вибрався на берег, не розводячи каміння (можливо його не відчуваючи), хоча воно врізалось в тіло, і дотягнувся – весь у крові до круглого простору з кам'яною статуєю посередині – тигра чи коня колись вогненного, а тепер кольору попелу. Цей круг був раніше храмом, проте його випалили давні пожежі, його погубила зогнила сельва, а його богами не поклоняються люди» [2, 68]. (Перекл з рос. мій – М. Ч.). Топос занедбаного місця можна вважати знаковим детермінантом у семіотичній моделі лабіринту, який дає поштовх для розвитку екзистенційних мотивів самотності, станів безнадійності, приреченості, блукання та втечі від самого себе, а також, з іншого боку, для космологічної ідеї світу як тексту. Напівзруйнована вежа, руїни храму, занедбаний сад – це семіотично значущі ексенціонали для творення «матриці світів». Подібно до борхесівського топосу зруйнованого храму туніський письменник Хасан Наср у своїй повісті «Лабіринти ночі» виводить образ старої покинутої вежі, що стоїть на самому краю мису на вершині холму з «розверстими пащами напівзруйнованих арок» і «темними лабіринтами переходів», в яких «застоявся запах гнилі, а стіни якої нагадують закручені від вітру і солоною морської води обличчя старого рибалки» [10, 7]. (Перекл. з рос. мій – М. Ч.).

У. Еко в своєму романі «Ім'я Рози» творить лабіринтну модель вежі-бібліотеки. Це цікавий випадок поєднання вежі як екзистенціоналу «гордої самотності»⁸ та бібліотеки як космологічної ідеї Всесвіту (борхесівська модель «вавилонської бібліотеки», тобто Всесвіту, що складається з безмежної кількості шестигранних галерей [2, 80]). Ідея лабіринту кодифікована вже в заголовку інтелектуального роману У. Еко, хоч він і не є просторовим, однак містить пряму вказівку на семіосферу: він настільки насичений смислами, що смисл в ньому практично відсутній [19, 429]. «Ім'я Рози» прочитується у контексті борхесівської міфологеми «кругів руїн» (як один із варіантів надінтерпретації): роза – одна з іпостасей багатоголикого бога, тобто ім'я Рози – це ім'я бога, а точніше – одне з його імен: «А ввечері у сні йому явилась статуя. Вона була живою та мерехкою, але не видавалася жахливою подобою коня і тигра, а була тим і іншим вогненным творінням водночас, також – биком, грозою та трояндою. Багатоголикий бог відкрив йому своє земне ім'я – Вогонь; сказав, що в цьому круглому храмі (як і в інших подібних) поклонялися й приносили жертви йому, Вогню...» [2, 70] (Перекл. з рос. мій – М. Ч.). Отже, багатосимволічна фігура *la rosa* (троянда) є однією із форм існування бога, який панує у лабіринтах Всесвіту – Бібліотеці (Борхес згадує про книжку Г. Куейна «Бог лабіринту» [2, 76]), доки не буде розкрито таємницю *finis Africae* [5, 496–500] (очевидно, з цієї причини автор сліди у фіналі свого роману, вводячи картину пожежі в абатстві [5, 523–529]). Пожежа як знак Апокаліпсису (брат Вільям на сьомий день розслідування, дія якого відбувається вночі в лабіринті-бібліотеці, висуває таку гіпотезу: «Одна фраза Алінарда схилила мене до думки, що ця низка лиходійств наслідує ритм семи апокаліптичних сурем» [5, 508]) вказує на певну паралель між топосом занедбаного під впливом часу місця та єдиноможливим варіантом виходу з лабіринту буття. Ф. Дюренмат у своїй «Зимовій війні в Тибеті» – історії про лабіринт буття – зазначає: «Вогонь, що відкидає тіні, спалахнув, певно, ще за прадавніх часів, не дарма ж його боїться кожна тварина; вогонь – це щось вороже, і ворог людини – її власна тінь» [4, 132]. Історія боротьби людини з власною тінню, зі своїм другим «я» – це Дюренматівська спроба деміфологізації історії про Мінотавра як письменника чи мислителя, «приреченого на апіорні роздуми» [4, 82]. Швейцарський письменник застосовує код лабіринту для ілюстрації ідеї світу як тексту і за допомогою алегорії війни (проспект Третьої світової) здійснює деміфологізацію образу Мінотавра, зазначаючи у своїх коментарях до цього твору: «Оте вигадане «Я», про яке я, спокушений своєю драматургією, так довго думав, ніби воно – Мінотавр, насправді виявилось Тесеєм» [4, 68]. Такий самий метод використовує К. Москалець, аналізуючи роман Марка Роберта Стеха «Голос», мета якого перетворити лабіринт «на знайомий шлях до себе самого, побачити смерть як прохідну стіну, створити квадратуру кола» [12, 131]. Алегорія Ф. Дюренмата дає змогу витворити нову модель літератури для майбутніх поколінь («прибульців»), для яких наша література означатиме

⁸ Згідно з дослідженнями німецького психолога Кьольбеля, який виділив чотири типи самотності (з нім. *Eisamkeit*) стан «гордої самотності» належить до так званого позитивного внутрішнього типу, що є засобом розкриття нових форм свободи чи спілкування з людьми [3, 302].

практично те саме, що зараз для нас означають античні міфи, тому «письмо не може бути чимось особистим» [4, 88] і щоб у майбутньому могли «судити про наші думки» [4, 88], записи у штольнях-лабіринтах повинні бути «розмовою про зірки» [4, 88].

Лабіринту як природній формі існування (викопані високо в горах штольні та печери) Ф. Дюренмат протиставляє «джунглі вулиць і вуличок» [4, 138] та лабіринт «підземного міста» (вокзалу) [4, 137], у яких герой почуває себе некомфортно – йому здається, що він відстав від часу (письменник цю різницю проводить через трансформацію міфу про народження Мінотавра у порноміф як спосіб перетворення світового театру у світовий балаган [4, 141]). У цьому випадку лабіринт міста слугує моделлю «надто осучасненого світу», що через «клонування» власних просторових форм (аналогія підземного супермаркету – «внутрішнього міста») намагається створити ілюзію правдоподібності і таким чином «залатати» місця прориву істинних цінностей, тобто чимось компенсувати неминучі наслідки цього прориву – знецінення вартостей. Мета цього проекту полягає у тому, щоб «показати безглуздя світу, що постає, як “лабіринт”, театр, Вавилон, мурашник, бджолиний рій, “перевернутий світ”», тобто через ті образи та символи, які, на думку, Д. Чижевського – дослідника пам’ятки християнської літератури XVII ст. «Лабіринт світу і рай серця» Я. Коменського – є вираженням негативної алегорії [16, 194]. Код міста-лабіринту має свою літературну історію, тому до появи міста-«монстра» (такого собі Мінотавра) спричинилися спроби письменників актуалізувати екзистенційну природу міста як топосу блукання вулицями (тут варто згадати роман І. Франка «Для домашнього огнища», кульмінаційним моментом у якому є блукання капітана Ангаровича вулицями Львова у пошуках рішення, яке він повинен прийняти після того, як дізнався про «промисел» своєї дружини Анелі). У детективних романах місто-лабіринт зображується як один зі способів матеріалізації тієї психологічної напруги, що виникає під час втечі – переслідування (Р. Коурі використовує топос підземного міста – лабіринти каналізаційних колекторів – для створення фабульної інтриги під час втечі Тес Чайкіної від її водночас і колеги по роботі (професора з археології), і підступного злочинця, якого вистежує ФБР [9, 186–187, 190–191].).

Код лабіринту, виступаючи у просторових структурах міста, бібліотеки, саду, слугує засобом для реалізації інтенціонального значення і таким чином виникають моделі снів-лабіринтів, а також лабіринту-книги чи лабіринту-тексту. Форма тексту як «лабіринту символів» (Х. Л. Борхес) може втілюватися в алегорії занедбаного саду: як код до образу «саду, який перестає існувати наполовину» [18, 10] В. Шевчука (оповідання «Барви осіннього саду») використаємо лабіринт-іграшку, «лабіринт у мініатюрі» Х.-Л. Борхеса («Сад стежин, які розбігаються»), що спрацьовує як «незримий лабіринт часу» [2, 90], тобто, на думку І. Бестюк, міфологема руйнування саду є показовим прикладом для розуміння лабіринтної нез’ясованості і фатальної безвиході у проблемі непорозуміння батьків із дітьми, зокрема щодо синового небажання продовжувати високоосвічений рід [1, 141]. На основі Борхесівської алегорії саду як образу світу [2, 92] можна підсумувати, що відкритий текст – це своєрідна «шарада», у якому допускається все, крім ключового слова. Натомість закритий текст не тільки допускає, а й відверто спекулює ключовим словом шаради (як це ми бачимо під час експлуатації релігійних міфів у сучасній детективній літературі, коли береться за основу не лабіринт символів, а лабіринт-іграшка). У. Еко цю «шараду» вирішує борхесівським методом, замуруючи для зразкового читача вихід із лабіринту; а в творах сучасної української літератури (мається на увазі література магічного реалізму з її представниками – В. Шевчук, Г. Пагутяк) тексти-лабіринти творяться за допомогою «перекривання» не виходу, а входу до нього. У таких текстах, наприклад, як «Птахи з невидимого острова» чи «Писар Східних Воріт Притулку» ключовим поняттям текстової шаради є символічний сон, який не відтворює лабіринт як просторову структуру, а, навпаки, сам виштовхує такі коди, за якими читач мимоволі ототожнює сон як стан свідомості і як місце подій, таким чином, сновидіння стає текстом, а текст набуває форми сну, як стверджує У. Еко устами свого героя-експерта брата Вільяма, коли той виступає у ролі тлумача еротичного сну ченця Адса з Мельки: «сон – це теж письмо, і чимало написаного є не чим іншим, як снами» [5, 478]. Ідея тексту, письма як безперервного сновидіння дає змогу краще зрозуміти символічну природу людини у тому світі, в якому її бачить Е. Кассіер, що висунув для аналізу шляху цивілізації концепцію людини як *animal symbolicum* на противагу *animal rationale* [8, 472].

Лабіринт як парасимволічний знак сприяє вибудовуванню ідеального простору, що не є утопією чи антиутопією певного суспільного ладу, а лише міфологемою, що містить код

надпростору – «невидимого острова» [17], «Притулку» [14]. Простір «притулку» Г. Пагутяк моделює моделі входів і виходів у лабіринті (Східних і Західних Воріт). За допомогою міфологічного та онейричного інструментарію сучасна письменниця створює образ ідеального часо-простору, що частково нагадує модель раю у християнській літературі. Однак він не цілком відповідає природі християнського раю: «Притулок» – це місце тимчасового перебування, у якому душі блукальців намагаються знайти собі прихисток, відпочинок для тих, хто втомився від світу, аби згодом знову повернутися в світ. Міфообраз «Притулку» породжений не внаслідок комбінації послідовних подій, а як своєрідне їх «плетиво», чи, за словами К. Леві-Стросса, «в'язанка подій» [11, 458], тому модель сновидіння якнайдоречніше вписується у процес творення ідеального міфічного часо-простору. Парасимволічні конструкції сну-лабіринту («Притулку» чи «невидимого острова») нагадують алегоричні образи «перевернутого світу», які вводить у свій твір «Лабіринт світу і рай серця» Я. Коменський, де антитетично протиставляється поняття «лабіринт» – «рай» [16, 193]. За його версією, «церква – це перевернутий світ» [16, 194]), у якому всі речі дійсності позбавлені значень та цінностей.

Реалізація коду лабіринту є однією з наскрізних стратегій для вирішення антропологічних (проблема ставлення до людини і її потенційна здатність до злочину) та семіотичних питань (процес «планування» фабули та її вплив на рецептивну продуктивність тексту). Такі стратегії ми спробували показати на різних рівнях тексту: через «кодування» екзистенціалів лабіринтної ситуації у фабулі (втеча, страх за життя), а також шляхом створення просторових ситуаційних моделей (лабіринт-бібліотека, лабіринт-вежа, лабіринт-сад, лабіринт-місто), експериментальних міфомоделей часо-простору (лабіринти снів чи думок) або універсальних «матричних світів» (лабіринт-книга або лабіринт як «текст» світу).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бестюк І. Міфологема лабіринту в модерній і постмодерній інтерпретаціях // Актуальні проблеми сучасної філології: Зб. наук. праць. – Рівне, 2007. – Вип. XVII. – С. 136–145.
2. Борхес Х. Л. Проза разных лет / Сост. и предисл. И. Тертерян. – М.: Радуга, 1984. – 318 с.: ил.
3. Джонг-Гирвельд де Дж., Раадшелдерс Дж. Типы одиночества // Лабиринты одиночества / Пер. с англ.; Сост. Н. Е. Покровский. – М.: Прогресс, 1989. – С. 301–319.
4. Дюренмат Ф. Зимовая война в Тибете // Дюренмат Ф. Лабиринт: Тексты I–III. / З нім. пер. О. Логвиненко. – К.: Юніверс, 2005. – С. 7–142.
5. Еко У. Ім'я Рози: Роман / Перекл. з італ. і глосарій М. І. Прокопович; Передм. Н. Ф. Баллоні; Худож.-оформл. Б. П. Бублик, В. А. Мурликін. – Харків: Фоліо, 2006. – 575 с.
6. Еко У. Реторика та ідеологія (фрагмент із книги «Відсутня структура») // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 539–548.
7. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. М. Гірняк. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
8. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Кассирер Э. Избранное: Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – С. 440–722.
9. Коурі Р. Останній тамплієр. – Харків: Книжковий клуб, 2006. – 480 с.
10. Лабиринты ночи: Повести и рассказы: Сборник / Пер. с араб. – М.: Радуга, 1983. – 192 с.
11. Леві-Стросс К. Міт та значення // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 448–462.
12. Москалець К. Лабіринт під сузір'ям смерті [про роман М. Р. Стеха «Голос»] // Москалець К. Гра триває: Літературна критика та есеїстика. – К.: Факт, 2006. – С. 123–131.
13. Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики // Література. теорія. методологія / Упор. та наук. ред. Д. Уліцької; Пер. з пол. С. Яковенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 216–234.
14. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку. – Львів: Піраміда, 2003. – 176 с.
15. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 142–172.
16. Чижевський Д. «Лабіринт світу» Яна Коменського: теми твору та їхні джерела // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. / За заг. ред. В. Лісового. – К., 2005. – Т. 3. – С. 158–200.
17. Шевчук В. Птахи з невидимого острова // Шевчук В. Мор: Фантастичні повісті. – Львів: Піраміда, 2004. – С. 7–87.
18. Шевчук В. Серед тижня: Оповідання. – К.: Рад. письменник, 1967.

19. Эко У. Заметки на полях: Заглавие и смысл // Эко У. Имя Розы: Роман / Пер. с итал. Е. А. Костюкович; Послесл. Ю. М. Лотмана. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 428–431.

Елеонора ШЕСТАКОВА

© 2008

ДИХОТОМІЯ ХУДОЖНЯ / НЕ-ХУДОЖНЯ СЛОВЕСНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ПОШУКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

Якщо спромогтися в цілому окинути поглядом літературознавчий процес др. пол. ХХ ст., природно, постійно пам'ятаючи при цьому про значну роль умовності, підвищеної узагальненості й абстрактності подібного роду аналітичної операції, то можна помітити певні домінуючі процеси і явища. Насамперед, з одного боку, це внутрішня життєвість, перспективність традиційних, академічних шкіл і напрямків у літературознавстві, особливо вітчизняному, російському, з іншого боку – різноманіття безупинно виникаючих нових шкіл, напрямків, плинів, що особливо активно розвиваються протягом саме др. пол. ХХ ст. Це, наприклад, компаративістика, наратологія, деконструктивізм, рецептивна естетика, структуралізм, постструктуралізм, семіотика, семіологія, новий історизм, міфопоетика, міфокритика, теорії мультикультуралізму, психоаналітичне літературознавство, герменевтичний метод у літературознавстві, емпіричне літературознавство, гендерне літературознавство, феміністська критика, культурний матеріалізм, онтологічна поетика, психобіографічний метод, цілісність, комунікативістика... Попри всю різноманітність, часом навіть антитетичність цих підходів, методів, процесів і явищ можна визначити декілька глибоко взаємозалежних і взаємообумовлених причин та станів, що породили й підтримують складну картину літературознавства ХХ – початку ХХІ сторіч.

Навіть при біглому огляді цих шкіл, напрямків та методів можна побачити їх відверту, іноді маніфестовану, іноді імпліцитно виражену, проте все ж таки наочно **не суто** літературознавству спрямованість, коли керуючись вже позначеннями цих різноманітних тенденцій, не можна з впевненістю казати про їх приналежність простору науки про літературу, а, скажімо, не про мову, чи історію, чи психіку, чи культуру. Сучасна угорська дослідниця, фахівець з питань теорії літератури Г. Хіма спеціально акцентує увагу на тій непростій ситуації, яка склалася на всіх сьогоденних літературознавчих теренах. Цілеспрямовано звертаючись до проблем загального стану саме новітнього літературознавства, вона так окреслює одну з його провідних проблем: «більшість нових теорій і методів дуже рідко має чисто (genium) літературне походження, ідеї й моделі, які знову виникають, «постачаються» як суспільними науками (лінгвістикою, філософією, психологією, історією, соціологією), так й за допомогою сусідніх, родинних та неспоріднених наук (етимології, біології, нейрофізіології, кібернетики)» [20, 7]. До того ж для Г. Хіми досить очевидним є й те, що суперечки про можливість адаптації й використання різних моделей, які тривалий час активно йдуть та не знаходять яких-небудь стійких та загальнознаних підстав для припинення, так досі й не привели до якої б то не було нової систематизації літературознавства. Це дає дослідниці підставу запропонувати у якості основоположної ідеї сучасного літературознавства тезу про те, що «питання літературознавства останніх десятиліть не виявляють якої б то ні було тенденції, що канонізує» [20, 7]. Лише щодо методів, які йдуть з різних сфер гуманітарної та не гуманітарної науки, то можна спостерігати «дві основні тенденції: одна – деідеологізуюча, а друга – з установкою на плюралізацію методів» [20, 7]. А це означає, за думкою Г. Хіми, не стільки яку-небудь чітку загальну структуралізацію літературознавчого простору, його групування щодо провідних літературних понять та явищ, скільки вироблення в кожному певному випадку системи та стратегій аргументації, які і обумовлюють специфіку того чи іншого напрямку, підходу, школи.

З одного боку, неможливо не погодитися з такими тезами, які дійсно ґрунтуються на узагальненні ідей, концепцій, гіпотез багатьох підходів та течій сучасного літературознавства, та нібито дають вичерпну аргументацію про кризу сучасного літературознавства, особливо теорії літератури, яке втратило свої стрижні, відірвавшись від одного зі своїх первісних ґрунтів – філософії мистецтва, набравши певний та доволі багатий досвід поза ним. Хоча, наприклад,