

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Т. В. Бовсунівська

**КОГНІТИВНА
ЖАНРОЛОГІЯ
І ПОЕТИКА**

Монографія



УДК 82-1/-9+82.09

ББК 83.0

Б 72

Рецензенти:

д-р філол. наук В.П. Агеєва,
д-р пед. наук А.О. Вітченко,
д-р філол. наук Н.В. Костенко

Бовсунівська, Т.В.

Б72 Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Т.В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2010. – 180 с.

ISBN 978-966-439-096-2

У монографії розглядається когнітивна теорія жанрів та мнемопоетика художнього твору. Зокрема особливу увагу приділено жанровим патернам, комунікативній природі жанру, мнемотехніці жанру, міфологемі та ремінісценції як своєрідним мнемосхемам поетики. Представлена також когнітивна типологія жанрових трансформацій та когнітивний підхід до імагологічної типології.

Книга розрахована на викладачів, студентів та науковців.

УДК 82-1/-9+82.09

ББК 83.0

ISBN 978-966-439-096-2

© Бовсунівська Т.В., 2010

© Київський національний університет імені Тараса,
ВПЦ "Київський університет" Шевченка, 2010

ВСТУП

Нинішня ситуація в літературознавстві багатьма дослідниками визнається кризовою. Після постмодерного теоретичного сплеску раптово виявилась неможливість однозначного опису тексту. Попри всі інтелектуальні екстраполяції постмодерних теоретиків, попри всі їх наміри впорядкувати сферу культурології та літератури, виявилось, що розмаїття концепцій знищує те головне, задля чого твір писався – інтенціональну своєрідність його істини. Методологія стала найболючішою проблемою сучасного літературознавства.

На тлі загальнометодологічної кризи літературознавства дискусії навколо можливостей когнітивного його розвитку сприймаються як мазохістська насолода самокопирсанням. Обережність, з якою у нас ставляться до когнітивістики зумовлена недавнім масовим захопленням теоретиків західними концепціями та термінологією, яка ще достатньо не осмислена в науковому середовищі та часто породжувала тавтологізми та плутанину. Упередженість до всього Західного на противагу захопленню ним, з одного боку, та суперечності всередині самої когнітивістики, з іншого, створили атмосферу недовіри до цієї методики пізнання. Але дискусійні моменти когнітивістики лежать не у тій площині, в якій вона споглядається нашими науковцями. Наприклад, Макс Лоуверс та Віллі Ван Пір задалися питанням "Як когнітивне стає когнітивною поетикою?" та розглянули інтеграційні процеси між символічною та наслідувальною когніцією. Вони спостерегли, що "види об'єктів студійованих у літературознавстві, або види ментальної активності формують такий ступінь суб'єктивності, який штовхає частину літературознавчих шкіл до обмеження емпіричним методом досліджень"¹. У цьому вони вбачають основну методологічну проблему літературознавства сучасності. Ситуацію в літературознавстві вони охарактеризували як "наявну методологічну

¹ *Louwerse Max and Willie Van Peer. How cognitive is cognitive poetics? The interaction between symbolic and embodied cognition // Cognitive Poetics: Goal, Gains and Gaps. Ed. Geert Brône, Jeroen Vandaele. – Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2009. –P. 423.*

кризу",² вихід з якої може показати когнітивна поетика Семіно, Калпепера, Стоквелла та ін., "в книгах яких представлена когнітивна поетика із застосуванням принципів когнітивної науки інтегрованої до літературного тексту. Когнітивна наука, яка представлена науковими студіями розуму та інтелекту, має високий міждисциплінарний рівень застосування, інтегрована у психологію, лінгвістику, антропологію, освіту, нейронауки та комп'ютерні науки"³. Покладаючи великі сподівання на когнітивну поетику, Лоуверс і Пір вважають, що когнітивне літературознавство очікують великі перспективи за умови узгодження двох аспектів мовної компетентності – символічної (symbolic) та втіленої, наслідувальної (embodied). Весь збірник "Когнітивна поетика" (2009), укладений як система контраверсійних ідей, як щодо можливостей когнітивного літературознавства, так і всередині когнітивної парадигми дослідження. Такі численні зіставлення дали можливість наголосити на спроможності когнітивних ідей в галузі літературознавства.

У рецензії на аналітичний огляд О. Лозинської "Література як мислення: Когнітивне літературознавство на рубежі ХХ – ХХІ століть" (2007) В. Третьяков зазначав: "Співпраця з когнітивної наукою, безсумнівно, важлива для літературознавства як нова версія міждисциплінарності. Йдеться не тільки про лінгвістику, возз'єднання з якою повинне забезпечити літературознавчий когнітивізм, до певної міри когнітивне літературознавство представляє собою черговий сцієнтистський проект, що складається з привнесення в науку про літературу критеріїв, принципів і понять з негуманітарних, в даному випадку – природничих, наук. У цьому сенсі на когнітивний підхід багато хто покладає великі надії: когнітивний підхід обіцяє критиці, що складається з нескінченних інтерпретацій та спекуляцій, можливість стати нарешті повноцінно-науковими емпіричними дослідженнями, які передбачають застосування кількісних методів. Тому можна сказати, що звернення до теми "література як пізнання" пов'язане з сумнівами в пізнавальній

² Ibid. – p.424.

³ *Louwerse Max and Willie Van Peer. How cognitive is cognitive poetics? The interaction between symbolic and embodied cognition // Cognitive Poetics: Goal, Gains and Gaps. Ed. Geert Brône, Jeroen Vandaele. – Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2009. – P.424.*

здатності "традиційної", докогнітивної науки про літературу. З іншого боку, чергова спроба зробити літературознавство "більш науковим" відновлює старі дискусії про природу і специфіку гуманітарного знання, про "дві культури" (з відомої кембріджської лекції Ч. П. Сноу п'ятдесятирічної давнини)⁴. Іронія, якою супроводжується ця рецензія не завжди виправдана, проте автор усвідомлює потребу в революційному перегляді багатобазовості сучасної літературної теорії, потребу у винайденні міждисциплінарних важелів інтерпретації тексту. Авторка ж рецензованої книги О. Лозинська переконана, що "діапазон літературних прийомів і механізмів виразності, які можна описати за допомогою даної концепції, досить великий і включає явища різнопорядкові: від конкретних мовних висловлювань, особливостей образної системи та різнорідних наратологічних понять (наприклад, невласне пряма мова, металепис) до жанру й читацьких установок"⁵. Хоч вона і не вважає когнітивний підхід цілісним, але висловлюється за його переваги та бачить у ньому безперечну методологічну новизну. На відміну від Н. Арлаускайте, яка вважає, що когнітивний підхід можна застосовувати в межах будь-якої з нинішніх методологій: "...Треба мати на увазі, що сама по собі "когнітивна поетика" дисципліною не є – це своєрідна парасолька, яка натягнута над набором дисциплін, теорій або їх елементів, подібно до корпорацій. Причому парасолька англосаксонсько-ізраїльського виробництва може охоплювати надзвичайно різнорідні локальні конфігурації підходів та пріоритетів"⁶. Дедалі конкретніше проступає в критиці когнівістика як міждисциплінарний підхід, зокрема Е. Будаєв висловився так: "Як показує представлений огляд, когнітивний підхід до аналізу метафори займає провідне положення в сучасній метафорології, але дуже багато аспектів когнітивної теорії, як і раніше, залишаються дискусійними. Запропонована Дж. Лакоффом і М. Джонсоном теорія отримала широке визнання у

⁴ *Третьяков Владислав.* Когнитивная наука о литературе // <http://www.litsnab.ru/literature/722>

⁵ *Лозинская Е.В.* Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX-XXI веков. – М.: ИНИОН РАН, 2007. –С.42.

⁶ *Арлаускайте Наталья.* Проект когнитивной поэтики: дисциплинарные границы // *Literature (Literatūra)*, issue: 46(2) / 2004, pp. 9, on www.cceol.com.

світовій науці і знайшла багатостороннє застосування в практичних дослідженнях, разом з тим, ця теорія активно розвивається та інтерпретується багатьма науковими школами і напрямками, отримуючи нові імпульси до еволюції у межах різних методологічних установок"⁷. Придатність когнітивістики для породження смислу у різних системах відрахунку зовсім не є її недоліком, швидше навпаки, це показник незаангажованого підходу до набутого людством знання, поза ідеологічними та іншими факторами впливу.

Алан Річардсон у статті "Нейроанатомія критики" (з виразним відсиланням до "Анатомії критики" Н. Фрая), всупереч російському розумінню когнітивного літературознавства як недостатньо цілісного та структурованого у напрямках, назвав основні його напрями на Заході: "Щоб допомогти побачити спрямування нової галузі дослідження, я хочу запропонувати наступний евристичний підхід класифікації: **когнітивна риторика** (Марк Тернер, когнітивна теорія метафори та представники концептуальної інтеграційної теорії); **когнітивна поетика** (безперечно насамперед Р. Цур, а також Міел і Хоган, які переглядають традиційні аспекти поетики та зацікавлені у розвитку емпіричних методологій); **когнітивна наратологія** (сам термін введений Германом і Джейн, включає когнітивну наратологію в контакт з комп'ютерними технологіями та когнітивною психологією); **когнітивний матеріалізм** (від Спольські до Харт та Грейн) з усіма їхніми дискусіями про когнітивний історизм; **когнітивна естетика** (зараз цим займаються Есрок і Скеррі, ці дослідження пов'язані переважно з художньою презентацією та аналізом чуттєвого досвіду у поєднанні з традиційними естетичними концепціями інтенсивності краси). **Біопоетику** (від Тернера до Керролл та Сторі) можна розглядати окремо, оскільки вона не підпадає під загальне визначення "когнітивної критики", бо має тенденцію не брати до уваги цілі мовні та когнітивні рівні твору, коливаючись між еволюційною біологією та літературним біхевіоризмом"⁸ [виділене – Т.Б.]. Книга, яку ви читаєте, покликана

⁷ Будаев Э.В. Становление когнитивной теории метафоры // Лингвокультурология. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 1. – С.31.

⁸ Richardson Alan. A Neuroanatomy of Criticism: Mapping Literary Scholarship on Minds, Texts, and Brains // *The Work of Fiction*. Cognition, Culture, and

додати нові уявлення до когнітивної поетики та відкрити ще один напрям – *когнітивну жанрологію*.

Ідея когніції, потрапивши на непідготовлений для автореференції ґрунт російської науки, зазнала численних пересмикувань. Далеко не кожне дослідження в Росії, що має у заголовку слово "когнітивний" спирається хоча б на мізерну установку когнітивістики (українські ж зразки когнітивного літературознавства мені на очі взагалі не потрапили). Проте О. Кубрякова⁹ бачить великі перспективи щодо екстраполяції когнітивного підходу завдяки його схильності до каталогізації, систематизації, а отже, до впорядкування ментальної сфери людини. Лінгвісти часто виходять на літературознавчу проблематику, привносячи елемент своєрідного змагання у прочитанні текстів¹⁰. Прописні істини становлення когнітивістики можна прочитати в підручниках: "Предметом її вивчення є структура та функціонування людських знань, а сформувалась вона внаслідок розвитку інженерної дисципліни, відомої як *штучний інтелект*"¹¹. Від початку когнітивістика займалась проблемами збереження та примноження знання переважно у сфері психології пам'яті. Оскільки когнітивна психологія значно випередила літературознавство у своєму розвитку, то вона представляє собою цікавий об'єкт для інтеграції, зокрема в аспектах мнемоніки та образу¹². В Росії когнітивістика зазвичай інтерпретується як міждисциплінарний підхід, який не має конкретного методологічного вираження, що само по собі викликає заперечення, оскільки когнітивістика має власний термінологічний апарат, систему пошукових установок, не

Complexity. Edited by Alan Richardson, Boston College, USA and Ellen Spolsky, Bar-Ilan University, Israel. – Ashgate, 2004.

<http://cogweb.ucla.edu/Culture/WoF/index.html>

⁹ *Кубрякова Е.С.* О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001. – С. 72-81; *Кубрякова Е.С.* Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // <http://dlib.eastview.com/browse/doc/6642875>

¹⁰ Див.: *Гуревич Л.С.* Когнитивное пространство метакоммуникации: монография. – Иркутск: ИГЛУ, 2009. – 372 с.

¹¹ *Маслова В.А.* Введение в когнитивную лингвистику. Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2007. – С.17.

¹² Див.: *Меркулов И.П.* Когнитивные способности. – М.: ИФ РАН, 2005. – 184 с.

опирається ні новаторству, ні традиції, несучи ідею узагальнення як специфічної когнітивної категоризації та концептуалізації.

Мені здається, що рельєфність міждисциплінарності когнітивного літературознавства виникла на сучасному етапі його осмислення тільки тому, що у нашій науці немає такої методики, а уявлення про її наближеність до нейропсихології, спровоковане критиками когнітивного літературознавства (книги "Літературне мислення" М. Тернера), дійшло до нашої свідомості як аберація, випереджаючи саму критиковану методу. Насправді ж міждисциплінарна природа когнітивного літературознавства давно поглинута в надрах специфічної художньої когніції, яка сформувалась у працях Р. Цура, П. Стоквелла, М. Тернера, Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Е. Спольські, А. Річардсона та ін. Когнітивне літературознавство споглядає текст як суму ментальних просторів, у яких різномірні концепти та образи утворюють фреймові структури, концепти. Метою такого дослідження є утворення когнітивної моделі художнього твору, в якій провмірно співіснують трансформативні та плинні ознаки, наявні та замовчувані конструкти всіх рівнів художнього цілого. Когнітивне літературознавство не прагне створити завершену модель художнього твору, оскільки таке спрямування дослідження стерло б когнітивний горизонт. Воно виструнчує категорії аналізу за спалахами живої людської думки і тим безцінне. З кожним роком прибічників когнітивного літературознавства стає все більше. Лакофф констатував: "Нині когнітивна наука знаходиться у перехідному стані. Традиційний підхід ще боронить свої позиції, хоча новий набуває все більшого впливу"¹³.



¹³ *Лакофф Джордж*. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С.10.

РОЗДІЛ 1 : КОГНІТИВНА ТЕОРІЯ ЖАНРУ

1.1. КОГНІТИВНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО: ПРИНЦИПИ КАТЕГОРИЗАЦІЇ

Останнім часом зростає інтерес до проблеми побудови схеми теорії літератури на засадах когнітивістики, не зважаючи на негативну критику книги Марка Тернера "Літературне мислення" (1996). **Когнітивне літературознавство** (cognitive literary criticism) виникло наприкінці ХХ століття. Чисельність його представників зростає з кожним днем: М. Тернер, Дж. Лакофф, М. Джонсон, Г. Сімон, Л. Фестінгер, А. Річардсон, Е. Спольскі, П. Стоквелл, Р. Цур, М. Г. Фрімен, Д. Херман, Дж. Калпепер, Д. Херман, Ж. Стін¹⁴ та ін. Цей підхід вабить орієнтованістю на всезагальність законів пізнання світу, проекцією яких є теорія літератури.

У контексті загальнометодологічної кризи літературознавства зростає цікавість до методологічної бази інших дисциплін, зокрема й до когнітивістики. Навесні 2001 р. на круглому столі за участю М. Холквіста в Йельському університеті відомий літературознавець, фахівець із В. Набокова В. Александров заявив, що значення літературознавства стрімко падає, і наполегливо рекомендував славістам шукати вихід у взаємодії з "точнішими" науками насамперед тими, які досліджують проблему пізнання. Вчені дійшли

¹⁴ Див.: *Лакофф Джордж*. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 792 с.; *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. – М.: УРСС, 2004. – 256 с.; *Фестингер Л.* Введение в теорию диссонанса // Современная зарубежная социальная психология. М.: Изд-во Московского университета, 1984. – С. 97-110; *Cognition, Culture, and Complexity*. Edited by Alan Richardson, Boston College, USA and Ellen Spolsky, Bar-Ilan University, Israel. – Ashgate, 2004. – 208 p.; *Cognitive Poetics: Goal, Gains and Gaps*. Ed. by Geert Brône, Jeroen Vandaele. – Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2009. – 560 p.; *Richardson Alan*. Brains, Minds, and Texts // Review. -1998. – № 20. – pp.39-48.; *Richardson Alan*. British Romanticism and the Science of the Mind (Cambridge Studies in Romanticism). – Cambridge University Press, 2001. – 268 p.; *Richardson, Alan*. Cognitive Science and the Future of Literary Studies // Philosophy and Literature – Volume 23. – Number 1, April 1999. – pp. 157-173; *Turner Mark*. The Literary Mind. – New York: Oxford University Press, 1996. – 187 p. etc.

думки, що тільки когнітивна революція в галузі літературознавства може його порятувати від абсолютного та остаточного занепаду.

А. Річардсон зайняв достатньо жорстку позицію відносно перспектив когнітивного літературознавства у своїй рецензії на книгу відомого літературознавця-когнітивіста М. Тернера "Літературне мислення" (Див.: Mark Turner "The Literary Mind"): "Коли буде написана історія думки останніх десятиліть ХХ століття, англomовна теорія літератури і літературна критика, ймовірно, будуть згадані лише в одній-двох іронічних примітках. Учених майбутнього напевно потішать численні викладачі англійської мови і літератури, які билися над загадками людського чинника, конструювання суб'єкта, отримання мови і свідомості, ледве підозрюючи або взагалі не відаючи про фантастичний прогрес психології, лінгвістики, філософії свідомості і нейрології – наук, чиї досягнення і складають справжню історію англоамериканського інтелектуального життя з 1950-х рр. до цього дня. Ці галузі знання, рухаючись до об'єднання (разом із наукою про штучний інтелект) під загальною назвою "когнітивістика" або "когнітивні нейродисципліни", відмовилися майже від всіх положень сосюрівських і фрейдівських уявлень про мову і свідомість. Разом з тим літературознавці часто будують свої дослідження на основі цих застарілих уявлень. А тим часом у дисциплінах, звідки ці уявлення колись були запозичені, склався новий, абсолютно інший комплекс орієнтацій і парадигм, породжений прогресом нейрології та інформатики, – наук, існування яких ще півстоліття назад навіть уявити було важко. Когнітивістські нейродисципліни стали найбільш вражаючим міждисциплінарним проектом нашого часу, що стрімко розвивається, але на кафедрах літературознавства про нього мало хто чув. Таке неучтво ганебне сьогодні і буде ще ганебнішим завтра"¹⁵. Безумовно, це крайня позиція, проте вона зосереджує нас на проблемі впливу новітніх аналітичних методик, які приходять не з літературної галузі, та на проблеми їх вагомості/шкідливості щодо застосування у літературознавстві.

Останніми роками розгорнулась справжня кампанія по об'єднанню зусиль літературознавства і когнітивістики або хоча б

¹⁵Richardson Alan. Brains, Minds, and Texts // Review. 2001. № 20. – S.39.

зближенню їх. Створюються центри дослідження літератури із застосуванням когнітивного підходу, проводяться спеціальні пленарні засідання на великих конференціях міжнародного рівня, відповідні теми все частіше піднімаються у найавторитетніших виданнях англійського літературознавчого співтовариства. Журнал "Poetics Today" ще з 1991 р. охоче публікує роботи з когнітивістики і навіть випустив спеціальний номер на тему "Література і когнітивістська революція". У 2003 році з'явився спеціальний номер журналу "Style" – "Мова метафор у світлі когнітивістських підходів", що включає статті з такими назвами, як "Когнітивне картографування при аналізі літературного твору", "Зібрання просторів: концептуальна структура алегорії" тощо. Починаючи з 1996 року цю тенденцію відображає і журнал "Poetics Today" – на його сторінках щорічно з'являються дві-три роботи, засновані на когнітивному підході. З 2003 року в Римі видається "Журнал когнітивної філології".

На думку американського психолога Л. Фестінгера, одним із головних чинників, що керують поведінкою людини, є *когнітивний дисонанс* – неспівпадіння когніцій (уявлень щодо світобудови та людини), внаслідок чого утворюються суперечності в знаннях, які породжують внутрішню тривогу і спонукають людину до дій, покликаних усунути цю суперечність. Сучасне літературознавство явно переживає такий дисонанс. Когнітивний дисонанс є рушієм будь-якого понятійного процесу, і рух у ньому йде від дисонансу до консонансу, адже нормальна свідомість прагне подолати дисонанс. Л. Фестінгер писав: "Два елементи, які розглядаються ізольовано, знаходяться у відношеннях дисонансу, якщо заперечення одного елемента витікає з іншого"¹⁶. Величина дисонансу визначає функцію значимості цих елементів. Когнітивний дисонанс є ключовим поняттям когнітивного літературознавства, адже в ньому постійно виникають дисонанси різного рівня художнього тексту, які, вирішуючись так чи інакше, утворюють понятійну схему цього твору.

Якщо когнітивна психологія виникла в 50-60-х роках ХХ ст., то

¹⁶ Фестінгер Л. Введение в теорию диссонанса // Современная зарубежная социальная психология. – М.: Издательство Московского университета, 1984. – С. 105.

когнітивне літературознавство щойно почало свій розвиток. З позицій когнітивістики будь-яка інтерпретація в літературознавстві і є когнітивним процесом, не виключаючи й жанрологічну. Проте специфіка даного підходу ще сформується, укладаються основні парадигми дослідження. Когнітивна інституціоналізація галузей дослідження пов'язана з чіткістю і строгістю проведення меж проблемних ситуацій, з існуванням організуючого принципу, що структурує діяльність учених (певний інструментарій, методика і методи дослідження, дослідницька програма, наявність моделі досліджуваного об'єкту тощо).

Лише в теорії метафори когнітивістика посіла чільне місце, щодо жанрології – вона ще не була послідовно застосована. Когнітивна теорія метафори сьогодні є однією з найбільш актуальних у літературознавстві. Її суть можна викласти таким чином: метафора має когнітивну, смислотворчу, номінативну та художню функції; когнітивна метафора виникає внаслідок порушення предикатних значень слів та створює полісемію; метафора є подвійною семантичною когнітивною моделлю; метафора і є когнітивною моделлю у ході наукового дискурсу; генералізуюча метафора є кінцевим результатом розвитку, і в ній проступають предикати найбільш загального сенсу. "Словник гендерних термінів" твердить: "Згідно когнітивної теорії, що вивчає способи зберігання і обробки інформації в свідомості людини, метафора – один з основних способів пізнання світу, коли ми думаємо про одну сферу в термінах іншої, здійснюючи таким чином класифікацію реальності. Оскільки першою сферою людського досвіду є власне тіло, в психіці присутні образно-схематичні поняття, які усвідомлюються як деякі зрозумілі й добре знайомі структури, виходячи з тілесного досвіду. Потім вони застосовуються до абстрактних понять. Окреслення таких абстрактних сфер і відбувається за допомогою тілесної метафори, яка грає роль відсилання до знайомого..."¹⁷. Створено кілька класифікацій когнітивних метафор Дж. Лакоффом, Г. Стіном, Я. Ласло, В. Москвіним, М. Тернером¹⁸.

¹⁷ Кирилина А.В. Телесная метафора // Словарь гендерных терминов. – М.: "Информация – XXI век", 2002. – С.214.

¹⁸ Див.: Москвин В.П. Русская метафора. Очерк семиотической теории. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 184 с.; Steen G. From linguistic to conceptual metaphor in

Активно розвивається нині така галузь як когнітивна семантика, заторкуючи лінгвістику та теорію метафори. Здобутки когнітивної лінгвістики сьогодні можна назвати значними, адже вона напрацювала систему когнітивних категорій аналізу, навіть упорядкований "Короткий словник когнітивних термінів" (1997)¹⁹. Народження когнітивної лінгвістики відносять до 1989 року, коли відбувся симпозиум у Дуйсбурзі.

За визначенням Р. Шепарда²⁰, когнітивістика – це наука про системи презентації знання та одержання інформації. Вона досліджує найбільш загальні принципи, які керують ментальними процесами. Звернімося до характерної термінології когнітивістики. В типологічній когнітивній граматиці часто вживаються терміни "концептуалізація" та "категоризація". *Концептуалізація* означає фіксацію в свідомості людини певних сенсів, вона є осмисленим конструктом предметів, явищ, які відтворюють світ як уявлення про нього, у вигляді концептів. *Категоризація* – це дещо зворотній процес, оскільки означає поділ світу на категорії, виявлення в його структурі класів, груп, категорій різних об'єктів та подій. *Концепт* також може бути категорією. У пізнавальному аспекті категоризація – це ще й процес співвіднесення об'єкта чи події з певною категорією.

Основою когнітивістики служить *концепт*. Саме на його основі формуються класи та категорії. М. Болдирьов зазначав, що "концепти служать ніби еталоном порівняння та категоризації щойно пізнаних предметів та явищ, які внаслідок такого порівняння ідентифікуються як представники певного класу або категорії, або як елементи інших категорій"²¹. Концепти можуть бути вербалізованими і

five steps / G. Steen // *Metaphor in Cognitive Linguistics* / ed. by R. Gibbs and G. Steen. – Amsterdam: John Benjamins, 1999. – P. 57–77; Laslo J. *Cognition and representation in literature: The psychology of literary narratives*. – Budapest: Akad. Kiado, 1999. – 220 p. etc.

¹⁹ Див.: Кубрякова Е.С., Демьянков В. З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: МГУ, 1997.

²⁰ Див.: *Schepard R. Mental Images and their Transforming* / with L.A. Cooper/. – Cambridge, MA/London, England: MIT Press. 1982.

²¹ *Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика*. – Тамбов: ТГУ, 2000. – С.27.

невербалізованими. Когнітивістика подарувала уявлення про структуру концепту. Ядро концепту складають конкретно-образні характеристики, які є результатом чуттєвого сприйняття світу, його буденного аспекту. Абстрактні ознаки є похідними стосовно конкретно-образних. Зміст концепту знає певної "стандартизації" на загальнонаціональному чи колективному рівні. Отже, концептуальний аналіз передбачає звернення до сенсів, які можуть фокусуватися як окремими словами, так і словосполученнями, типовими пропозиціями, конкретними висловлюваннями, окремими текстами і навіть циклами текстів.

Певним здобутком когнітивної семантики стали теорія *прототипів* (Е. Рош), теорія когнітивних *моделей* (Ж. Фоконьє) та теорія *фреймів* (Ч. Філлмора). *Прототип* у когнітивістиці – це категоріальний концепт, який прояснює наше уявлення про типовий член якоїсь категорії. Оскільки когнітивістика спирається на гештальт, то трактування концепту може бути таким: концепт – це складова системи, яка утворює гештальт. Гештальт поєднує всі типи концептів, незалежно від того, на якому етапі понятійного акту той чи інший концепт виділився, актуалізуючи свій образний, схематичний та фреймовий рівні. Гештальт передбачає й різні комбінації цих концептуальних сутностей.

Е. Рош²² сформулювала основні постулати прототипного підходу ще у 70-х роках минулого століття, а саме:

- Реальний світ не хаотичний, а структурований певним чином; існуюча система понятійних категорій його відображає;
- Окремі елементи цих категорій рівнозначні; проте існують більш типові – прототипи, та менш типові;
- Все групується навколо прототипів;
- Приналежність об'єкта до категорії визначається його подібністю до прототипу;
- Градація прототипних характеристик зумовлює градацію елементів категорії, які можуть утворювати безперервний континуум;

²² Див.: *Rosch, E. On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories // Cognitive Development and the Acquisition of Language. Moore, T.E. (ed.). – New York: Academic Press, 1973. – P. 111-144.; Rosch, E. Cognitive Representations of Semantic Categories // Journal of Experimental Psychology: General 104. – 1975. – P.192-233.*

– Внутрішня структура категорії визначається різноманіттям характеристик, що організовані за принципом "родової спільності";

– Прототипні елементи одних категорій максимально відрізняються від прототипних елементів інших категорій.

Фреймом називають великий за обсягом багатокомпонентний концепт. Наприклад, "театр" є фреймом, або ж – концептом, який вміщає поняття "зала", "каса", "партер" тощо. Фрейм охоплює знання про стереотипну ситуацію. Ч. Феллімор переконував, що "фрейми інтерпретації можуть бути введені в процес опанування текстом внаслідок їх активації інтерпретатором або самим текстом. Фрейм активізується, коли інтерпретатор, намагаючись виявити сенс фрагменту тексту, виявляється здатним приписати йому інтерпретацію, розмістивши зміст цього фрагменту в модель, яка відома незалежно від тексту"²³. Застосуванням методики фреймового аналізу вчений намагався систематизувати площину смислопородження, так з'явилась фреймова семантика, яка поділяється на Р-семантику та І-семантику, тобто: семантику розуміння та семантику істини. Сам фрейм одержав доволі чітке теоретичне наповнення. Він є (1) одиницею знання навколо концепту, (2) структурою даних для відтворення стереотипної ситуації, (3) типом когнітивної моделі, (4) структурою знання навколо певної форми. Фактично, фреймова семантика вийшла за межі мовознавства, прагнучи дати пояснення, яким чином здійснюється взаємодія семантичного простору мови та простору знання, розуміння.

Можна також доволі чітко визначитися і з типом фреймової структури. Виділяють 5 таких типів: 1) предметноцентричний фрейм – система препозицій, де до одного й того ж логічного суб'єкта стосуються кілька логічних предикатів; 2) акціональний фрейм – конститuentами є декілька предметів; 3) патронімічний фрейм – виключає предметні сутності, демонструє взаємовідношення ціле – частина; 4) гіпонімічний фрейм – демонструє родо-видові взаємовідношення предметних сутностей, екзистенцію видових відмінностей; 5) асоціативний фрейм – відношення подібності. Виділяючи фреймові взаємовідношення на рівні жанру можна стабілізувати всю систему та створити "зріз" будь-яких її станів.

²³ *Феллмор Ч.* Фрейми и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1988. – Вып. XXIII. – С.65.

Теорія *когнітивних моделей* Ж. Фоконьє та Дж. Лакоффа базується на уявленні про існування ментальних просторів, які структуруються когнітивними моделями. Під *ментальним простором* при цьому розуміється певний простір людського мислення, де здійснюється концептуалізація, що охоплює наші уявлення про реальні ситуації та події минулого або й майбутнього (гіпотетичний синтез). Ментальний простір має суто когнітивне значення. Він не існує поза людським мисленням. Дж. Лакофф наголошував: "Основна відмінність ментальних просторів полягає в тому, що вони за своєю суттю концептуальні. Простори, які не наділені онтологічним статусом поза мисленням, очевидно, не відіграють жодної ролі в об'єктивістській семантиці. Ментальний простір на відміну від ситуацій або ймовірних світів не належить до числа таких сутностей, яким за зразок служить реальний світ чи його частина"²⁴. Чисельність когнітивних моделей, як їх визначив Дж. Лакофф, обмежена: 1) образно-семантичні, 2) пропозиціональні, 3) метафоричні, 4) метонімічні, 5) символічні. Правда, у своїй останній книзі він назвав тільки чотири перших когнітивних моделі, а символічну не назвав: "В концептуальній схемі існують чотири типи когнітивних моделей: пропозиційні, образно-схематичні, метафоричні та метонімічні"²⁵. Щодо символічних моделей вчений зазначав, що вони характеризують мову тоді, коли співвідносять мовну інформацію з "моделями в концептуальній системі". Когнітивні моделі набувають великої ваги завдяки здатності органічно вплітатися в межі доконцептуальної структури. Іншими словами, породжені в наш час когнітивні моделі спрацьовують на матеріалі, щодо якого вони не конструювалися, а отже, вони мають всезагальний сенс як певні логіко-ментальні структури.

Повертаючись до проблеми когнітивного моделювання в книзі "Жінки, вогонь та небезпечні речі", Дж. Лакофф зазначає: "Ідеалізована когнітивна модель може відповідати якомусь розумінню світу досить точно, дуже добре, добре, непогано, дуже погано або не відповідати взагалі. Якщо ІКМ, в якій визначається холостяк,

²⁴ *Лакофф Дж.* Когнитивное моделирование // Язык и интеллект. – М.: Прогресс, 1995. – С.173.

²⁵ *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С.209.

відповідає ситуації абсолютно точно і особа, що так названа, є достатньо визначеною та недвозначно неодруженим дорослим чоловіком, тоді він класифікується як член категорії холостяк. Особа, яка позначена цим найменуванням, відхиляється від прототипного холостяка у тих випадках, коли або ІКМ не відповідає світу абсолютно точно, або позначувана особа відхиляється від того, що може вважатися неодруженим дорослим чоловіком"²⁶. Демонструючи на конкретних прикладах "правила" користування та застосування когнітивних моделей, він, втім, не виключає внесення уточнень та поправок, але лишається на позиції превалюючої цінності ІКМ: "До появи теорії когнітивних моделей деякі філософи розглядали аналітичну істинність як вагоме семантичне поняття. Як аналітично істинне розглядалось речення, істинне саме внаслідок значення слів, які до нього входять. Значення слів при цьому розглядалось у термінах умов, які розповідають про світ, але не у термінах ідеалізованих когнітивних моделей"²⁷.

Центральною ідеєю когнітивістики стало уявлення про те, що наші знання організуються за допомогою певних структур – когнітивних моделей. Фрейм, прототип, категорія – це лише наслідки такої структури нашого мислення. Ця ідея проступає в теоріях метафори Дж. Лакоффа й М. Джонсона, в когнітивній граматиці Р. Ленекера, в теорії ментальних просторів Ж. Фоконьє, в теорії прототипів Е. Рош та ін. Тож будь-яка категоризація світу, у будь-якій галузі науки здійснюється за допомогою когнітивних моделей та схем. Такий підхід у жанрології може дати не просто нову систему жанрів, а систему жанрів із когнітивною мотивацією, яка має універсальний сенс. Універсальність у даному випадку гарантується всезагальністю людського мислення та стійкістю його ментальних схем.

1.2. ЕКСКУРС У КОГНІТИВНУ ТЕОРІЮ ЖАНРУ ЗАХОДУ

Когнітивна теорія жанру (cognitive genre theory) синтезується на початку ХХІ ст. та представляє альтернативний погляд на жанр стосовно сформованого до ХХ ст., який базувався переважно на виділенні *стійких* ознак жанру. Вона формується в умовах перегляду

²⁶ Там само. – С.102.

²⁷ Там само. – С.185.

всіх засадових жанрологічних ідей, подібно до того, як сформувалась жанрова система на початку XIX ст. доби романтизму – на запереченні класичної жанрової системи. Так само сучасна жанрова система підводиться на запереченні як субстанціональної концепції, яка функціонувала від початку до кінця XVIII ст., так і есенціалістської концепції, що постала разом із літературою романтизму. Відмінність когнітивної теорії жанру полягає у тому, що вона орієнтує на пізнання не тільки стійких, але й плінних характеристик жанру з метою найбільш повного представлення його. Якщо попередня жанрологічна теорія спиралась на принцип дихотомічності, системності та підпорядкування, то когнітивна частіше звертається до принципу тріадичності, асистемності (дисипативні системи) та не прагне до вичерпності у перерахуванні властивостей та форм, зосереджуючись на простежених закономірностях більше, ніж на їх конкретизації. Абсолютну цінність для когнітивної теорії жанру має всезагальність понятійного акту. Класична жанрологія мала ще один домінуючий принцип групування та виділення жанрів – таксонометричність – залежність визначення жанру від його розміру, заявлена ще Арістотелем. При когнітивному окресленні жанру частотний, таксонометричний принцип не тільки не абсолютизується, а й не має великого значення, оскільки обсяг думки, ментального простору жанру часто не залежить від масштабу словесного матеріалу.

Тривалий час літературознавство займалось переважно усталеними характеристиками жанру, прагнучи утворити якусь схему цих виділених різними способами ознак, проте сьогодні стало очевидним, що обертання у жанрологічних схемах одних лише усталених ознак не вичерпує зміст самої категорії жанру. Спочатку в жанрології почали з'являтися праці, в яких увага зосереджувалась більше на трансформації жанру (М. Бахтін, Р. Колі, А. Фаулер, Ж.-М. Шеффер, К. Штірле), ніж на стійких властивостях, канонах тощо. З появою та розвитком когнітивної науки картина жанрів істотно змінюється, оскільки тепер жанрологія здобуває не тільки право на констатацію плінних ознак як істотних в окресленні того чи іншого жанру, а й теоретичне підґрунтя мотивації цих плінних проте часом визначальних ознак.

Когнітивність, за Ф. Тайсон та Р. Тайсоном²⁸, – це межовий термін, який відсилає нас до будь-яких процесів, за допомогою яких ми здобуємо знання. Вони запропонували вважати такими процесами: відчуття, впізнання, уявлення, символізування, судження, згадування, навчання, осмислення, розмисли тощо. Ж. Піаже вважав, що існує закон осмисленого зростання логічності мислення: сенсомоторна фаза – символізація – латентний період – операціональний синтез. Довіряючи йому, зауважимо, що вся система літературознавства є тому чудовою ілюстрацією. Когнітивна психологія спирається на уявлення про первісний (безсвідомий за З. Фрейдом) та вторинний (осмислений, усвідомлюваний Его) психічний процес, які в галузі жанрології навряд чи можуть застосовуватися, оскільки всі її категорії є породженням вторинного процесу. Психоаналітики запропонували розрізняти когнітивність і мотивацію. Дж. Арлоу і Ч. Бреннер виключали задоволення прагнень із сфери когнітивістики. Всіляко оперуючи поняттями первинного та вторинного психологічного процесу, психоаналітики різних шкіл прагнули конкретизувати їх когнітивне наповнення. Зокрема, Ш. Ференці й Е. Джонс представили цікаву схему розподілення символічної еквівалентності та символічної репрезентації.

Когнітивне літературознавство використовує концепції і поняття когнітивної науки, яка почала укладатися в 50-60 рр. ХХ ст. Власне когнітивний підхід – виявлення когнітивної (інтелектуальної, мисленнєвої) авторської системи твору. Для цього підходу характерний необмежений плюралізм щодо точок зору. Проте, щоб виявити когнітивну систему автора, необхідно дотримуватися певних методик, чому сприяє когнітивно-дискурсивний підхід. Ця методологічна концепція відображає головні проблеми літературознавства, представлені в межах бінарних опозицій, які в першу чергу потрапили у поле дослідження: "особа/соціум", "свідоме/безсвідоме", "час/простір", "земне/небесне", "смертне/безсмертне", "текст/метатекст". Класична схема рід – вид – жанр – піджанр – модифікація – асиміляція більше не задовольняє потребам літературних критиків. Когнітивний підхід дає можливість істотно переглянути родо-видо-жанрову вертикаль. Останнім часом

²⁸ Див.: *Тайсон Филлис, Тайсон Роберт. Психоаналитические теории развития.* – Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 218 с.

нові схеми жанрологічної вертикалі жанр / метажанр / архіжанр (за Ж. Женеттом, "Вступ до архітексту") та жанр / модифікація / трансформація (за Дж. Фроу, А. Фаулером, Ж.-М. Шеффером) стають дедалі актуалізованими категоріями сучасного літературного аналізу. На зміну бінарним опозиціям (жанр / вид, жанр / стиль, жанровий зміст / жанрова форма тощо) приходять тріадичні мікросистемні членування (наприклад, жанр / піджанр / модифікація), що засвідчує світоглядні зміни, а отже й зміни методологічного плану в літературознавстві та жанрології.

В аспекті когнітивного літературознавства жанрологічна парадигматика розпочинає нове існування. Хоча, слід зазначити, що витоки когнітивного підходу до жанру треба, мабуть, рахувати від російських формалістів та теорії гештальту Т. Куна. Саме Т. Кун у книзі "Структура наукових революцій" (М., 1975, а перше оригінальне видання припало на 1962 р.) подав оригінальну схему розвитку знання, запропонувавши терміни допарадигмального та парадигмального розвитку науки. Зокрема, вчений твердив, що гештальт – це ядро наукової революції, зміна якого відбувається не раптово, їй передуює накопичення альтернативного знання. Крім того, він надавав перевагу дослідженням, які мають виразну функцію впорядкування та систематизації. "*Гештальт* – слово німецького походження, термін психоаналітичної науки, який означає інтегроване ціле, функціональну структуру, що впорядковує, узгоджуючи з притаманними їй законами, різноманіття окремих явищ; завершена сутність (зокрема, організм), значима та організована більше, ніж проста сума складових її частин"²⁹. Отже, нова жанрологія народжується на межі переродження допарадигмальної системи науки – на парадигмальну. Процес цього переродження і був започаткований російськими формалістами та проглядав у їхньому прагненні дати ключові поняття до інтерпретації змін понятійного рівня твору, зокрема, до термінів такого ряду, введених ними, належить "домінанта", "установка" та ін. Застосовуючи поняття гештальту до жанрології, можемо спостерегти виразну зміну парадигмальних вісей, яка припадає саме на нашу сучасність. Канонічна теорія жанру, яка спиралась на виявлення,

²⁹ Зеленский В. Толковый словарь по аналитической психологии. – СПб., 2000. – С.67.

детермінацію та характерологію стійких жанрових ознак та розглядала будь-які відхилення у кращому випадку як дифузії, у гіршому – як псування відпрацьованої жанрової схеми, сьогодні виявила нездатність з'ясувати найпростіші жанрові відношення та властивості, оскільки сучасність від постмодерністського її стану до нинішнього, не спрямована на дотримання стійких жанрових ознак, часто письменник споглядає ці ознаки як площину до утворення додаткових ігрових моментів тексту. Отже, стара жанрова парадигматика більше не спрацьовує щодо цих текстів, і цілком має рацію М. Бланшо, відкидаючи канонічну категорію жанру як застарілу, адже вона не допомагає розкрити специфіку тексту, примножуючи тільки дисонанси тлумачень.

Р. Уїтлі показав, що когнітивна інституціоналізація припускає існування елементарних рольових очікувань у сфері отримання і демонстрації знання; чим вищий ступінь узгодження подібних установок, тим більше відповідає дисципліна критерію "парадигмальності". Погоджуючись із ним, ми можемо твердити, що для перетворення літературної теорії серед інших детермінант розвитку характерна перевага саме соціальних чинників над когнітивними (правило, сформульоване для дисциплін з високим ступенем когнітивної невизначеності). Когнітивний підхід приходиться у літературознавство в ситуації протидії двох інтелектуальних рухів – як то: 1) деконструктивного, феміністичного, постструктурного розпадання аналітичних категорій та 2) синергетично-містичної їх синкретизації на новому рівні узагальнення. Хоча в обох випадках категоріальні систематизації потребують вдосконалення, сама по собі ця ситуація наштовхувала на подолання методологічної дихотомії. Адже всі види деконструктивного розпадання аналітичних категорій саме й сприяли знекровленню класичної проаристотелівської теорії жанру, дослідження такого типу зруйнували канонічну теорію жанру та утворили ситуацію когнітивного дисонансу у жанрології.

На думку американського психолога Л. Фестінгера, одним із головних чинників, керуючих поведінкою людини, є *когнітивний дисонанс* – суперечності в знаннях, які породжують внутрішню тривогу і спонукають людину до дій, покликаних усунути цю суперечність. Сучасне літературознавство явно переживає такий дисонанс, зокрема у теорії жанрів. Вся історія науки свідчить про те, що на ранніх стадіях становлення нової парадигми спостерігається

створення альтернативних теорій та критичне ставлення до вже заявлених, які утворюють парадигматику старого гештальту. Як зауважував Т. Кун, "філософи науки часто демонстрували, що на одному й тому самому наборі даних можна звести більше, ніж один теоретичний конструкт"³⁰. Найпоширенішим виходом із ситуації жанрової кризи в сучасному літературознавстві було визнання існування певних аномалій жанру та прагнення ввести категорії, які б охоплювали кільканадцять попередньо відпрацьованих у літературному процесі жанрових структур (метажанр, метанарація, архіжанр, жанрова функція). Отже, поява нової теорії починається із усвідомлення аномалії: стара парадигма більше не сприймається універсальною, деякі явища не можуть бути вмотивованими в її системі, їх чисельність збільшується. Криза жанрології призвела до часткового заперечення її як галузі літературознавства (Б. Кроче, Ж. Дерріда, М. Бланшо). Отже, якщо під науковою революцією розуміти, за Т. Куном, зміну понятійної сітки, то ми стоїмо на межі утворення нової понятійної сітки, засвідчуючи процес цієї зміни. Старі правила та стандарти виділення жанрів (жанрова парадигма) більше не задовольняють дослідників, відбувається "переключення гештальту". Специфікою сьогочасного існування теорії жанрів є її неусвідомлюваність, адже вона переважно не інтерпретується та не раціоналізується вченими, тобто становить неусвідомлюваний фактор наукової діяльності. Всі розрізняють жанри, але ніхто не бажає їх вивчати, укладати систему. Вчені відштовхуються від уявлень, одержаних в процесі навчання та послідовного викладу їх у галузевій літературі. Жанрологія втратила актуальність, відійшла на периферію науки. Проте когнітивна жанрологія має великі шанси вижити.

Отже, ситуацію у жанрології можна охарактеризувати за допомогою фестінгерівського терміна "когнітивного дисонансу". Ситуацію когнітивного дисонансу характеризує зіткнення у свідомості суперечливих знань та переконань. Адже частина дослідників сучасності відмовилась від використання терміна "жанр", а частина продовжує розробляти всі жанрологічні категорії. Зітнулись два розуміння жанру: 1) як омертвілої категорії, яка вже не може характеризувати літературний процес (канонічна теорія жанру) та 2) як категорії перспективної, яка потребує оновлення у відповідності

³⁰ Кун Т. Структура научных революций. – М.: Прогресс, 1975. – С.105.

до розвитку сучасної теорії (когнітивна теорія жанру).

Якщо когнітивна психологія виникла в 50-60-х роках ХХ ст., то когнітивне літературознавство щойно почало свій розвиток та імена його представників можна перерахувати в кілька рядків тексту: Дж. Лакофф, М. Джонсон, Р. Цур, П. Стоквелл, Г. Сімон, А. Річардсон, М. Тернер, О. Лозинська, Н. Арлаускайте. З позицій когнітивістики будь-яка інтерпретація в літературознавстві і є когнітивним процесом, не виключаючи й жанрологічну. Когнітивна інституціоналізація галузей дослідження пов'язана з чіткістю і строгістю розмежування проблемних ситуацій, з існуванням організаційного принципу, що структурує діяльність учених (певний інструментарій, методика і методи дослідження, дослідницька програма, наявність моделі досліджуваного об'єкту тощо).

Центральною ідеєю когнітивістики стало уявлення про те, що наші знання організуються за допомогою певних структур – когнітивних моделей. Фрейм, прототип, категорія, концепт, – це лише наслідки такої структури нашого мислення. Ця ідея проступає в теоріях метафори Дж. Лакоффа й М. Джонсона, в когнітивній граматиці Р. Ленекера, в теорії ментальних просторів Ж. Фоконьє, в теорії прототипів Е. Рош та ін. Тож будь-яка категоризація світу, у будь-якій галузі науки здійснюється за допомогою когнітивних моделей та схем. Такий підхід у жанрології може дати не просто нову систему жанрів, а систему жанрів із когнітивною мотивацією, яка має універсальний сенс. Універсальність у даному випадку гарантується всезагальністю людського мислення та стійкістю його ментальних схем.

Утворення своєрідного жанрологічного конструкту літератури на засадах когнітивістики передбачає створення когнітивної моделі, що буде складатися з категорій та концептів жанрологічного плану, виділених на основі здобутків допарадигмального періоду існування жанрології (теоретичні джерела) та спостережень, наприклад, над сьогодишнім романом у синхронії (художні джерела постмодернізму). Сама по собі категорія жанру є наслідком когнітивної діяльності людини, адже вона не існує в природі, є абстрактно-логічною. Поява жанру в історії літературознавства зумовлена прагненням людини осмислити мистецький процес, ідентифікувати в ньому істину. Тож у жанрології простежуються закономірності і семантики пізнання, і семантики істини. Жанрологія

як теоретична дисципліна належить до концептуальних, а отже – когнітивних. Когнітивний підхід до жанру від початку означає міждисциплінарний механізм аналізу, оскільки когнітивні конструкти є властивістю мислення взагалі, а не лише літературознавства. Побудована на такому підході схема жанрів має враховувати стійкі й плинні властивості, а також повинна спрацьовувати на матеріалі пізніших епох літератури. Адже той факт, що класична теорія жанрів базувалась на стійких ознаках ще не є твердженням, що плинних ознак не існувало на етапі становлення канонічної жанрології – змінились не стільки жанрові форми, скільки наша акцентуація їх. Наголошую, що когнітивний підхід дає можливість врахувати плинні ознаки жанру, адже саме ними сповнені сучасні романи, проте це не означає, що ці плинні ознаки жанру не є повторюваними, не є певною закономірністю тексту. Плинні ознаки жанру також становлять його усталену схему, постійно відтворюються в історії літератури, проте з більш хронологічно тяглою послідовністю, яка може бути вичленована лише за умови введення концептів великого узагальнення.

Нарешті, слід зазначити, що когнітивна теорія жанру спирається на стійкі властивості "жанрового мислення", що пов'язане з уже існуючою концепцією того чи іншого жанру, навіть концепцією його еволюції. Тож передбачається, що жанри мають певну структуру, репродукуються за певних умов, мають насамперед понятійно-комунікативне спрямування, трансформуються за рахунок аглютинації/контамінації концептів, асимілюють тощо.

М.Бахтін звертає увагу на незаперечний факт кореляції свідомості й жанрології: "Можна сказати, що людська свідомість наділена низкою внутрішніх жанрів для споглядання та усвідомлення дійсності. Одна свідомість багатша на жанри, інша – бідніша, в залежності від того, якою є ідеологічне середовище даної свідомості"; "не можна відривати процеси споглядання й увідомлення дійсності від процесу її художнього втілення у формах певного жанру"³¹. Отже, в його інтерпретації жанр – це інтелектуальний конструкт з багатьма мотиваціями. Ці ідеї

³¹ Бахтин М.М. [П.Н. Медведев]. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. – М.: Лабиринт, 2003. – С.146.

М. Бахтіна сьогодні стають дедалі більш привабливими для когнітивної жанрології.

Своєрідним центром когнітивної жанрології став університет Бер-Айлен, Ізраїль. Аналіз когнітивної жанрології здійснила Олена Лозинська, хоча й звала її до спадку Елен Спольські. Безперечно, Е. Спольські є послідовно когнітивним дослідником і її концепція жанру – виразно орієнтована на когнітивістику, проте вона є швидше констативною, ніж теоретико-революційною. Праці Е. Спольські³² цікаві не стільки у жанрологічному, скільки у загальнометодологічному аспекті, адже вона є провідником аналогічного методу пізнання, в якому "принципова відмінність аналогічного від концептуально-логічного мислення полягає в тому, що перший спирається на процес, який Е. Спольські називає "трансформацією", а другий – на процес категоризації"³³. Втім, Е. Спольські визнає, що обидва методи повинні співіснувати, взаємно доповнюючись: аналогічний метод дає можливість створити численні проєкції на основі мінімальної спільності, а категоризація дозволяє виділені таким чином спільності систематизувати за логікою категоріальних зв'язків. Жанр у системі Е. Спольські розглядається тільки принагідно, з метою демонстрації його місця у когнітивній, а отже, науково оновленій картині літературознавчих понять. Зокрема, вона вважає, що жанр потрібно розглядати з позиції зміни "правил преференції". Для того, щоб жанр розвивався необхідно, щоб він мав у своїй структурі елемент нестабільності, можливість її підсилення та розгортання в системі нових координат.

Алан Річардсон та Елен Спольські³⁴, всіляко сприяючи розвитку

³² *Spolsky E. Cognitive Literary Historicism: A Response to Adler and Gross // Poetics Today, June 1, 2003; 24(2): 161 – 183; Spolsky E. Toward a Theory of Embodiment for Literature // Poetics Today, March 1, 2003; 24(1): 127 – 137; Spolsky E. Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory As a Species of Post-Structuralism // Poetics Today – Volume 23, Number 1, Spring 2002, pp. 43-62; Spolsky E. Cognitive Universals and Historical Change. – MLA FORUM TALK: SAN FRANCISCO, 1998. Текст наданий при особистому листуванні.*

³³ *Лозинская Е.В. Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX – XXI веков. – М.: ИНИОН РАН, 2007. – С.119.*

³⁴ *The Work of Fiction. Cognition, Culture, and Complexity.* Edited by Alan Richardson, Boston College, USA and Ellen Spolsky, Bar-Ilan University, Israel. – Ashgate, 2004. – 208 p.

когнітивного літературознавства, спровокували також появу статей відносно теорії жанрів. Зокрема, стаття Елізабет Харт "Втілений жанр: Концептуальна семантика шекспірівських драматичних типів" (2001 р.) представляє собою новий крок у розвитку сучасної жанрології. Дослідниця пропонує повернутися до відхиленого багатьма жанрологами принципу таксонометричності. Вона спростовує думку Мадсена про те, що "цей вид жанрової теорії просто не зважає на можливість існування багатогенеративного тексту"³⁵. Оскільки таксонометричний принцип укорінений на стійкості та непорушності, то сучасні критики прагнуть його відкинути. Він не задовольняє їх тому, що не може відобразити та пояснити еволюцію та перетворення жанрів. Більшість постмодерністських критиків пояснюють існування принципу таксонометрії дією неомарксистського історизму, для них жанр – це привласнена історія індивідуальних зразків. Елізабет Харт погоджується, що не можна перебільшувати функціональну значимість таксонометричного принципу, проте наголошує, що й без нього обійтись у жанрології дуже складно. Вона підкреслила, що постмодерністське ставлення до жанру дедалі більше стає неприйнятним, оскільки базується на ідеологічному літературному прочитанні. Елізабет Харт вітає постмодерністську тенденцію розглядати жанр в аспекті дискурсу, оскільки це унеможливує іншу хворобливу тенденцію – матеріалізацію/субстанціоналізацію літературних типів. На її думку, саме час поглянути на жанр як на процес пізнання, який лежить в основі будь-якої типізації, подібності чи речовинності. Втім, вона зазначила перспективність "когнітивного постмодернізму", який здатен ліквідувати розриви, що виникають у межах конкретних теоретичних абстракцій постмодернізму. Елізабет Харт покладається на концептуальний процес класифікації, як його розуміє сучасна когнівістика, як на щось, що передує мові, а отже й дискурсу, та сприяє синтезу патернів, які, комбінуючись у численних

³⁵ *Hart F. Elizabeth. Embodied Genre: The Conceptual Semantics of Shakespeare's Dramatic Types.* – Israel, June 2001.- P.67. Див. також статтю: *Hart F. Elizabeth. Embodied Literature: A Cognitive-Poststructuralist Approach to Genre // The Work of Fiction: Cognition, Cululture, and Complexity.* Edited by Alan Richardson and Ellen Spolsky. – Ashgate, 2004. <http://www2.bc.edu/~richarad/wof.html>

конструктах, виринають у індивідуальних літературних текстах. Вона переконана, що концептуальні категорії забезпечують необхідний зв'язок між культурою, дискурсом, темою та текстом. Ці категорії не закріплені та не мають статусу невідворотності, навпаки вони наділені функцією гнучкості, багатозначності, що забезпечує їхнє існування. Вони перебувають у інтермедійних взаєминах з іншими такими само складними категоріями інших систем. Це змішування передбачене самим процесом концептуальної категоризації, динамікою комплексу формування. Нарешті, дослідниця вважає, що сам по собі жанр слід тлумачити як систему, до чого, врешті, прийшли постмодерні критики, але не змогли пояснити логіку історії та трансформації жанрів.

Когнітивна теорія жанру розвивається також у річищі дидактики. Зокрема, Чарльз Базерман у статті "Жанр і когнітивний розвиток: опис задля навчання"³⁶ (2007 р.) звернув увагу на доцільність використання когнітивної теорії жанру при викладанні. Він наголосив, що сьогодні ми перебуваємо на стадії нового осмислення категорії жанру саме в аспекті когнітивістики, який видається йому дуже перспективним. Утворюючи абревіатуру "опис задля навчання" – ОЗН (Writing to Learn – WTL), Ч. Базерман запевняє, що когнітивістика надає виняткові можливості для артикуляції розуміння та рецепції матеріалу, щоб зафіксувати його у пам'яті. Він наголосив, що ми можемо нині спостерігати безліч драматичних когнітивних неузгоджень між інтерпретацією жанрів світової літератури та самим процесом її створення авторами, між сприйняттям жанрів та авторським намаганням подати певне жанрове наслідування. Підсумовуючи всі теорії жанру, дослідник згрупував їх за 4 напрямками осмислення: 1) версія "формування у пункті вислову" Бріттона, яка має когнітивну перевагу в акті формулювання та розшифровки тексту; 2) попередні дослідницькі гіпотези, які ставили акцент на тому, наскільки оприявлений текст відгукується на різні перегляди та переформулювання; 3) жанрові гіпотези, які зосереджуються на авторських мотиваціях задля конкретизації знання та впорядкування ідеології тексту;

³⁶ *Bazerman Charles*. Genre and Cognitive Development: Beyond Writing to learn // MLA. – Spring, 2007. – Volume 39. – Number 1. – pp.280-294. <http://digitalcommons.mcmaster.ca/dissertations/AAINQ86558/>

4) альтернативні дослідницькі концепції, що засновані на вивченні структуризації тексту, які іноді сягають максимальної деконтекстуалізації тексту. Сам дослідник поставив перед собою мету представити такий теоретичний погляд на жанр, який би поєднував навчання й розвиток, спираючись на теорію Виготського, для якого жанри були інструментом пізнання. Ніхто із американських дослідників не побачив перспективу у зв'язку між соціо-когнітивною теорією Виготського та теорією жанру, проте Базерман наголосив, що такий зв'язок дуже перспективний, адже дає можливість поєднати евристичну та педагогічну практику. Вигоцький і Піже представили два протилежних погляди. Для Піже наявність задоволення становить складову пізнання, а розвиток здійснюється за межами навчання. Розвиток не впливає на навчання, але навчання неможливе поза розвитком. Оскільки Ч. Базермана більше захоплює проблематика дидактики, то все його дослідження обернене таким чином, щоб віднайти більш продуктивні форми викладання теорії жанрів, а не до створення власної.

Холлі Васс у статті "Соціо-когнітивний аспект розрізнення двох легальних дискурсів жанру"³⁷ (2004 р.) звертається до жанру у міждисциплінарному аспекті, не ігноруючи й компаративістику. Х. Васс виділила три фактори усвідомлення жанру: 1) вищий рівень дискурсивної комунікації, 2) нижчий рівень намірів адресанта, 3) ступінь загального другорядного знання та усвідомлення контексту адресатом та адресантом. Під двома легальними дискурсами розуміється, з одного боку, система жанрових висловлювань у американському верховному суді, з іншого, – артикуляція американських юридичних статей. Отже, її дослідження чітко окреслене в межах двох запропонованих дискурсів. Результати її досліджень довели, що відмінності між двома жанрами можуть бути безпосередньо пов'язані з певними особливостями прототипів, які їх формують, особливо контекст і ситуативні цілі. Контекст і комунікативна мета, на думку авторки, є провідними детермінантами жанру висловлювання. Така соціо-когнітивна детермінація жанру має свої переваги, якщо істотним

³⁷ *Vass Holly*. (Universidad Pontificia Comillas de Madrid). Socio-cognitive aspects of hedging in two legal discourse genres // *Iberica*. – 2004. – № 7. – pp. 125-141.

проголошується вищий рівень дискурсивної комунікації. Сама ж жанрова специфіка виявляється ситуативною, плінною, невловимою. Х. Васс вважає, що чотири лінгвістичних параметри тексту впливають на специфіку жанру: невизначеність, деперсоналізація, суб'єктивізація, обмеження. Щодо двох виділених нею юридичних дискурсів, то вони залежать насамперед від "феномена обмеження", який об'єднує семантику, прагматику, соціальний та когнітивний аспекти. Характер такого обмеження в обох легалізованих дискурсах і становить специфіку жанрів.

Мішель Сіндінг у працях "Мисленнєві різновиди: когнітивна риторика, літературний жанр та меніппова сатира" (2003 р.) та "Genera Mixta: Концептуальне змішування та накладання жанрів в 'Уллісі'"³⁸ (2005 р.) наводить концепцію жанру, засновану на працях Марка Тернера. Зокрема, М. Сіндінг у першому розділі книги 2003 року акцентує вагомість прототипу, "будь-який жанр може бути описаний на основі структури прототипу" замість традиційних категорій жанрової характеристики. У другому розділі книги, спираючись на праці Дж. Лакоффа, дослідник висловлює думку, що теорія структури прототипів повинна лежати в основі будь-яких жанрових класифікацій, адже прототипи є своєрідними понятійними моделями у будь-якій галузі людського мислення. Третій розділ книги присвячений аналізу меніппової сатири на засадах когнітивістики. Четвертий розділ книги вперше представив систематику метафор характерних для меніппової сатири в термінах концептуальної теорії метафори. Кожен наступний розділ, наприклад п'ять, шість, і сім, присвячений аналізу структури якоїсь ключової особливості меніппеї у пізнавально-риторичному аспекті, що також здійснене вперше. Нарешті, восьмий розділ представляє собою своєрідний висновок щодо проведених досліджень. У ньому наголошено на родовій спорідненості літературних жанрів як своєрідних схем зображення – і когнітивних моделей пізнання. Вперше в когнітивній теорії жанру

³⁸ *Sinding, Michael*. Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses // *New Literary History* – Volume 36, Number 4, Autumn 2005, pp. 589-619; *Sinding, Michael*. The mind's kinds: Cognitive rhetoric, literary genre, and Menippean satire. (January 1, 2003). ETD Collection for McMaster University. <http://digitalcommons.mcmaster.ca/dissertations/AAINQ86558/>

було приділено стільки уваги прототипу та визначено родову спорідненість ментальних процесів незалежно від форм та рівнів їхнього оприявлення.

Стаття "Когнітивна модель сприйняття жанру"³⁹ (2009 р.) Хьюджена Чена мала на меті упорядкування когнітивних характеристик жанру. Вона містить цікавий огляд літератури з обраної проблематики дослідження, зокрема, автор аналізує погляди Е. Рош на жанр, які є опозиційними стосовно класичної статичної концепції, звертаючи увагу на те, що не всі зразки одного жанру мають однаковий статус: їм можуть відповідати різні жанрові прототипи. Проте, безліч текстів, які мають багато спільного, вважаються різними жанрами або піджанрами. Резюме і Висновок одного й того самого наукового трактату, наприклад, можуть розглядатися як різні жанри або піджанри, зважаючи на той метод узагальнення, яким вони керуються. Хьюджен Чен звернув увагу на те, що в сучасному світі жанри часто класифікуються на засадах семіотики систем, семіотики дискурсу, лексико-граматичних підходів, фонології або графології. Жанр як частина лінгвістичної моделі світу перебирає на себе експресивні функції. Згідно з моделлю Дж. Р. Мартіна (Stratified Model of context and language), вершиною жанрової форми є контекстний рівень, де й проглядає власне ідеологія даного жанру. Дж. Р. Мартін наголосив також, що жанр завжди має певні фонологічні та графологічні патерни, що становить, так би мовити, нижній рівень ідентифікації жанру. Майже суголосне з ним Х. Чен запропонував поглянути на жанр як на контекст культури, певний її реєстр, який сполучає предмет, метод і звук задля конструювання конкретної ідеологічної схеми. Нова жанрова модель як модель жанрового мислення постає в дослідженні Х. Чена як варіювання читацької інтерпретації та авторської інтеції. Згідно з цією моделлю, процес жанрового визначення складається з трьох стадій: стадія попереднього прочитання, стадія власне прочитання та стадія постпрочитання. Стадія попереднього прочитання включає два кроки: утворення мети і виявлення схеми; стадія власне прочитання формує процес сприйняття тексту, який залучає

³⁹ Huijun Chen. A Cognitive Model for Recognition of Genre // Asian Social Science. – March, 2009. – Vol. 5, No. 3 – pp.25-29.

визнання обумовлених формальних особливостей жанру, якими є визначення лексико-граматичних особливостей, розуміння семантики, з'ясування значення контекстуальної конфігурації, аналіз родової структури і визначення мети. Стадія постпрочитання включає жанрове спрямування і збагачення вже існуючої схеми. Після того, як читач визначив жанр тексту, він одержує нові ідеї стосовно особливостей жанру, і отже, збагачує уявлення про жанрову схему, яка відклалась в його пам'яті. Така модель жанру дає уявлення про індивідуальну пізнавальну обробку жанру читачем. Х. Чен акцентує увагу також на комунікативній природі жанру та заявляє, що визначення жанру повинне базуватись на загальних психологічних процесах і жанрові функції достеменно залежні від психологічних ментальних норм.

Більшість західних дослідників використовують когнітивний підхід принагідно, як значною мірою випробування нового методу пізнання, таким чином орієнтовані праці Портера Г. Еббота, Патріка Хогана, Делла Метьюса, Кристофа Юнгера⁴⁰ та ін. Перевагою таких досліджень є вражаюча новизна висвітлення класичних творів. Серед останніх публікацій з проблеми укладання когнітивної моделі жанру однією із найбільш цікавих є "Пешер: Когнітивна модель жанру" Роберта Вілльямсона⁴¹. В ній подана когнітивна модель жанру пещера – єврейсько-кумранського варіанту тлумачень пророцтв Біблії. Він застосував поняття "ідеалізованої когнітивної

⁴⁰ *Abbott, H. Porter: Beckett's Lawlessness: Evolutionary Psychology and Genre // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui 8 (2000): pp.131-42; Abbott H. P. Cognitive Literary Studies: The "Second Generation"; The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity // Poetics Today, December 1, 2006; 27(4): 711 – 722; Hogan, Patrick Colm. Shakespeare, Eastern Theatre, and Literary Universals: Drama in the Context of Cognitive Science // Shakespeare East and West, ed. Minoru Fujita and Leonard Pronko. – New York: St. Martin's, 1996. – pp.165-180, 189-190; Matthews, Delle. "A genre-based approach to literacy." // Notes on Literacy. – 1995. 21(3): pp.35-46; Unger, Christoph. Genre, relevance and global coherence: the pragmatics of discourse type. Palgrave Studies in Pragmatics, Language and Cognition. – New York: Palgrave Macmillan. 2006. xii, 308 p.; Unger, Christoph. On the cognitive role of genre: a relevance-theoretic perspective. Ph.D., External Programme. – University of London, 2001. – 328 p.*

⁴¹ *Williamson, Robert Jr. Peshier: A Cognitive Model of the Genre // Dead Sea Discoveries, Volume 17, Number 3, 2010, pp. 336-360(25).*

моделі" для відокремлення жанрів мідраш та пешер.

Нечисленність статей з когнітивної жанрології свідчить не про безперспективність цього напрямку досліджень, а про складність когнітивного проектування. Зокрема, термінологія когнівістики, яка розроблялась у річищі психології чи лінгвістики, не може бути безпосередньо застосована у літературознавстві внаслідок існування певної специфіки цієї науки стосовно інших. Моя спроба синтезу когнітивної генології базується на глибокому переконанні у єдності когнітивної сфери, де література – тільки одна із можливостей її проявлення.

1.3. КАТЕГОРІЇ ЖАНРОВОГО ВИМІРУ

1.3. А.Понятійно-комунікативна природа жанру. Діалог жанрів – це складова понятійно-комунікативного процесу літератури. Поза комунікацією когніція не розвивається. М. Бахтін послідовно розвивав концепцію діалогічності роману та мовних жанрів. Він вирізняв первинні жанри (жанри мовного висловлювання) та вторинні (власне, літературні жанри, як то роман, драма, нарис). Взаємозалежність первинних та вторинних жанрів, на його погляд, закладена в основі жанрової діалогічності, в спрямованості жанрів на розвиток у комунікації. Конструктивною основою будь-якого жанру є висловлювання, яке осмислювалось ним як одиниця мовного спілкування.

У наш час жанр все частіше розглядається в аспекті комунікативної естетики. Зокрема, у книзі Ж.-М. Шеффера "Що таке літературний жанр?" (1989 року) представлена саме комунікативна концепція жанру. Шеффер значно збільшив чисельність підходів до каталогізації жанрів за рахунок застосування комунікативних стратегій тексту. Проте інтригує в його роботі не стільки нова талановита класифікація жанрів, скільки аргументація проти аристотелівського підходу та прагнення базувати генологічні дефініції не тільки на стійких ознаках, а й на плінних, трансформативних.

Ж.-М. Шеффер категорично виступив супроти наслідування в теорії жанрів, він переконаний, що "теорія жанрів невіддільна від проблематики наслідування зразковим текстам або, точніше, стійким

правилам"⁴². На його думку, в теорії жанрів панувало правило й нормативність до кінця XVIII ст., а з приходом романтизму все змінилось: "Із зародженням романтизму все змінюється: віднині завдання – не представити зразки для наслідування і не встановлювати правила, а пояснювати генезис та еволюцію літератури"⁴³. Започатковану романтиками теорію жанрів він відніс до есеціалістських, оскільки вона передбачає звернення до минулого, з'ясування характеристик жанру, адже "сутність жанру завжди вже склалась"⁴⁴. Есенціалістська теорія жанру протиставлена ним нормативній, остання ведеться від Арістотеля. Тож основна опозиція в концепції Шеффера пов'язана із протиставленням есенціалістської теорії жанру (характерний здобуток романтизму) – нормативний, започаткованій ще Арістотелем, всіляко вдосконалюваній протягом багатьох століть.

Позиція Шеффера не зводиться до абсолютного заперечення нормативної теорії жанру. Зокрема, повертаючись до історії родів та жанрів літератури, він порушує центральну проблему, з якою стикається дослідник: як тлумачити жанри, які відрізняються від класичних родів літератури епос, лірика та драма? Адже змішування родів, видів і навіть жанрів літератури стало прикметою нашого часу. Поділ на три роди як класичний канон проарістотелівської жанрології, Шеффер намагається осмислити, оглядаючись на міркування Гегеля, Брюнетьєра, Тодорова та Женетта. Принагідно зазначає, що кожен із захоплених ним до аналізу теоретиків так чи інакше апелював до Арістотеля. Так, Гегель мотивує поділ на три роди літератури згідно з діалектичною тріадою об'єктивного, суб'єктивного та об'єктивно-суб'єктивного синтезу: "Епос – це об'єктивна поезія, лірика – суб'єктивна, а драма представляє синтез того та іншого, тобто вона одночасно суб'єктивна й об'єктивна"⁴⁵. Таке розуміння родів літератури було характерне і для Йєнського гуртка романтиків, зокрема для Шеллінга.

Брюнетьєр одержує у Шеффера таку оцінку: "...Еволюціоністська

⁴² *Шеффер Ж.М.* Что такое литературный жанр? – М.: Едиториал УРСС, 2010. – С.33.

⁴³ Там само. – С.34.

⁴⁴ Там само. – С.34.

⁴⁵ Там само. – С.37.

теорія... дозволяє вибудовувати історію літератури як низку циклів, у кожного з яких є вершина, що відповідає, згідно з есенціалістським постулатом, внутрішній природі даного жанру. Тут Брюнетьер не говорить нічого нового, хіба що доводить біологічну аналогію до крайніх висновків, наділяючи жанр індивідуальним життям у буквальному сенсі слова"⁴⁶. Ні органіцистські, ні субстанціональні теорії жанрів його не задовольняють. Брюнетьер на противагу Арістотелеві бачить жанри у постійній еволюції та наголошує на плинності жанрових форм, але самі ці форми визначити не може, проте навіть такий непослідовний підхід, орієнтований на плинні ознаки, не був прийнятий у світі науки за основу і жанрологія знову повернулася до нормативної класифікації, тобто до класифікації на основі стійких ознак жанру.

Шеффер не декларує мету подолати залежність від Арістотеля, як і не пропагує відверто трансформаційну модель жанрології, а веде нас шляхом логічних зіставлень, що сягають характерології жанру як певної розумової універсалії, що, власне, й привабило у його теорії. Деякі із його категорій аналізу є відверто антиарістотелівськими, зокрема, визнання комунікативної природи жанру повністю знищує усвідомлення жанру як "суми правил". У теорії Шеффера багато уваги приділено **комунікативній природі жанру**. Він називає кілька рівнів акту комунікації в жанрі: 1) рівень висловлювання, 2) рівень адресації, 3) рівень функції. Кожен із рівнів акту комунікації має ще й власний поділ. Зокрема, **рівень висловлювання** зумовлюють три основних фактора: онтологічний статус суб'єкта висловлювання, логіко-фізичний статус акту висловлювання та вибір модальностей висловлювання. Статус суб'єкта висловлювання може бути реальним, вигаданим або удаваним. Тут він користується терміном **фікціональність**, зауважуючи, що "фікціональність тексту залежить насамперед не від статусу об'єкта висловлювання, а швидше від статусу акту висловлювання"⁴⁷. Статус акту висловлювання Шеффер розглядає як відмінність між серйозним і фікціональним та як відмінність між статусом висловлювання та статусом його суб'єкта. Сюди ж він відносить і розрізнення за принципом фізичних відмінностей: твір для читання вголос чи для камерного прочитання.

⁴⁶ Там само. – С.60.

⁴⁷ Там само. – С.83.

Нортроп Фрай називав це "радикальною презентацією". Шеффер згадує Фрая, проте тільки з метою зауважити, що не всі постулати шанованого дослідника він готовий прийняти. Модальності висловлювання тлумачаться Шеффером як відмінності між оповіддю та представленням, демонстрацією. Арістотель вирізняв наслідувальну та оповідню модальність, проте існує неможливість користування цими категоріями, оскільки сучасність занадто багата на змішування, в тому числі й на змішування модальностей. Дослідник вводить поняття **трансмодалізації**. Під трансмодалізацією він розуміє процес перетворення жанру за будь-яких умов та у будь-якому напрямі. Наприклад, оповідання може стати виставою при його сценічному опрацюванні автором, при цьому зміниться його модальність.

Рівень адресації поділяється на 1) відмінності між повідомленнями з визначеним та невизначеним адресатом, 2) відмінності адресації рефлексивної та транзитивної, 3) адресат може бути реальним або вигаданим.

Рівень функцій кожного жанру визначається вченим також кількома способами: 1) більшість жанрових імен пов'язані з особливими ілокутивними актами (*ілокутивний акт* – це акт здійснення однієї з мовних функцій – наказу, запитання чи оцінки; *перлокутивний* – це акт, який викликає цілеспрямований вплив на почуття та думки; *локутивний* – говоріння саме по собі); 2) відмінність між серйозною та ігровою функцією.

Рівень семантичний обґрунтовується Шеффером як приналежність здійснюваного акту мовлення і сюди він відносить 1) змістовні ознаки жанру (сюжет, мотив, тема); 2) семантичні обмеження; 3) абстракції, створені на основі більш складних жанрів; 4) вагомим визнано буквальний чи фігуральний статус семантичної структури жанру.

Нарешті, **синтаксичний рівень** жанру включає в себе: 1) граматичні фактори, 2) фонетичні, просодичні (вчення про наголос, інтонацію та ін. супрасегментні одиниці звучання) та метричні фактори, 3) стилістичні ознаки, 4) ознаки макродискурсивної організації.

Всі перелічені рівні вважаються дослідником комунікативними, а отже, здатними на повсякчасне реагування відносно контексту,

реципієнта та авторської інтенції. Шеффер, вдаючись до деталізації комунікативних властивостей жанру, вводить такі поняття як реконтекстуалізація, трансмодальність, екземпліфікація тощо.

Усі вони послідовно протистоять аристотелівським субстанціональним жанровим категоріям. Наприклад, **реконтекстуалізація** – тобто зміни контексту, в якому функціонував жанр чи то внаслідок плину часу, чи то за зміною сфери використання, чи то "переміщення текстів у просторі жанрових систем" тощо. Оскільки авторське розуміння "контексту" дещо відрізняється від існуючого в літературознавстві, то він дає визначення: "...Під "контекстом" розуміється комплекс мовних, літературних та культурних факторів, що формують ситуацію сприйняття тексту"⁴⁸. Шеффер бачить літературний процес як комунікативний рецептивний та контекстуально зумовлений. Звідси і жанр має підпорядковуватися цим провідним референтним факторам літературного процесу, а не якомусь таємничому жанровому канону.

Єдина площина, де канон лишається значущим у наш час, – це у плані міжжанрової комунікації – для утворення діалогу жанрів. Процес творення нового жанру можна представити (1) як наслідок діалогу старої канонічної його форми з новоутвореними, трансформаційними; (2) діалог з іншими жанрами, (3) діалог з читачем та автором, (4) діалог із позалітературними об'єктами жанрового формування. Проте вся його функція у добу постмодернізму зводиться до впізнавання жанру, він є орієнтиром серед чистих форм та їх численних модифікацій. Незважаючи на принципове "не повторення" жанру в добу постмодернізму, актуальними лишаються стійкі ознаки жанру, закріплені канonom, відпрацьовані протягом тривалого літературного побутування та нині використовувані з метою жанрового розпізнавання, а не творення. Жанровий діалог – постійна складова літературного процесу. Навіть за умови невизнання жанру, цей діалог не припиняється.

Когнітивна теорія жанру виникає у той час, коли існує безліч її попередників, жанрологічних схем. Жанр як діалогічна структура насамперед проявляється при зіставленні старих канонічних форм якогось жанру та його новітніх утворень. Наприклад, притча, маючи

⁴⁸ Там само. – С.148.

велику історію перетворень та втілень, виринає у ХХ ст. в новітній модифікації, зокрема у творчості В. Голдінга ("Володар мух"). Притча біблійна й В. Голдінга – однопорядкові утворення, мають спільні впізнавальні ознаки, проте різняться не просто за часом утворення, а й за принципами морального узагальнення. Для притчі характерне прагнення до домінування "вічної істини", що проглядає в обох випадках. Біблійна притча про блудного сина і роман "Володар мух" мають низку спільних художніх ознак: (1) наявність притчового морального експерименту, (2) універсальний характер часопростору, (3) універсальний характер морально-етичної ситуації, (4) перемога доброго начала, (5) пропаганда божественних принципів життя, (6) специфічна оповідна манера, що окреслює притчовість тощо. Читач, заглиблюючись у роман "Володар мух", відразу потрапляє в поле дії цих стійких художніх ознак притчі, а отже, відсилається до першоджерела, до тих притчових жанрових форм, які передували появі Голдінгового роману. Причетність твору до традиції біблійної притчі поступово проступає в комунікативному акті прочитання. Такий діалог зумовлює у творі проявлення більшої частини закладених у ньому сенсів. Здатність читача до креативного співвіднесення нового жанру/тексту з попередніми – це суто когнітивна здатність, частина понятійного процесу. Проте таке "впізнавання" жанру на основі діалогічного співвіднесення відбувається на практиці прочитання поетапно, шляхом вичленування окремих жанрових елементів із наступним їх сполученням у когнітивну модель жанру.

Таблиця 1

**Диалогічна схема біблійна притча / роман "Володар мух"
Вільяма Голдінга**

Біблійна притча	Роман "Володар мух" В. Голдінга
Наявність притчового й морального експерименту	Наявність притчового й морального експерименту та перевірка руссоїстської концепції природної людини
Універсальний характер часопростору	Універсальний характер часопростору, елементи абстрактно-логічної конкретизації часопростору через наявність речей цивілізації (корабель, літак), фактичне співіснування вічного часу й часу цивілізації
Універсальний характер морально-етичної ситуації	Універсальний характер морально-етичної ситуації; наявність численних локальних морально-етичних конфліктів
Перемога доброго начала	Перемога доброго начала
Пропаганда божественних принципів життя	Пропаганда божественних принципів життя, пропаганда руссоїстської ідеї природної людини та ідеї праці як порятунку для людини, яка міститься в робінзонадах
Специфічна оповідна манера – притчовість	Специфічна оповідна манера – притчовість; ускладнюється притчова манера оповіді наявністю інших конкуруючих оповідних інстанцій: оповідь від імені персонажів, від імені невідомої істоти тощо
Локальна колізія	Локальна колізія дітей на безлюдному острові ускладнюється утворенням низки ще більш локальних колізій; наприклад поділ дітей на дві групи, присутність ймовірного чудовиська та полювання за ним тощо
Притчові персонажі	Притчові персонажі; кожен дієвий персонаж в романі має нахил до притчового прочитання до алегоризації, проте не виключається індивідуалізація, яка підсилює емоційний ефект
Алегоризація як спосіб узагальнення	Алегоризація як спосіб узагальнення; індивідуалізація характерна при розкритті образів хлопчиків; ідеалізація – в описі Ральфа

Біблійна притча	Роман "Володар мух" В. Голдінга
Ідея передує змісту	Ідея передує змісту; завуальованість ідеї у романі Голдінга, пропозиція пройти дидактичним шляхом синтезу ідеї
Схильність до модифікацій	Схильність до модифікацій явно перевершує можливості біблійної притчі
Дидактичність	Дидактичність; експериментування; креативний характер пізнання світу хлопчиками; когнітивний підхід до людської природи домінує

Ця схема засвідчує, що у романі В. Голдінга "Володар мух" спостерігається збільшення властивостей жанру притчі, фактично, автор зрощує на основі притчової форми новий жанр, більш характерний для літератури постмодернізму, ніж для сакральної літератури. Крім того, звернімо увагу, що у наведеній схемі ліва її частина становить стійкі, канонічні властивості жанру притчі, у той час, як права демонструє явне нарощування концептуальних пластів, а отже, збільшення характеристик притчі за рахунок плинних, взятих із інших жанрів та новоутворених на засадах сполучення різних видів мистецтв та наук, насамперед із філософії. Діалогічність роману здійснюється насамперед при зіставленні читачем плинних та канонічних властивостей жанру притчі.

Цим не вичерпується діалогічна природа роману В. Голдінга, оскільки діти потрапляють на безлюдний острів та вимушені там виживати за рахунок власних знань, умінь та кмітливості, то роман має діалогізувати з жанром робінзонади. Цей жанр був заснований Д. Дефо, який написав "Життя й чудні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо" (1719). Потім з'явилося безліч робінзонад: "Канікули" Р. Бредбері, "Тасмичий острів", "Школа робінзонів" Ж. Верна, "Діти Ноя" Ж. Жубера, "Новий Робінзон" І. Кампе, "Пустельник Тихого океану" Ж. Психарі, "Життя і пригоди Джона Данієля" Р. Пултока, "Справжній Робінзон" О. Разіна, "Новий швейцарський робінзон" П. Сталь та І. Маса, "Блакитна лагуна" Г. Де-Вер Стекпура, "Острів самотньої сороки" К. Тіле, "Повернення до природи" Т. Хейердала, "П'ятниця" М. Турньє тощо. За свідченням німців, на 1760 рік у них уже було створено сорок робінзонад. Робінзонада насамперед

пізнавалась за змістом: перебування у безлюдній місцевості (краще – на острові) було для цього жанру обов'язковим. Провідною ідеєю було випробування героя у дикій природі, його уміння пристосуватися до умов життя, максимально зберігаючи гуманістичні ідеали. Робінзонада сильна саме ідеологічними можливостями зіставлення різних уявлень соціальної структури суспільства, можливостями випробування різних суспільно-корисних поведінкових конструктів. За три століття уклався певний засадовий жанровий патерн робінзонади, який ми спробуємо відтворити, співвідносячи його з романом В. Голдінга.

Таблиця 2

*Діалогічна схема робінзонади та роману "Володар мух"
В. Голдінга*

Жанрові характеристики робінзонади Д. Дефо "Робінзон Крузо"	Жанрові ознаки робінзонади в романі В. Голдінга
1. Обов'язкова тематична окресленість: перебування самотнього героя на безлюдному острові	1. Група дітей потрапляють на безлюдний острів внаслідок авіакатастрофи. Відхилення від жанрового канону: дітей багато, відсутній "самотній герой".
2. Наявність пригод.	2. Наявність пригод.
3. Центральний образ – ідеальний суспільний персонаж, продиктований біблійною традицією.	3. Ральф уособлює ідеального суспільного героя, є носієм громадського договору та природного розвитку гуманізму людини кинutoї у первісні умови. Відхилення: решта персонажів символізують суспільні відхилення.
4. Алегоричність подій та постатей.	4. Наявна алегоричність подій та постатей, проте утворюється вона за рахунок діалогу з протожанром та філософськими ідеями природної людини.

Жанрові характеристики робінзонади Д. Дефо "Робінзон Крузо"	Жанрові ознаки робінзонади в романі В. Голдінга
5. Дидактична моральна мета, яка нав'язливо пропонується читачеві.	5. Дидактична моральна мета прихована. Читач має сам дійти висновків.
6. Жанровий модус: від драматизму до елегійності.	6. Жанровий модус: від драматизму до трагізму.
7. Наявність прототипів. У XII століття арабський письменник Ібн Тофайл написав книгу "Мислитель, що навчається". Прямим джерелом для Д. Дефо служила книга про моряка Селькірка, яка вийшла незадовго.	7. Прототип роману В.Голдінга визначається утруднено. Незаперечно можна твердити, що він був обізнаний із Д. Дефо, але й пізніші робінзонади також вплинули, зокрема "Уолден, або Життя в лісі" Г.Д. Торо та ін.

Наявність такої жанрової діалогічності додає твору В. Голдінга додаткових сенсів, адже читач зіставляє його роман з аналогічними робінзонадами, тобто зіставляє вирішення проблеми природної людини у тих джерелах – з "Володарем мух". Ця суто когнітивна властивість жанру збагачувати текст ненаписаними сенсами й була використана письменником.

Крім жанрової діалогічності, роман "Володар мух" В. Голдінга подає також зразки позажанрової діалогічності, яку вище ми назвали "діалогом із позалітературними об'єктами жанрового формування", а саме: встановлення комунікативного зв'язку з руссоїстською концепцією природної людини, з американським трансценденталізмом Р. Емерсона і Г.Д. Торо та іншими аналогічними філософськими ідеями. Обігравання ідеї позацивілізаційного розвитку особистості надзвичайно характерне для постмодернізму ("П'ятниця" М. Турньє), тому діалогічний процес продовжує встановлюватись і після написання В. Голдінгом роману, оскільки його твір опиняється в полі дії певних актуалізованих сучасністю ідей. Постмодерністське заперечення позивного впливу цивілізації покликає до життя не тільки нові робінзонади, а й твори, які писалися у рідніщі даної жанрової ідеї, тому "Володар мух", діалогічно сполучаючись вже із постмодерністськими концепціями особистості, продовжує жанровий розвиток. Зокрема, з приводу ідеології роману "П'ятниця" М. Турньє, Ж. Дельоз дійшов висновку, що письменник

своїм романом хотів досягти певної мети: "...Ми повинні уявляти собі Робінзона збоченцем, єдино можлива робінзонада – це саме збочення"⁴⁹.

1.3.Б.Структурні властивості жанру. Інтертекстуальна властивість жанру сьогодні стала принципом мистецтва. Фрагмент жанру в іншому жанрі – найпоширеніша форма трансплантації та оновлення жанрових структур. Можна вирізнити включені жанри та самостійні. Проте проблематичним у жанрології лишається сам цей поділ, як і принципи підходу до жанрової інтертекстуальності. З метою розібратися у даній проблемі, спробуємо залучити когнітивну психологію з її численними градаціями понятійних актів та процесів. Переваги когнітивної психології полягають у тому, що вона спромоглась утворити схему поетапного розумового акту – народження думки. Звичайно, прямого застосування у жанрології ця схема не може мати, проте навіть позірне зіставлення дає підстави думати, що жанрові характеристики укладаються на різних етапах когнітивного процесу, що залежить від багатьох важелів впливу, в тому числі й попередніх жанрових канонів, уподобань автора, пріоритетів даного літературного напрямку тощо.

Як бачимо, категоризація та систематизація в галузі когнітивної психології досягла високого рівня, що не спостерігається у когнітивному літературознавстві. Разом з тим, кожна жанрологічна схема допарадигмального періоду може розглядатися як розробка однієї з гілок жанрових дефініцій. Когнітивна ж модель жанру має відображати як його стійкі властивості, так і плинні, а отже, вона повинна бути певною мірою дихотомічною, хоча подібна дихотомічність має лежати в основі мислення, а отже, бути невідчутною. Парні властивості жанру складаються із стійких та плинних характеристик та виструнчуються за певною ієрархією, яка враховує модифікаційні можливості та спрямування розвитку. Така когнітивна модель жанру орієнтована на поступальний рух пізнання, яке не обмежується лише літературною формою. Тому складовою генології мають стати й позажанрові чинники жанротворення. Таким чином, структура жанру, який розглядається в когнітивному аспекті, ускладнюється не просто перетинанням аналогії з категоризацією та методологічному рівні, а й фактичним переліком структурних

⁴⁹ Делёз Жиль. Логика смысла. Фуко Мишель. *Theatrum philosophicum*. – М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – С.421.

складових, які виходять за межі тексту внаслідок природної діалогічності жанру. Складність жанрової структури може прояснити приклад. Приблизний вигляд структурних властивостей жанру **притчі** можна вибудувати за аналогією до когнітивного процесу в психології, поетапно відображаючи провідні жанрові конструкти в єдиній ієрархічній схемі жанру.

Таблиця 3

Жанр притчі

Характеристика	Жанровий конструкт
Прагнення до поліпшення життєвого стану, пізнання матеріального/духовного світу, яке врешті призводить до морального чи духовного вдосконалення	Наявність притчового й морального експерименту
Відчуття божественного вічного часу та простору як єдино вартісного, відсутність конкретизації часу та простору, вічність як ознака темпоральності жанру	Універсальний характер часопростору
Прагнення до чистої істини буття, за зображуваною ситуацією проглядає загальнолюдський стандарт, що не має часового визначення	Універсальний характер морально-етичної ситуації
Визнання домінування божественного начала в житті, сакрального гештальту	Перемога доброго начала
Усвідомлення канонів, що передують зображеній ситуації, концептуалізація сакрального, божественне як допарадигмальний гештальт	Пропаганда божественних принципів життя
Здатність до розрізнення афористичності, концептуальності, ремінісцентності, наслідування біблійних фрагментів тощо	Специфічна оповідна манера – притчовість
Здатність до локалізації/концептуалізації світового добра і зла, прагнення до конкретизації описуваної ситуації в межах певної ідеологемі	Локальна колізія

Характеристика	Жанровий конструкт
Уміння алегорично мислити; персонаж як носій істини для всіх часів та народів; навіть індивідуалізація в ньому підпорядковується завданням алегорії	Притчові персонажі
Зв'язок із біблійним/античним архетипом, переважання загального над конкретним шляхом збільшення раціоналістичної умоглядності окремих образних якостей прототипу; переважання загального над особливим, реалізація гри абстрактним; алегорія стає універсальним способом зведення індивідуального до всезагального як сутнісного	Алегоризація як спосіб узагальнення
Когнітивне спрямування на випробування істини, часто – навіть божественної, зміст підпорядковується експериментальній меті	Ідея передує змісту
Схильність до розширення жанрових меж притчі: фабульна, афористична, романна, біблійна тощо	Схильність до модифікацій
Уміння навчатися, настановна функція жанру, визнання пріоритету моральних приписів Біблії (або античних авторів чи щось інше)	Дидактичність

Специфіка сьогочасної жанрової категоризації полягає в тому, що жанрові конструкти можуть розглядатися не лише в концептології якогось одного жанру, а існують на перетині кількох. Наведена тут таблиця когнітивних структур жанру притчі не вичерпує жанровий сенс роману "Володар мух" В. Голдінга. Для того, щоб укласти когнітивну модель даного роману треба врахувати кілька схем жанрів, зокрема, соціально-побутового роману, робінзонади, притчі, байки, казки тощо, оскільки всі вони визначають жанрову своєрідність твору В. Голдінга. Крім того, треба враховувати позалітературні фактори жанрового впливу, соціальні, хронологічні, геополітичні та культурні детермінанти, які власне й утворюють художню неповторність роману. Тож повний концептуальний аналіз обраного нами твору –

складна праця поетапного синтезу всіх структур, що стали об'єктами концептуального аналізу.

Всередині одножанрових творів також спостерігається певний структурний повтор, який в окремих випадках зумовлюється композиційним паралелізмом. Проте композиційний паралелізм одножанрових творів, наприклад Т. Шевченка, ускладнюється ще й тим, що виразно проступає при цьому їхня наслідувальна природа відносно біблійної книги, жанру тощо. Якщо біблійний композиційний паралелізм проступає при зіставленні творів одного жанру всередині Біблії, то Шевченків варіант передбачає і кореляцію до Біблії, і аналогію всередині одножанрових творів, наприклад, скориставшись існуючим композиційним аналізом псалмів У. Уотсона, це можна рельєфно представити у вигляді порівняльної таблиці:

Таблиця 4

Жанр псалма у Біблії та у Т. Шевченка

компоненти псалма	У Біблії, псалом 52	У Шевченка, псалом 52 (т.2, с.259-260)
1. провісництво	Безумний говорить у серці своїм: "Нема Бога"! Зіпнулись вони і несправедливість обридливу чинять, Нема доброчинця!.. Бог зорить із неба на людських синів, Щоб побачити, чи є там розумний, що Бога шукає.	Пребезумний в серці скаже, Що Бога немає, В беззаконії мерзєє, Не творить благая. А Бог дивиться, чи є ще Взискающий Бога.
2. узагальнення	Усі повідступали, разом стали огидними, Нема доброчинця, нема ні одного!..	Нема добретворящого, Нема ні одного.
3. історичний екскурс	Чи не розуміють ті, хто беззаконня вчиняє, Що мій люд поїдають? Вони споживають хліб Божий та не кличуть Його!	Коли вони неситіі Гріхами, дознають? Їдять люди замість хліба, Бога не згадають...

компоненти псалма	У Біблії, псалом 52	У Шевченка, псалом 52 (т.2, с.259-260)
4. ви-клад	Тоді настрашилися страхом вони, хоч страху не було, Бо розсипав Бог кості того, хто тебе оточив був, - Та їх посоромив, бо ними погордував Бог!	Там бояться, лякаються, Де страху й не буде. Так самі себе бояться Лукавії люде.
5. обіт-ниця	Аби то Він дав із Сіону спасіння Ізраїлеві!	Хто ж пошле нам спасеніє, Верне добру долю? Колись Бог нам верне волю, Розіб'є неволю.
6.хвала	Як долю Свого народу поверне Господь, То радітиме Яків, утішатися буде Ізраїль!	Восхвалимо тебе, Боже, Хваленієм всяким; Возрадуєся Ізраїль І святий Іаков.

Як демонструє таблиця 4, Шевченко нічим не порушує композиційний паралелізм біблійного псалма, більше того, навіть підсилює елемент 6 – "хвала". Всі Шевченкові псалми організовані за зразком традиційної біблійної композиції цього жанру. Аналогічним чином він поводить і з фольклорними композиційними зразками. У такий спосіб створюється ефект постійного композиційного паралелізму, який певним чином дозволяє передбачити структуру тексту, але не веде до тотожності змістів, розгортаючи у просторі збірки ("Кобзар") функціональну невичерпність обраного принципу жанрового структурування.

Когнітивна структура жанру доби постмодернізму базується як на грі інтертекстуальними можливостями певного жанру, так і на оперуванні внутрішніми структурними закономірностями. Не тільки "жанр в іншому жанрі", а й "жанр за аналогією жанру" вітається у наш час. Цю властивість сучасної жанрології Ж. Женетт пропонував називати "архіжанром". Випадок з "Володарем мух" В. Голдінга, коли твір "ніби є притчею", насправді будучи сумою кількох жанрів та філософем, підсилює складність структурних взаємин як різних жанрів, так і всередині кожного.

Позатекстові чинники жанру – ядерна загроза, панування

екзистенційної філософії на час створення роману, випробування традиційної ідеї Робінзона, міфологія (Вельзевул – володар скверни, насаджування голови на палю – знак Вельзевула) та утворення дихотомії християнство/язичництво, просвітницька ідея виховання супроти ідеї варварства та ін. Позатекстові чинники роману "Володар мух" легко виструнчуються в антиномічні пари і так само легко сублімуються у мінімальні сегменти тексту⁵⁰. Вертикальний контекст роману В. Голдінга пов'язаний насамперед із його біографією, із ставленням до батьків, друзів, до шкільної освіти. Чи не найбільш достовірну інформацію про все це та інше ми можемо здобути з його напівпубліцистичної книги розмислів "Вільне падіння", в якій про школу читаємо: "Нік був соціалістом і у свій час, у розпал політичних пристрастей, був у партії, але його розуміння соціалізму мало чим відрізнялося від його натурфілософії: він і соціалізму приписував такі само якості – логіку, відсутність зла і вражаючу красу. Нік передбачив новий світ, але для себе самого не чекав від майбутнього більшої плати за меншу роботу – він хотів, щоб ми, діти з низів, вчилися в школах, які не поступаються Ітону. Він хотів віддати всі багатства землі у володіння нам і всьому людству ... Тепер, після розпаду Британської імперії, при зустрічах з мешканцями тропічних країн, які переможно ставлять своє звільнення в заслугу собі самим, я згадую Ніка: вже він-то з готовністю звільнив би їх в шкоду собі ще шістьдесят років тому"⁵¹. Школа, яка вирізняється "гуманізмом та освіченістю" – Голдінгова емблема цивілізації. Біографічний та політичний фактаж долі письменника засновує мнемосхему жанру, втручається в оповідну стратегію та сприяє трансформативним процесам. Такий позалітературний чинник жанротворення іноді може переважати над всіма можливими теоріями жанру та його художніми зразками, з якими автор був знайомий. Не кожен жанр активно реагує на контекст, але у випадку "Володаря мух" контекстна детермінація формує жанровий конструкт.

Контекстна детермінація жанру як провідна у ланцюжку

⁵⁰ Див. про це докладно: *Foster S.W. Lord of the Flies*. Sir William Golding. – Hong Kong, 2000.

⁵¹ *Голдинг В. Свободное падение*. – М., 1959. http://fb2lib.net.ru/read_online/15162

позалітературних факторів впливу також передбачає комунікацію. Поняття "комунікативного контексту" було мотивоване Г. Колшанським: "Комунікативний контекст – це організація засобів, організація контекстів та зіпертя на контексти, вербальні та невербальні, для передання (і сприйняття) сенсу повідомлення"⁵². Вирахувати всі контекстні детермінанти жанру важко, проте можливо, для усвідомлення процесу жанрового синтезу така вичерпність і не потрібна.

Вивченням контексту як формо- та змістотворчого фактору літератури займалися О. Ахманова, Л. Болдирьова, І. Гюббенет, Ю. Васейко, Н. Катінене та ін., обґрунтовуючи поняття "вертикального контексту" як глобальної детермінанти всього художнього процесу. "Соціально-історичний контекст", провідну складову "вертикального", запропонувала виділяти Л. Болдирьова; за І. Гюббенет, вертикальний контекст – це сукупність відомостей культурного, матеріально-історичного, прагматичного та географічного характеру І. Гюббенет писала: "Вертикальний контекст – це історико-філологічний контекст даного літературного твору та його частин..."⁵³. Інше її визначення лунає так: "Вертикальний контекст – це філологічна проблема, це питання про те, як і чому той або інший письменник передбачає у своїх читачів здатність сприймати історико-філологічну "інформацію", об'єктивно закладену у написаному ним літературному творі"⁵⁴. Вертикальний контекст існує у сукупності з горизонтальним, який утворюється на основі конкретних текстових знаків. Якщо вертикальний контекст синтезується не безпосередньо на семантиці тексту, то горизонтальний утворюється саме завдяки їй. У аспекті творення нового жанру обидва види контексту мають вагому роль, проте звернімо увагу на вертикальний контекст, як на найбільш значущий у системі жанрових впливів В. Голдінга.

⁵² Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980. – С.29. Див. також: Мыркин В.Я. Типы контекста. Коммуникативный контекст // Филологические науки. – 1978. -№ 1. – С.91-98.

⁵³ Ахманова О.С., Гюббенет И.В. "Вертикальный контекст" как филологическая проблема // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С.49.

⁵⁴ Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). – М.: МГУ, 1981. – С.8.

Впродовж ХХ ст. література надавала переваги контекстуальним розривам супроти контекстуальних зв'язків. Крім того, набагато більшого значення набуває зміна контексту, чим, власне, зацікавився Ж.М. Шеффер та запропонував термін "реконтекстуалізація" як один із провідних у сучасній жанрології. Але письменники змінюють світоглядні орієнтири згідно з контекстом, а не форми його залучення у текст. Таку зміну вертикального (світоглядного) контексту для В. Голдінга можуть зумовити: 1) перегляд уявлень про ранні форми літератури, 2) розуміння Біблії від Якова та протестанських молитовників як прототексту, у тому числі й у жанровому відношенні, 3) естетизація природності, зокрема "сердечності" та "природного розуму" як міри істинності, 4) зміна естетичних уявлень про співвідношення змісту та форми (фрагментованість, інтертекстуальність, симулякризація, ризоматичність, експериментальний хронотоп, втрата зразка), 5) історична детермінованість появи будь-яких художніх явищ, визнання культурологічного (теоретичного) контексту як частини літературного світу та ін.

Г. Колшанський зазначав, що "контекст виступає не як спорадичне чи факультативне явище в комунікації, а як глобальний феномен, який пронизує всі одиниці та рівні мови"⁵⁵. Крім того, контекстна семантика не залежить від художнього світу, а це означає, що наявність будь-яких об'єктів зовнішнього світу, в тому числі й духовних, не визначається завданнями художнього тексту; контекст захоплюється твором навіть незалежно від письменницької уяви про нього. Інша справа – авторське ставлення до контексту. Будучи складовою структури жанру, контекст стає рушієм видозмін внаслідок появи та актуалізації письменником нових тем, часопросторових уявлень та модальностей.

Дослідження логіки еволюції, що веде до трансформації жанрів через призму вертикального контексту та синергетичних принципів смислопородження, актуальне як певна конкретизація контекстних змін всередині жанрової системи. Синергетичний підхід до проблеми відображення контекстних змін на структурі жанру дозволяє не просто систематизувати варіації цього жанру, а й ширше, поглиблює

⁵⁵ Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980. – С.134.

уявлення про літературу як дисипативну систему, що має нелінійний розвиток та добре описується у категоріях нестійкості, біфуркації, самоорганізації тощо. Таке дослідження актуалізує ті жанрові структури, які фіксують перехідність періоду, що їх спровокував у аспекті "дезінтегрованого" часу, ситуації кризи та перегрупування ознак, синтезу та саморегулювання (тобто художньої седиментації). Кінець XIX – початок XX, так само і кінець XX – початок XXI ст. є своєрідними точками біфуркації. Досягнувши такої точки, суперечність між прагненням утримувати стійкість (існуючі превалюючі жанрові канони) і порушуючим цю стійкість впливом зовнішнього естетичного фактора неподібності, протиставності чи навіть тавтологічності, напруга досягає апогею. Синергетика не знає нездоланих суперечностей, вона бачить світ як цілісність, узгоджену єдність, "вічне повернення", циклічність, і в системі синергетики випадковість є "конструктивним механізмом еволюції"⁵⁶.

На початку 70-х років XX ст. нейробіологами У. Матураною та Ф. Вареллою з метою опису феномена життя як явища, яке характеризує відкриті самооновлювані системи (а література є саме такою системою) була розроблена концепція *автопоезиса*. Опис живої системи можливий тільки з позицій живої системи, яким і є сам спостерігач, а значить, ми вже не можемо говорити про спостерігача як про абстрактний конструкт або трансцендентальний – в кантівському сенсі сутностей. В автопоетичній концепції спостерігач/письменник – це складна система, яка перебуває у розвитку та має здатність не тільки до самовідтворення та відновлення, а й до самореферентності, сприймаючи власні описи як незалежні сутності. Структура моделі пізнання, яку створює письменник, в термінах У. Еко визначається відкритістю її когнітивного простору – так синтезується "відкритий текст", тобто текст, для якого вертикальний контекст доби стає частиною функціональної площі. Такий текст реагує на будь-які коливання вертикального контексту. В аспекті автопоезиса становлення нової поетики дозволяє осмислювати одночасно стійкість і нестійкість, оригінальний саморозвиток та міметичне відтворення.

1.3.С. Жанр як смислороджуюча конфігурація патернів.

⁵⁶ Див.: Князева Е.Н. Одиссея научного разума. Синергетическое видение научного процесса. – М.: РАН, Институт философии, 1995. – 228 с.

Архетипна природа жанру як формо-значенневого утворення після ґрунтовних праць Н. Фрая уже, здається, ні в кого не викликає сумніву. Пов'язаність архетипів та патернів достатньо аргументована в когнітивній психології. Найбільш актуальною для ідентифікації жанру є теорія патернів, яка за своєю природою і є першим ступенем жанротворення. Патерн – це "зразок", "конструкт", "модель", "образ", "приклад", якась загальна властивість літературної форми. Коли можливості жанрового патерна виявляються вичерпаними (байдуже з якої причини) – ця жанрова форма занепадає та перероджується. Будь-який жанр є сумою патернів, узгоджених за певним типом зв'язків та виструнчених певним чином. Якийсь патерн завжди відчувається як домігантний. Така конфігурація патернів немає нічого спільного з опозиційними категоріями аналітики, вона може зорганізовуватись будь-яким чином, чисельність варіантів групування жанрових патернів в одному творі часом вирахувати неможливо внаслідок ймовірності часткового відтворення патернів. Багато може дати до розуміння конфігурації патернів всередині певного жанру сучасна синергетика, яка значно відійшла від лінійного, опозиційного, аналітико-однопланового тлумачення всіх процесів світу.

У галузі когнітивної психології численні дослідження велись задля з'ясування сприйняття людиною зорових патернів, основним здобутком стало з'ясування основних принципів зорового сприйняття: подібність, близькість, спрямування, спільна доля та прегнантність. Сам же патерн у тлумаченні когнітивістики – це "комплексне об'єднання сенсорних стимулів спостерігачем як приналежність до певного класу об'єктів"⁵⁷. Дж.Р. Андерсон твердив, що "патерн пізнається у зіставленні з еталоном"⁵⁸, а його розпізнання здійснюється шляхом детального аналізу: стимули впізнаються як комбінації найпростіших деталей. Отже, для того, щоб ідентифікувати будь-який патерн, не виключаючи й жанрового, треба спочатку розпізнати деталі, з яких він складається, а потім осмислити їх комбінацію. При цьому вагоме місце посідає також контекст. Літературний процес сповнений художніми ознаками, які необхідно організувати та класифікувати з метою розпізнання якихось патернів.

⁵⁷ *Солсо Роберт*. Когнитивная психология. – М.: Тривола, 1996. – С.555.

⁵⁸ *Андерсон Р.Джон*. Когнитивная психология. – СПб.: Питер, 2002. – С.56.

З точки зору пізнання жанр такий же понятійний акт, як і зоровий чи слуховий, хоча його "подразники" лежать у сфері віртуального, мислення. Внаслідок жанрового мислення також утворюються когнітивні моделі, метою яких є фіксація певної інформації. Будь-яка концептуальна наука, а літературознавство належить саме до таких, за мету має утворення когнітивних моделей (жанру, поезії, образу, метафори).

Що є першоосною жанрової форми, її патернами? Сучасний стан, наприклад, роману, демонструє цілковиту плинність жанрової форми. Поява категорії "метажанру" є наслідком цієї плинності, "безформності" роману у добу постмодернізму. Намагання зробити її подібною до класичних категорій жанрового розпізнання сприяє її "канонізації", тобто метажанр поступово втрачає свою основну позитивну з точки зору когнітивістики властивість – орієнтованість на плинність, яка заступається уявленням про певну чисельність попередньо відпрацьованих у світовій літературі форм, з яких, власне, й пересотворюється новітній роман. Тобто він постає як невмотивована чисельність канонічних форм, а отже, метажанр втрачає когнітивну приналежність остаточно та перетворюється на канонічну властивість романної форми доби постмодернізму. Проте метажанр, очевидно, є не стільки новоутворенням у плані жанру, скільки основою перехідної жанрової форми. У трансформаційні періоди жанр апелює до більш глибоких конструктів, ніж просто традиція.

В основі кожного жанру лежить *засадовий патерн*. Він впізнається, незважаючи на ті трансформації, які зазнає даний жанр у процесі когнітивного моделювання. Патерни утворюють смислоструктуру жанру. Теорія патернів має прямий стосунок до креативного, зокрема жанрового, мислення. Будь-яка жанрова трансформація залишає слід, що є пам'яттю про неї. Цей слід є нічим іншим, як грою з патернами всередині смислоструктури жанру, часто така гра запланована автором. Саме автор може захотіти конкретизувати в художньому творі, наприклад, патерни фентезійної поетики Толкіна, але так само він може поставитись і до будь-якого іншого патерну, навіть до суми патернів. Апелювання до жанрового патерну знищує непорозуміння у плані постмодерної жанрової синкретизації. Адже прагнення витлумачити сучасний літературний процес як "хаос жанрів" цілком прояснюється теорією жанрових

патернів. Патерн покликається до життя в сучасному художньому творі не цілісно, а частково, при чому ця частковість є примхою автора, він і тільки він визначає наскільки рельєфно буде відтворений той чи інший патерн в його творінні. А оскільки патерн не є жанровим каноном, то він заздалегідь орієнтований як на часткове, так і на послідовне відтворення, на відміну від канона, який потребує максимального послідовного відтворення.

Людська пам'ять заснована на принципі патерну. Накопичення слідів інформації, що промайнула, відбулась, здійснилась колись, формують утворення, які й називаються патернами. Патерн закладає принцип смислопородження, чим істотно відрізняється від поняття "канон", адже останній фактично вичерпується сенсом "кліше", канон – стійка ознака жанру, його екземпліфікація. Патерни характерні для латерального (творчого, нестандартного) мислення, оскільки ведуть нас від кліше, від канону – у сферу чистої вигадки. Теорію патернів активно розробляв Е. де Боно у сфері психології, у когнітивістиці лінгвістичній – Е. Рош, у сфері культури – теорію культурних патернів розробляли А. Крөбер і К. Клакхон, у міфокритиці – М. Еліаде, у когнітивній теорії тропів – Дж. Лакофф та М. Тернер, патерни як просодичні одиниці вивчав Р. Цур, патерни в психоаналізі розглядав К.Г. Юнг та тлумачив їх як спосіб констеляції архетипа. На думку А. Крөбера та К. Клакхона, культура – це світ суцільних патернів, експліцитних та імпліцитних; патерни культури та релігії є незалежними від індивідуальності⁵⁹. Е. де Боно сформулював провідну властивість патерну⁶⁰: здатність актуалізуватися в цілому тоді, коли покликається до життя лише якась його частина. Тому в наш час система кодування патернами стала такою популярною, адже вона покликається до життя незначним оживленням патерну-знаку, частковим відтворенням навіть незначущої частини цілого патерну. Ми маємо підстави говорити про ступінь активності різних жанрових патернів, який виявляється різним у різних структурах.

⁵⁹ *Kroeber A.L. and Kluckhohn C. Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions // Papers Peabody Mus., 1952, 47, N 1, p. 181.*

⁶⁰ Див.: *Боно Едвард де. Латеральное мышление. – М.: Попурри, 2005. – 384 с.; Боно Едвард де. Рождение новой идеи. Книга о нешаблонном мышлении. – М.: Прогресс, 1976.*

М.Тернер у теорії літературного патерну відштовхується від концепції нейрологічних груп патернів Жеральда Едельмана, за уявленням якого існують численні групи патернів, що утворюють своєрідну мапу, точніше, велику кількість мап. Хоча він зазначав, що "нейробіологічна аналогія образної схеми не дорівнює нейронній групі патернів, оскільки образ швидше є комплексом співдії кількох нейрологічних груп патернів різного рівня"⁶¹. За М. Тернером, патерни мають стійку нейропсихологічну характерологію, представляючи мінімальну значеннєву одиницю нейронного процесу мислення. Виміряючи образну схему параболи базовою шкалою категорій людського мислення, М. Тернер вважає патерн мінімальним конструктором мислення, який має структуру мапи, тож при "оживленні" якогось сегменту мапи відновлюється весь ланцюжок зв'язків.

Літературу сповнюють жанрові патерни навіть коли про них не йдеться, адже вони не потребують репрезентативного наголошення на власних сутностях, вони просто реалізуються на рівні моторних знаків, напівсвідомо чи несвідомо (канон відтворюється свідомо, базуючись на научанні та наслідуванні). Патерн відрізняється від жанрового канону ще й тим, що здатен розростатися, поглинаючи інші патерни, канон же такої здатності не має. Аглотинація жанрових канонів – велика рідкість. Хронологічно патерни також мають певну визначеність, адже творяться згідно з часовим порядком розгортання певних властивостей, канон же має позачасовий характер. Оскільки жанровий канон на сучасному етапі науки, фактично, втратив аксіологічну вартість, то стійкі жанрові ознаки, а чи краще сказати "відносно стійкі за певних умов", результативніше характеризувати за допомогою категорії "жанрового патерну".

М. Еліаде⁶² використовував поняття "патерн" у герменевтиці історії релігій, хоча його теорія відзначається фактичним ототожненням патерну й архетипу. Зокрема, до патернів ним було віднесено: архетипи сакрального простору і центру; архетипи сакрального часу; небесний архетип і боги неба; архетип Сонця і солярні культу; архетип Місяця і місячна символіка; архетип води і

⁶¹ Turner Mark. The Literary Mind. – P.32.

⁶² Див.: Eliade M. Patterns in Comparative Religion. – New-York, 1958 та Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М., 1999.

акватичний символізм; архетип каменя; архетип землі, жінки і плодючості; рослинна архетипіка і символи відродження; землеробство і культ родючості; архетипи міфу; архетипи символів⁶³. Мені видається недоречним ототожнювати архетип і патерн. Зв'язок патерну й архетипу полягає у тому, що патерн є класифікацією у когнітивному сенсі, яка не опирається архетипу як ментальному зразку, узагальнюючи його абстрактно-логічний сенс у конкретно завершену схему.

Жанровий патерн – це концептуально зумовлена смислоструктура когнітивної моделі жанру, яка представляє тенденцію його формо- та змістотворення і не є завершеним трафаретом. Наприклад, своєрідним патерном для роману "Володар мух" В. Голдінга стала біблійна притча. Але вона ж слугує патерном і для роману "Дні гніву" С. Жермен. Проте С. Жермен і В. Голдінг написали два неподібних романи. Таким чином, притчовий патерн, який лежить в основі обох романів, лише визначає спрямування концептуальної смислоструктури жанру, не визначаючи заздалегідь цю смислоструктуру; він є нахилом до певного розкриття, а не саме розкриття, не потребує наслідування. При цьому йому не властива неконкретність/неприсутність архетипу, який сам ніколи не виходить на поверхню, породжуючи архетипові образи, адже характеристики біблійної притчі описані в літературознавстві доволі ретельно. Патерн – це реальний зразок жанру, який не відтворюється в тексті. Архетип – це віртуальний зразок, який також безпосередньо не відтворюється текстом. Проте патерн – це повторюваність комбінацій, функцій та елементів жанрової системи, тобто цілком конкретних смислоструктур, архетип же такої визначеності не має, послідовність його втілень передбачити неможливо.

Розглянемо роман іншої жанрової приналежності. У творчості Ф. Малле Жоріс автобіографія має винятково важливу роль, оскільки становить жанровий патерн багатьох її романів. Обираємо для аналізу роман "Паперовий будиночок". У ньому автобіографічне начало

⁶³ Див. аналіз патернів М. Еліаде за: *Михельсон О.* Концепция небесного паттерна М. Элиаде и его трактовка представлений о смерти и загробном мире // *Образ рая: от мифа к утопии.* Серия "Symposium", выпуск 31. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С.95-99.

проявляється дуже сильно, хоча сам твір у жанровому відношенні ідентифікується як "автобіографічний роман", "сімейний роман", "щоденник" або "роман дитячої белетристики". Відсутність одностайності жанрових дефініцій роману прояснюється здебільшого тим, що він написаний на основі "невизначених дефініцій" автобіографії. Якщо зібрати докупи все написане про автобіографію та виструнчити перераховані теоретиками жанрові характеристики і зіставити їх із текстом роману "Паперовий будиночок", то укладається наступна таблиця.

Таблиця 5

**Порівняння жанрових ознак автобіографії і роману
"Паперовий будиночок" Ф. Малле Жоріс**

Жанрові ознаки автобіографії, виділені дослідниками	Наявність цих жанрових ознак у романі "Паперовий будиночок Ф.Малле Жоріс"
Номінальне співпадіння автора, оповідача та героя	наявне у романі, оповідач-герой-автор – це жінка-письменниця
Оповідь про приватне життя творця книги, оповідь від першої особи	у романі йдеться саме про приватне життя жінки-письменниці від першої особи однини
Прозова форма	прозова форма, часто перемежується численними діалогами
Ретроспективність зображення	ретроспективне зображення наявне
Хронологічна послідовність викладу	хронологічна послідовність витримана
Співвіднесеність із текстами попередників	відсутнє
Наявність так званого автобіографічного узгодження або пакту. Під останнім дослідник має на увазі своєрідний зачин, в якому автор повинен сформулювати свої наміри, визначити свого читача, передбачити взаємини з ним.	відсутнє

Жанрові ознаки автобіографії, виділені дослідниками	Наявність цих жанрових ознак у романі "Паперовий будиночок Ф.Малле Жоріс
Глибинна внутрішня ідея, яка відображає погляд автора на себе самого	простежується у романі
Компенсаторна функція самовідтворення щодо автора	компенсаторна функція простежується, особливо у бесідах на теми літературної праці та призначення рукописів
Невизначеність історичного часу в жіночих автобіографіях	у романі немає вказівок на час, немає жодних датувань, окрім: "на наступний день", "минулого року" тощо
У жіночих біографіях замість часової наративної послідовності реалізується емоційна	у романі Жоріс хронологічна послідовність зберігається як умова існування самого образу часоплину, проте описується не весь потік життя, а вибірккові сцени, які сильно емоційно забарвлені
Жіноча афектована історія	є кілька ознак, зокрема у потрактуванні релігії
Автобіографія як письмо визнання у феміністчиній критиці	роман написаний саме як "письмо визнання" жінки-письменниці
Пам'ять, колективні спогади у автобіографії –за фемінізмом	у романі спогади дуже індивідуалізовані, колективне самоусвідомлення як текстовий факт відсутнє
Фрагментарність і умовчання	наявні

Дана таблиця демонструє, що переважна більшість жанрових ознак автобіографії у романі "Паперовий будиночок" Ф. Малле Жоріс

присутня. Проте це не дає нам підстави вважати сам роман автобіографічним, оскільки (1) відсутність декотрих вагомих характеристик автобіографії вказує на трансформацію даного жанру у творчості Ф. Малле Жоріс, (2) письменниця обрала для висвітлення настільки камерну тему, що ми не можемо з певністю твердити, що всі описані факти взяті саме з її біографії.

Твір нагадує також жанр щоденника. Зіставимо жанрові характеристики щоденника з романом "Паперовий будиночок".

Таблиця 6

*Порівняння жанрових ознак щоденника і роману
"Паперовий будиночок" Ф. Малле Жоріс*

Жанрові ознаки щоденника	Наявність цих жанрових ознак у романі "Паперовий будиночок" Жоріс
Існування на межі документалістики, мемуаристики, есеїстики	Таке межування відсутнє. Натомість інше: есе, щоденник, автобіографія, дитяча белетристика, роман
Позаконцепційність суб'єктивності, плинність концептуальності (зміна переконань)	наявна зміна переконань оповідача під впливом "дитячого світу"
Єдиний часовий план зображення	відчутний, спостерігаються три часові плани зображення
Не ретроспективність, описується жива сучасність	Ретроспективність переважає над живою сучасністю у романі
Щоденний запис, датування	відсутнє
оповідь від першої особи однини	оповідь від першої особи однини
Сповідальність – світська форма сповідального слова за Богдановим	відсутня, натомість ретельне відтворення дії, факту, ситуації, сповідальне угадується. проте записів немає
Хронологічна сюжетна структура, яка визначається самими подіями життя автора	наявна

Жанрові ознаки щоденника	Наявність цих жанрових ознак у романі "Паперовий будиночок" Жоріс
Імпліцитна комунікативна спрямованість	Відсутня
Відсутність наперед визначеної конструкції, її визначає потік життя	Частково витримане
Щоденник має спонукальні мотиви до написання – позалітературні	спонукальні мотиви до написання – літературні і позалітературні
Відсутність стилістичних обмежень	наявність стилю дитячої белетристики
Фрагментарність і умовчання	наявні
Компенсаторна функція щоденника	компенсаторна функція простежується, особливо у бесідах на теми літературної праці та призначення рукописів

За цією таблицею добре видно, що "Паперовий будиночок" позбавлений більшості жанрових ознак літературного щоденника. При зіставленні ж обох наведених таблиць можна помітити, що жанрові ознаки щоденника та автобіографії використовуються та притлумлюються нерівномірно, автобіографічні характеристики домінують. Зіставивши у такий спосіб роман Ф. Малле Жоріс із сімейним романом-хронікою, есе, дитячою белетристикою помічаємо, що їхні жанрові характеристики ще менше представлені в "Паперовому будиночку". Отже, автобіографія та щоденник – це ті дві домінуючі жанрові форми, які служили протожанрами у даному випадку. При чому, щоденникові жанрові характеристики мають явно другорядне значення. Отже, жанровим засадовим патерном роману "Паперовий будиночок" Ф. Малле Жоріс є саме *автобіографія*.

З'ясування природи жанрового засадового патерну важливе для дефініції жанру в цілому. Роман, створений як трансформація кількох есеїстичних жанрів на основі фрагментарності як єдиної структурної міри, у якому логічний розвиток подій перекреслюється

щоденниковою невідворотністю наступаючого майбутнього, а сама подієвість не вигадується, а списується (чи удавано списується) з фактичної дійсності – це модифікований романний жанр. Він має значні переваги над романами, чиї усталені форми відомі як історичний, соціально-побутовий, антиутопічний, пригодницький, детективний та ін. Адже в цьому немає передбачуваної кінцівки, оскільки кінцівки (епілогу) у класичному сенсі цей роман взагалі не потребує. Есеїстична природа роману "Паперовий будиночок" зробила його абсолютно відкритим до будь-яких подієвих та духовних перетворень, зробила його "романом без розв'язки" (як і без зав'язки), в якому максимально відтворюється процес невинного становлення сучасності. Бахтінський принцип діалогізму не тільки повністю реалізується в ньому, а реалізується з надлишком. Остаточних жанрових дефініцій цей роман не може мати, оскільки він занадто... автобіографічний. Мета будь-якої теорії полягає не стільки в тому, щоб дати всі можливі дефініції, скільки в тому, щоб визнати марність таких спроб в окремих випадках – жанровою дефініцією.

В одному романі можна виділити кілька жанрових патернів, проте засадовий зазвичай один. При цьому він майже не впливає на остаточне визначення жанрової приналежності твору, визначаючи швидше його внутрішнє конструювання.

1.3.D. Типологія жанрових трансформацій. Суто антропологічними характеристиками жанру є *креативність* та пов'язані з нею численні трансформаційні властивості. Креативність жанру визначає спрямування його розвитку, якщо поглянути на нього як на когнітивне утворення, та становить непроминальну властивість, оскільки виявляє за допомогою патернів своєрідне "амплуа" жанрового коливання. Жанрова креативність є суто антропологічною властивістю, проте й саме існування жанру, скажімо роману, має антропологічну мотивацію. Жанр відображає процеси походження та психічного й соціального становлення людства. Суто антропологічними ознаками роману можна вважати його трансформативні властивості та жанрові модифікації в окремі періоди існування людства (античність, середньовіччя, Відродження тощо). Креативність як когнітивна властивість людського розуму проступала в жанрі роману по-різному у різні періоди нашого становлення.

Об'єктом концептуального аналізу жанру є насамперед смисл, який передається на різних рівнях текстового узагальнення. Найбільш загальні властивості жанрового смислу мотивуються законами людського мислення, а саме: фрактальність, ієрархічність, циклізація/ритмізація, трансформація, анігіляція, кореляція. Тож ми сміливо можемо визначати ці властивості як провідні жанрові ознаки, притаманні будь-якому літературному жанру у будь-який період історії літератури. Трансформативний фактор жанротворення є абсолютним. Це означає, що закони когнітології спрацьовують на теорії жанрів так само, як і на інших сферах реалізації людського пізнання.

Трансформативні властивості жанру є настільки важливими у наш час, що їм варто приділити більше аналітичного простору. Але відразу зазначу, що не варто думати, що глобальні жанрові трансформації притаманні лише нашому часу, натомість попередні літературні епохи також відзначалися ними, проте у межах тодішньої антропологічної картини світу, тобто, відрізняються нинішні трансформативні властивості жанру лише антропологічною картиною світу, яка покликає їх до життя, всередині якої вони виконують когнітивну роль розпізнання/представлення здобутого знання про смисл. З огляду на історію, скажімо, жанру притчі, можемо говорити про певну стадіальність її видозмін, основними етапами якої є дифузія, асиміляція, трансформація. Дифузія не є ані смертю, ані перетворенням жанру. Дифузний нахил – всезагальна властивість жанру. Чистота жанру лишилась тільки вимогою класицистичної теорії мистецтва. Реальна література ніколи не знала чистоти жанру. Найпримітивніша дифузія сприяє появі різних форм жанрових модифікацій. Зумовленість жанрових трансформацій також існує, проте не прямолінійна, часто жанрову трансформацію спричиняє фактор, який назовні не фіксується критиками та теоретиками мистецтва. Жанрова асиміляція існує як постійна загроза, але без неї розвиток жанрів був би утруднений. Жанрова смерть (анігіляція) та відродження – це тільки дві паралельні властивості явища асиміляції. Трансформаційні властивості жанрів проявлялися у всі епохи літератури. Втім, зазвичай ніхто не ставив мету утворення типології трансформативних властивостей жанру, адже вся попередня наука була орієнтована на класифікацію усталених жанрових ознак, а плинні, трансформативні під класифікації/типологізації не підпадали.

Змінились не стільки форми трансформацій жанрів, скільки ставлення теоретиків до них.

Якщо до ХХ ст. в жанрології панував аристотелівський підхід, заснований на таксонометрії, частотності, то А. Фаулер порушує цю традицію, пропонуючи натомість визнати провідними принципи трансформативності та комбінаторики. Особливо прийшла до душі постмодерністським теоретикам його концепція *включеного жанру*, адже в сучасній літературі важко знайти твір, який би не містив включених жанрів. Тож не належачи до постмодерністського філософського мислення, А. Фаулер раптово стає у ньому чи не центральною постаттю в аспекті жанрології.

Стисло його жанрову концепцію можна викласти наступним чином. Насамперед відзначимо, що для А. Фаулера особливий інтерес представляли жанрові трансформації, тому й найбільші його теоретичні досягнення здійснені саме у цій площині. Вчений зазначив, що жанрові зміни не відбуваються окремо від становлення літератури, а отже зумовлені тими ж причинами, що й видозміни всередині будь-яких інших категорій літератури.

Площиною оновлення жанру він називає *тематичні привнесення* літератури: "Жанрові зміни відбуваються, коли нові теми додаються до їх репертуару"⁶⁴. Оскільки переважно він працював на літературі Відродження, як і Р. Колі, то приклади наводить з літературного процесу того часу. Зокрема, рухи проти Петрарки та Цицерона на початку ХVІІ ст. спричинили значне жанрове оновлення літератури. У комедії часів Єлизавети використовувались ігрища та святкові ритуали, зокрема різдвяні, що також спричинило значне її оновлення. Ще однією площиною жанрових трансформацій є *"комбінація репертуарів"*. Так, театр масок Єлизавети комбінував пантоміму, маскарад, пишне видовище, розваги. Трансформує жанр також принцип *"зібрання"*, як то маємо при зібранні пісень чи балад у збірник, новел у "Декамерон" Дж. Боккаччо. "Ефект перетворення жанру у збірці цілком очевидний, наприклад, в епістолярному романі..."⁶⁵. Створення із

⁶⁴ Fowler Alastair. Transformantion of Genre // Modern Genre Theory. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P.233.

⁶⁵ Ibid. – P.234.

різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів. Так само, будь-яке аранжування лірики чи підбірки епіграм разом із тим є формою зміни жанру.

"Протягом століть існування риторики письменники дуже часто планували масштаб диспозицій вже на ранньому етапі"⁶⁶, – твердить А. Фаулер. У жанровому сенсі **зміна масштабу** призводила до утворення родової оригінальності, частково це визнавали вже античні теоретики. Він застосовує терміни "макрологія" та "брахилогія" (наука збільшення та зменшення). Макрологія сприяє розвитку жанру, збільшуючи масштаб, брахилогія "надто пов'язана з модальним переродженням тексту"⁶⁷. Відносно невеликі зміни масштабу можуть мати дуже великі наслідки. Наприклад, збільшення часового масштабу у романі може привести до його жанрового переродження на роман-хроніку. Гра ж масштабом дозволяє розпоряджатися логічними переходами та призводить до утворення вивершених форм жанру.

Ще одним напрямом трансформації жанру А. Фаулер називає **зміну функції**. "В античній літературі найбільш раптова зміна функції завжди призводила до зміни жанру..."⁶⁸. Незначні, якими вони здаються, відхилення від узвичасних функцій дають різноманітні варіації з кумулятивним ефектом і, врешті-решт, настільки послабляють жанр, що можуть привести до його заміни на інший. Зміна функції може відбутись як зумисне, так і випадково. Коли зміна функції відбувається поступово і ненавмисне, вона може стати "вічною" жанровою ознакою. Письменники вміло користувалися заміною функцій, зокрема, Мільтон проявив велику хоробрість, замінивши функції абсолютно фундаментальних частин епопеї. Він мав дивовижне обдарування до укладання поважних родових форм дивними шляхами.

До числа трансформуючих жанр факторів дослідник відніс також "**протистояння**" (conterstatement). А. Фаулер посилається на Клаудіо Гвіллена, який вжив поняття "контржанру", описуючи твори

⁶⁶ Fowler Alastair. Transformantion of Genre // Modern Genre Theory. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P.235.

⁶⁷ Ibid. – P.236.

⁶⁸ Ibid. – P.236.

як два діаметрально протилежних шедеври. Антитетичних відносин у межах одного жанру також можна знайти достатньо. У творах малого розміру цей контраст набуває вигляду риторичної інверсії (перевернута похвала). З цієї точки зору можна розглядати авантюрний роман як антижанр романтичного. Епос генерував кілька анти жанрів. Всі види біблійного епосу розвивалися в річищі становлення Божественної Поезії та на протигагу язичницькій епічній традиції. А. Фаулер розглядає літературну динаміку аж до Дж. Джойса та Беккетта у категоріях протидії, протистояння, антижанру тощо.

Нарешті, він зазначає, що істотною формою оновлення жанрової системи є *комбінування або змішання жанрів*. Для окреслення цього процесу вчений пропонує термін "включення". "Якщо форма вкладки потім стає загальноприйнятною та пов'язаною з матрицею, родове перетворення має місце"⁶⁹. "Включення" можна знайти у літературних жанрах всіх періодів та будь-яких обсягів. Еклоги вміщали пісні-вкладки або оповідання. В античній літературі "включення" регламентувались більш ретельно, ніж у наші часи. Крім того, стояла вимога, щоб вкладка і матричний жанр мали певну спорідненість. Одні жанри проявляють більшу "гостинність" щодо включених жанрів. Інші – меншу. В пізньому Ренесансі "включення" стає популярним. "Включення", на думку А. Фаулера, є родючим джерелом родового перетворення. Проте це само по собі не може забезпечити базу для теорії літературних змін.

Вершинним етапом жанрових трансформацій А. Фаулер вважав *"родову суміш"*. "Родову суміш" можна знайти навіть у творчості письменників, що є класиками певного жанру. Усюдиусі суміші Середньовіччя навряд чи одержали б таке визначення у наш час. Не зважаючи на те, що змішування жанрів у Ренесансі теоретики переслідували, воно таки мало місце, особливо наприкінці цієї епохи. У той часі суміші стають хаотичнішими⁷⁰. Вчений проголошує Мінтурно головним захисником суміші. Фактично, він формує нову поетику, засновану на величезному діапазоні жанрових видів та типів,

⁶⁹ Fowler Alastair. Transformantion of Genre // Modern Genre Theory. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P.241.

⁷⁰ Ibid. – P.244.

зокрема, називає кілька модифікацій сатири, від "чистої та строгої" – до трагічної сатири. Іноді Мінтурно не ладен пояснити, що є суміш. У наступний період літератури, в класицизмі, спостерігається явний відхід від ідеї суміші, натомість пропонується повернення до чистих та прозорих жанрових форм. Але, якщо поглянути вперед ще на кілька століть, то можна помітити, що принцип змішування знову відроджується з новою силою, сприяючи радикальному жанровому перегрупуванню. А. Фаулер наводить за приклад творчість У. Вордсворта, який проявив свіжий аналітичний підхід до тлумачення жанру. Вордсворт складає список із шести методів чи класів. На думку дослідника, ця теоретична лінія була подовжена у творчості Н. Фрая, який підтримав аналітичний та класифікаційний дух думок У. Вордсворта. Адже Н. Фрай розглядає белетристику як острів між чотирма морями: *novel*, *confession*, *anatomy*, *romance*. Сумішшю є об'єднання у різних пропорціях цих чотирьох складових. Зазвичай перемішуються три з названих компонентів, чого цілком достатньо, щоб жанр втратив визначеність або щоб народився новий.

Щодо чіткості жанрових визначень, А. Фаулер назвав три очевидні жанрові сигнали: посилання на попередніх авторів або жанрові ознаки; заголовки; теми, що відкривають текст⁷¹. Саме це його міркування стало хрестоматійним у західних університетах. Крім того, вчений не тільки дав теорію жанру, а й кілька цікавих аналізів конкретних жанрів, переважно епохи Відродження.

Жанрова теорія А. Фаулера базується на традиції тлумачення жанру, заснованій Розалі Колі, а вона, як відомо, поважала фактаж літературного процесу над усе. Всі теоретичні міркування А. Фаулера також підкріплені фактажем, навіть низками такого фактажу. Характерною рисою його теорії є прагнення уникати готових класифікацій, обмежуючись властивостями того чи іншого жанру та описом форм ймовірних трансформацій.

Жанрова **модуляція** описана французьким дослідником Ж.-М. Шеффером як інший бік екземпліфікації (нарощування нормативних якостей) тексту. "При режимі жанрової модуляції визначення мають не цілісний, а частковий характер, тобто вони не визначають весь твір стосовно реалізованої ним прагматичної та

⁷¹ Див: *Fowler Alastair. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes.* – Oxford: Oxford University Press, 1982.

мовної установки, а мотивують деякі його синтактико-семантичні сегменти"⁷². Цікавим є те, що Шеффер відносить правило до модулятивних понять через те, що "правило – не властивість тексту, а рекомендація властивості"⁷³. Маніпуляція правилом, отже, на його думку, закладена в самій природі правила. Він називає три режими жанрової модуляції: порушення правила, трансформація та варіація: "У жанрі, що пов'язаний з регулятивними конвенціями, будь-яке відхилення рівнозначне **порушенню** прийнятих правил, тобто – враховуючи, що ці правила не конститутивні, а чисто регулятивні, – або послабленню існуючих правил, або додаванню одного чи кількох правил. Таким чином, порушення приводить до **трансформації**; від самого початку відхилення в режимі регулятивних конвенцій означають саме порушення. Питання в тому, яким є ступінь відхилення, при якому текст, що порушує правила жанру, все ще належить до цього жанру, – це питання лексичних силових взаємин: врешті, завжди є вибір між розширенням значення існуючого терміна і називанням нового жанрового імені. У гіпертекстуальних жанрах відхилення, існуючі між різними текстами одного класу, представляють собою послідовні трансформації релевантних (*істотних, таких, що мають стосунок до чогось*) для жанру текстуальних ознак, тобто імпліцитні переформулювання дескрипції, яка може пов'язуватися із даним жанровим іменем. У жанрі, утвореному на основі взаємин каузально невизначеної подібності, відхилення є нічим іншим, як **варіацією** реальних творів відносно декларованого заднім числом ідеального типу"⁷⁴. Звичайно, трансформативні властивості жанру ніколи не були об'єктом дослідження Арістотеля. Тож у цілісності міркувань Шефферова жарологія виразно протистоїть субстанціональності Арістотелевої схеми. Звичайно, не всі жанрові трансформації були проаналізовані Ж.-М. Шеффером, оскільки він скоріше прагнув показати процес утворення жанрової варіації як стадіальний, тому має сенс, спираючись на праці наших попередників, спробувати синтезувати ймовірно вичерпний (на сьогоднішній день) перелік можливих

⁷² Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? – М.: Едиториал УРСС, 2010. – С.166.

⁷³ Там само. – С.170.

⁷⁴ Там само. – С.179.

жанрових трансформацій.

Таблиця 7

Основні форми трансформації жанрів

Жанрова трансформація	Характеристика
1. За рахунок вставних жанрів	Надлишок вставних жанрів може трансформувати жанрове визначення твору. Наприклад, в "Аврелії" Жерара де Нерваля так багато вставлених видінь, що це дає підставу весь твір визначати за домінантою вставлених жанрів – видінням.
2. За рахунок тематичного розвитку	Оновлення життя, поява нових об'єктів та нового мислення спричиняють й появу нової тематики. Зокрема, тема кіберлюдини (термінатора) стала можлива лише у ХХ столітті
3. Зміна масштабу: макрологія та брахилогія	Збільшення романного масштабу за рахунок злиття кількох творів у єдиний Е.Золя – утворився жанр роману-ріки. Зменшення масштабу проглядається в такому ряді: осанна – панегірик – ода – вірш-привітання – вітальна епіграма – святкова присвята.
4. Зміна функції	Приватне листування змінивши функцію утворило епістолярний роман.
5. Жанр та контржанр – контраверсійна трансформація	Наприклад, біблійний епос розвивається на протигагу язичницькому; поезія уславлення – на протигагу поезії глумління тощо.
6. Родова суміш	Зразком родової суміші можна розглядати роман Алессандро Барікко "Море-океан", в якому чіткі фрагменти епосу, драми та лірики складають структуру твору.
7. Заголовок	Зміна заголовку тягне зміну установки прочитання та впливає на визначення жанру. Ф. Гарсія Лорка часто називав романсами твори, які фактично не відповідали цій дефініції.

Жанрова трансформація	Характеристика
8. Авторська позиція	Зміна авторського позиціонування: в агіографії середньовічній автор присутній як свідок життя святого та обмежений канонами такого життя, в романі Дж. Джеймса "поток свідомості" автор зникає. Для літератури постмодернізму характерним явищем стала "смерть автора", описана Р.Бартом
9. Включення позалітературних текстів	В.Пелевін у романі "Чапаєв і Пустота" включає в текст історію хвороби Петра Пустоти, яка не є жанром літератури, а використовується у практиці психоаналітиків; там же переказуються передачі з телебачення, радіо. Дані включення не належать до "включених жанрів", бо не мають до літератури жодного стосунку. У даному випадку ці включення посприяли утворенню філософської меніппеї.
10. Зміна міметичних спрямувань	Романтики на початку XIX ст. відмовились від наслідування античності та природи й запропонували наслідування сакральному духу та наслідування народному духу, що у свою чергу потягло зміну цілої жанрової системи. Оновлення жанрової системи відбувалось переважно двома шляхами: жанрових запозичень із 1) Святого Письма та із 2) фольклору.
11. Авторська установка на синтез нового жанру	Сучасні письменники не прагнуть повторювати жанрові канони, намагаючись, відштовхуючись від існуючих канонів, синтезувати новий жанр.

Жанрова трансформація	Характеристика
12. Темпоралізація сюжетних схем (де темпоральність – це персоналізовано членована послідовність часу, а не безперервний процес).	Пов'язане із змінами у сприйнятті тексту, властивими кінцю ХХ століття, а саме: виділення наративних рівнів з притаманними їм хронотопами та темпоральними властивостями, членування часопросторової єдності на засадах неоміфу, де окремі сюжетні гілки випадають із загального часопросторового континууму твору. Якщо подібні внутрішньо структурні зміни стануть закономірністю, стара жанрова форма видозміниться. Приклад: у "Декамероні" Дж. Боккаччо час розпадається та утворює дві сюжетні площини 1) темпоральність групи людей, що збирається для розваг, 2) темпоральність всередині кожної розповіді.
13. Міжвидова синкретизація	Явище сполучення різних видів мистецтва (музика, кіно, театр, скульптура тощо) у одному літературному творі. Методика інтермедіальності вивчає подібні сполучення: Ж. Делез "Кіно", Ю. Лотман "Семіотика кіно і проблеми кіноестетики". Наприклад, заміна традиційних прийомів композиції – принципами кіноматографічного монтажу призводить до трансформацій жанру.
14. Принцип "зібрання"	Жанр патерика, ізборника, апостола, міней та ін. у середньовіччі народився саме при застосуванні цього принципу. Добре описаний Д. Ліхачовим. Цей принцип частково відтворений в "Хозарському словнику" М. Павича.

15. За рахунок переорієнтації в системі універсалій, або внаслідок реконтекстуалізації	Ця форма трансформації жанру описана Патріком Хоганом ⁷⁵ . Заміна універсалій західного світу на універсалії Сходу у світогляді письменника, наприклад, змінює драму до невпізнання. Зміна універсалій Середньовіччя на універсалії Відродження простежується у творчості, наприклад, Дж. Боккаччо. Частотність цього типу жанрових трансформацій поступається перед іншими, притаманна переходовим епохам, проте виключати їх із каталогізації не варто.
--	--

Трансформативні властивості жанру є настільки важливими у наш час, що їм варто приділяти більше аналітичного простору. Проте глобальні жанрові трансформації притаманні не лише нашому часу, попередні літературні епохи також відзначалися ними, кількісно та якісно відрізняючись від нинішніх трансформативних властивостей жанру лише антропологічною картиною світу, всередині якої вони виконують когнітивну роль розпізнання/представлення здобутого знання про смисл. Трансформація є першою вказівкою на функціональність жанру, але не свідченням нового жанрового утворення. Трансформація втрачає свій сенс та осмислюється як нове жанрове утворення, якщо спостерігається повторюваність певних трансформацій всередині одного жанру. Слід відзначити, що найбільшу кількість трансформацій представив саме наш час, якщо лише це не є наслідком аберації віддалення. У будь-якому випадку, наведена у таблиці кількість жанрових трансформацій сьогодні повністю вичерпує їх наявність у літературі.

1.3.Е. Теорія крайніх меж роману, або Доба потоку жанрових трансформацій. Когнітивний підхід до жанру насамперед забезпечує цілісність та синкретизм тлумачень. Крім того, когнітивний підхід не виключає канонічної моделі жанру, а навпаки, органічно співіснує з нею, впроваджуючи таке бачення жанру, при якому його плінні та усталені ознаки становлять єдність у загальній картині поступу художнього пізнання.

⁷⁵ Hogan, Patrick Colm. Shakespeare, Eastern Theatre, and Literary Universals: Drama in the Context of Cognitive Science // Shakespeare East and West, ed. Minoru Fujita and Leonard Pronko. – New York: St. Martin's, 1996. – pp.165-80, 189-90.

Описати жанр – це значить створити його *когнітивну модель*. На думку Дж. Лакоффа, когнітивні моделі набувають фундаментальної значимості завдяки своїй здатності вписуватися "в межі доконцептуальної структури". Безпосередня відповідність когнітивної моделі доконцептуальній структурі забезпечує основу для вивчення категорій істини та знання. Отже, правильна когнітивна модель жанру буде спрацьовувати не тільки на тих зразках, на яких вона була створена. Тож когнітивна модель жанру легко перевіряється шляхом утворення проєкцій на історично-конкретний зразок обраного жанру у минулому.

Когнітивна поетика – новий напрям аналізу художнього тексту, що народився на перетині лінгвістики, психології та літературознавства на початку 90-х років ХХ ст. При цьому акценти переносяться на процеси, що відбуваються з читачем при ознайомленні з текстом, або з автором та читачем на шляху їхнього концептуального порозуміння, або при зіставленні текста з іншим текстом за жанровим принципом. Сам текст при цьому виступає показником актів мислення, комунікації та акумулянтном інноваційних трансформацій. Адже жанр – це когнітивна лабораторія. Плинних ознак кожного конкретного жанру існує набагато більше, ніж стійких, крім того, вони постійно збільшуються чисельно та ускладнюються комбінаторикою елементів. Для вироблення цих плинних ознак жанру, власне, й існує сам жанр. До цього часу всі жанрологічні теорії вивчали насамперед стійкі властивості жанру, вважаючи їх наявність знаком "завершення укладання жанру", проте з когнітивної точки зору чим більше стійких ознак у жанрі, тим ближче він до власної смерті. Асимілятивні жанри завжди мають таке переважання стійких ознак над плинними.

Сучасна теорія жанру орієнтується на встановлення парадигми плинних ознак жанру, у той час, як ще у недалекому минулому услід за Арістотелем такі плинні ознаки жанру взагалі не фіксувались, акценти ставились лише на клішованих канонічних ознаках. Таким чином когнітивна функція жанру зводилась до нарощування його змістовних, переважно модальних, тематичних, композиційних, частотних характеристик, саме ж жанротворення розвивалось як змагання концептів змістоформи всередині усталеної структури. З часом жанри стабільної структури, які не проявляли здатності до трансформацій, повинні були поступитися місцем більш оперативним жанрам, здатним на деформації та аглютинації. Таким універсальним жанром трансформативного типу став саме РОМАН. У ньому чисельність плинних ознак завжди переважала канонічні.

Актуальність роману у наш час мотивується його унікальною здатністю реагувати на зміни у ментальному та реальному просторі людини. Проте класичні теорії жанру не здатні прояснити ані появу тих чи інших його модифікацій, ані самі принципи трансформації.

Жанр, в якому з легкістю можна виділити своєрідні канони, безперечно деградує, якщо тільки наявність цих кліше не становить продуктивний його бік за традицією (як то маємо у сонеті). Існуючі нині лінгвістичні форми кліше відповідають і жанровому рівню текста: крилаті висловлювання, фразеологізми, ідіоми, паремії, загальні місця, стереотипи, культурні концепти, прототипи, фрейми, кластери тощо. Форми трансформації кліше також давно відомі науці: таутосемантичне (швидке довільне самоперетворення здатне на повернення) перетворення, реінтерпретація, парадигматичне розгортання. Але і за умови трансформації кліше в структурі жанру сам жанр не стає більш оновленим. Канонізованість форм у його структурі є ознакою встановлення стійких властивостей, а отже припинення розвитку, удосконалення ж самих форм канону не є свідченням розвитку, адже навіть такий стійкий конструкт як канон наділений незначним діапазоном коливань. Жанр помирає як когнітивна лабораторія, коли чисельність стійких ознак перевищує плинні, іншими словами, коли канонічні властивості жанру переважають над трансформативними, тоді він більше не є актом діалогу між читачем і текстом чи між жанром та іншим жанром, а поза такою комунікацією існувати не може. В історії світової літератури можна знайти безліч жанрових форм, досконалих та вишуканих, які, втративши магістральну лінію комунікації з читачем, опинились спочатку на маргінальних напрямках думки, а потім і в небутті.

Для того, щоб жанр існував, треба, щоб він *утримував функцію когнітивної лабораторії*. У свою чергу, це вимагає від жанру вічно загостреної актуальності та гнучкості форм, ладних перебудовуватись у відповідності до опробування нових ідеологій тексту. При цьому єдиною усталеною ознакою "живого" жанру є агонізм. Романний агонізм – це змагання, хто дійде краю на обраному шляху пізнання (у нігілізмі, метафізиці, філософії, аналітичному мисленні, онірокритиці тощо) – ось що таке сучасне романне мислення. Роман став межовим як *філософема буття*, в ньому виникли не проблеми форми (бо більше не існує формальних обмежень!), а проблеми вмісту сутнісного, яке постало як безмежне. Актуальність теорії роману М. Бахтіна полягає в тому, що він

помітив таку орієнтацію роману та надав їй провідного значення серед решти плинних ознак структури – діалогізм у його концепції постає як провідна властивість жанру, яка дає йому можливість реагувати на сучасність, що перебуває у стані становлення завжди. Сучасна жанрова теорія не повинна орієнтуватися на усталені ознаки жанру як провідні, вона має усвідомити, що жанр тільки тоді існує, коли має мінімум усталених ознак, коли вплив традиції не перебільшує впливу агоністичного поштовху до істини, який спрямовує жанр у бік трансформацій.

Роман доби постмодернізму – це безконечна низка модифікацій, жодна з яких не відтворює попередню навіть у творчості одного й того ж письменника. Проте його існування, і навіть домінування в літературі, – незаперечний факт. Тож має існувати принцип розгортання романної форми у сучасній літературі, навіть якщо він не схожий на всі попередньо заявлені жанрологічні принципи та засади. Основна відмінність насамперед формується у плані постійного порушення взаємовідношень у виявленні меж сутнісного. Тобто сучасний письменник постійно прагне вийти за існуючі межі сутнісного як обумовлені традицією, врешті в основі такої творчості лежить *подолання залежності від меж свідомості*. Ця тенденція може бути визначена як провідна у теорії сучасного роману. Зречтисся будь-яких трафаретів, злетіти думкою над усталеним минулим жанру, порушити всі традиції задля з'ясування істини нового світу, живого сучасного буття – ось фактичне спрямування жанрового розвитку роману. *Жанровий канон потрібен роману лише для того, щоб продемонструвати його подолання та обертання думок у просторі, де немає меж пізнанню.*

Теорія крайніх меж роману заснована на плинності, на вічних трансформаціях та контамінаціях, тобто відображає провідні властивості сучасного роману, не спотворюючи його змісту та форми. Якщо керуватись логікою крайніх меж роману як сумою провідних тенденцій, при цьому не прагнучи вичерпати їх чисельність, то одержимо саме таку гнучку теорію жанру, яку потребує сучасний його стан. Теоретичних меж роману існує стільки, скільки можна провести дотичних прямих до кола... Вам моторошно? Ви прагнете точної цифри? Тоді вам не потрібна теорія постмодернізму й сучасності, повертайтеся до класицизму, в якому все точно пораховано, оскільки ця метафора – точне

відображення теорії романного мислення нашої доби. Сучасність не тяжіє до вивершеності визначень, метафорика стала провідною формою обміну думками. Особливо це характерне для літератури як школи метафор.

У книзі "Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману" (2009) я розглянула провідні жанрові модифікації роману доби постмодернізму. Так, сутність жанрового розвитку роману-меніппеї складає прагнення автора дійти до нігілістичної межі у пізнанні світу та істини. *Меніппейна* форма максимально пристосована до вираження інтелектуального експериментування, а отже, нігілістичне спрямування такому експериментуванню надається доволі легко за умови авторського прагнення. *Історичний роман* всіляко експлуатує можливості діахронічного мислення. Його мета – утворення історичної ймовірності на межі хронософії сучасності. Есеїстичні романні форми фокусують увагу на подоланні антропологічних меж жанру. Наприклад, межі інтимізації тексту стали постійним здобутком саме цього піджанру. Форми *есе*, *щоденника*, *сповіді* є не просто художньою констатацією "сокровенного Я", а свідченням народження та розвитку думки, її коливання та ймовірного занепаду/розквіту. Есеїстичні романні форми тяжіють до розширення меж антропологічної присутності, будь-яка ідея, потрапляючи в подібні тексти, перетворюється на особистісну, індивідуалізується, збагачуючи світ художніх прийомів новим заглибленням в людський феномен. Зважте, перетворення еґо-белетристики на художність відбулось саме протягом ХХ століття та продовжується. *Фентезі* руйнує метафізичні межі нашого розуміння світу. Маючи псевдоміфологічні витоки та паралогічні мотивації подіївості, фентезі дозволяє порушити навіть усталені закони існування природи та всесвіту, пропагуючи пандетерменізм як наскрізний закон світобудови. *Детективний роман* втілює людське прагнення дійти аналітичної межі пізнання, захоплюючись здатністю до аналітичного, зокрема дедуктивного, мислення. Всеволодність розуму, виняткова спостережливість, гіпертрофований раціоналізм, який перебуває на межі передбачення та пророкування, – ось провідні ознаки даного жанру. Нарешті, *видіння* розглядалось як вивершене втілення включеного жанру, якими постмодерністська література може хизуватися як чи не найбільшим своїм текстовим здобутком. Видіння

демонструє межі фрагментарності сучасного роману. Звичайно, важко заперечити можливість утворення роману-видіння, в якому межею світопізнання стане онірична властивість людини. Проте у сучасній літературі видіння виступає найбільш поширеним вставним текстом романної форми, перебираючи на себе безмежні властивості тексту в тексті. Інтертекстуальність, яку Дж. Фроу визначив як онтологію нашого часу, не просто декларує уявлення про текст як безкінечну сполуку численних інших текстів, а дає орієнтацію на постійно присутню у літературі, зокрема у жанрі роману, тенденцію до фрактальності та дискретності. Інший жанр як фрагмент роману – сьогодні слід визнати за конструктивну закономірність.

Звичайно, це не всі характеристики сучасного роману, але – провідні з них. Чисельність же самих меж когнітивного спрямування даного жанру нічим не обмежується, не регламентується соціальними та ідеологічними чинниками, а отже, становить основну площину нарощування модифікацій.

На зміну класичним зразкам жанрових ієрархій прийшов новий принцип жанротворення, який тяжіє до невичерпності, до поступальності у розвитку форм. Будь-яке прагнення утворити стабільну класифікацію сучасного роману чи поеми – безнадійне. Найрозумніша теорія, заснована на цьому принципі буде недосконалою, оскільки змінність і є вагомим критерієм художності для постмодернізму та нашого часу. Ми є свідками утворення нової жанрової системи на основі нових принципів світобачення, в яких немає місця нічому призупиненому, аморфному. ***Роман як потік трансформацій***, заснований на перетворенні всього можливого спадку, без упередження щодо періодів та місць утворення жанрів-попередників є таким же естетичним фактом нашого життя, як і решта об'єктів об'єктивної даності. Якщо спостерігати роман як потік трансформацій без обмеження витоків та обсягів їх залучення, то можна помітити, що в ході такого жанрового розвитку він не тільки набуває певних ознак, а й втрачає, а отже, врешті-решт, на певному етапі функціонування такої системи жанротворення обов'язково виникне проблема жанрової анігіляції роману, всіх відомих нам нині модифікацій.

1.4. МНЕМОТЕХНІКА ЖАНРУ

Мнемонічні властивості жанру (та $\mu\eta\mu\omicron\nu\tau\iota\chi\alpha$ з грец. – мистецтво запам'ятовування, $\mu\eta\mu\epsilon\tau\epsilon$ – пам'ять, термін введений фізіологом Ріхардом Земоном, потім актуалізований Евальдом Герінгом, який пропагував пам'ять не тільки як органічну, але і як психологічну властивість) проступають насамперед у двох аспектах його оприявлення у жанрології: 1) як тяглість схеми втілення певних елементів, структурна властивість відтворювати попередньо заявлені у світовій літературі жанрові характеристики – "пам'ять" жанру, про яку писали М. Бахтін і Ю. Лотман та 2) як схильність змістовно відтворювати події минулого, адже основою окремих жанрів є саме підсилена орієнтація на пригадування, пам'ять про щось, як то маємо у щоденнику, мемуарах, біографії, автобіографії, травелога тощо. Саме ця орієнтація й становить провідну характеристику перерахованих жанрів. Отже, жанр як форма комунікації в мистецтві слова існує у полі дії людської пам'яті та поза цим полем існувати не може. М. Бахтін писав: "Літературний жанр за самою своєю природою відображає найбільш стійкі, "одвічні" тенденції розвитку літератури. В жанрі завжди зберігаються нетлінні елементи *архаїки*. Правда, ця архаїка зберігається в ньому тільки завдяки постійному її *оновленню*, так би мовити, осучасненню. Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий одночасно. Жанр відроджується та відновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі певного жанру. У цьому життя жанру. Тому й архаїка, яка зберігається в жанрі, не мертва, а вічно жива, тобто здатна завжди пам'ятати своє минуле, своє начало. Жанр – представник творчої пам'яті у процесі літературного розвитку. Саме цим жанр і здатен забезпечити єдність та безперервність цього розвитку"⁷⁶. Бахтін вважав, що пам'ять жанру спрацьовує у художньому творі незалежно від авторського усвідомлення. Зокрема, аналізуючи жанровий рівень творів Достоевського, він зазначав: "Висловлюючись дещо парадоксально, можна твердити, що не

⁷⁶ *Бахтин М.М.* Проблемы творчества / поэтики Достоевского. – К.:NEXT, 1994. – С.314.

суб'єктивна пам'ять Достоевського, а об'єктивна пам'ять самого жанру, в якому він працював, зберігала особливості античної меніппеї"⁷⁷. Обґрунтувавши категорію "пам'яті" жанру як мнемонічної властивості, яка не залежить від авторського усвідомлення/неусвідомлення, дослідник фактично заснував новітній – когнітивний – погляд на цю стару літературознавчу категорію. Понятійний контекст жанру починає укладатися як своєрідна теорія лише із розвитком когнітивістики, яка використовує давні практики, зокрема мнемоніку, розвиваючи та примножуючи їх.

У теоретичній спадщині М. Бахтіна міститься уявлення про "велику пам'ять". У пізніх записках, розмірковуючи над "моделлю світу, що лежить в основі кожного художнього образу", він звертається до "великого досвіду людства", в якому "пам'ять, що не має меж, пам'ять, що опускається і йде в долюдські глибини матерії і неорганічного життя світів та атомів", зберігається "тисячоліттями у системі фольклорних символів", що забезпечують "інтелектуальний затишок обжитого тисячолітньою думкою світу" (на відміну від "символів" офіційної культури" з їх "малим досвідом", прагматичним і утилітарним). Історія окремої людини починається для цієї пам'яті задовго до пробудження її свідомості (її свідомого "я"). "Ця велика пам'ять не є пам'яттю про минуле (у часовому сенсі); час відносний у ній. Те, що повертається вічно, і в той же час незворотно зникає. Час тут не лінія, а складна форма обертання тіла". Відповідаючи на запитання, "в яких формах і сферах культури втілений великий досвід, велика, не обмежена практикою пам'ять", Бахтін виділяє: "Трагедії, Шекспір – в плані офіційної культури – корінням своїм сягають неофіційних символів великого народного досвіду. Мова, неопубліковані схеми мовного життя, символи сміхової культури. Не перероблена і не раціоналізована офіційною свідомістю основа світу"⁷⁸. Для сучасного когнітивного тлумачення жанру бахтінське поняття "великої пам'яті" також стає надзвичайно актуальним, оскільки окремі жанри літератури мають настільки тривку "пам'ять" жанру, що вона перевершує даний категоріальний

⁷⁷ Бахтин М.М. Проблемы творчества / поэтики Достоевского. – К.:NEXT, 1994. – С.330.

⁷⁸ Бахтин М.М. Заметки // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С.518-520.

рівень функціонування та може бути осмислена в аспекті функціонування "великої пам'яті". Наприклад, до таких зразків, де конкретна "пам'ять" жанру фактично співпадає із "великою пам'яттю", належить жанр параболи, який докладно був проаналізований когнітивістом Марком Тернером.

Бахтінська категорія "пам'яті" жанру плідно подовжилась у західних дослідженнях. Новозеландський дослідник Девід В. Уільямс (David W. Williams) та англійський Роланд Боєр (Boer, Roland)⁷⁹ вказували на той вагомий вплив, який мав М. Бахтін та його "пам'ять" жанру. Зокрема, Крістофер К. Фаллер (Christopher C. Fuller), використовуючи його хронотоп, переглянув генеалогію Метью (Matthew), продемонструвавши, як бахтінські ідеї можуть сприяти перегляду тлумачень Нового Завіту. Особливо ж зацікавила Фаллера бахтінська ідея "пам'яті" жанру. Автор усвідомлює, що ця ідея є, фактично, декларацією "творчого мислення" в жанровому аспекті. Фаллер практично показав, як введення категорії пам'яті жанру змінило генеалогію жанрів Нового Завіту. Жанр є формою мислення, хронотоп в структурі жанру відіграє роль спрямовуючої сили мислення в просторі та часі, великим жанрам відповідають й величні хронотопи. Барт Кевнен⁸⁰ пропонує нове прочитання бахтінського хронотопа як *мнемонічної схеми генологічного ряду*. Вважаючи незреалізованими епістемологічної наслідки бахтінської генології, дослідник прагне надати методологічну аргументацію хронотопу як мнемонічній схемі жанру. Ця схема спрацьовує на двох рівнях: рівень текстових мотивів (тематологічний вимір текстів) і вигаданих моделей світу (генологічний вимір). Розвиток ідей Бахтіна показує, що жанрові відмінності повинні розглядатися основною площиною літературної комунікації і що цей процес слід розуміти як конструювання тексту за допомогою мнемонічних асоціацій. Різниця між *thematological* і *genological* аспектами конструювання вигаданих світів може бути уточнена, у відповідності до усвідомлюваної дії мнемосхеми за певних текстових особливостей. Така адаптація

⁷⁹ Boer, Roland, ed. *Bakhtin and Genre Theory in Biblical Studies* // *Semeia Studies* 63. – Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007. – Pp. viii + 238. http://www.bookreviews.org/pdf/6214_6659.pdf

⁸⁰ Bart Keunen. *Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata*. – 2000. <http://en.scientificcommons.org/34117382>

концепції хронотопа пов'язана з подальшою методологічною тенденцією в сучасній теорії інтерпретації, зокрема в генології (genology), наближатись до літературної історіографії. Рене Веллек⁸¹ вважав величезним здобутком для жанрології таку категорію Бахтіна як поліфонія та докладно проаналізував включення меніппеї до структури романів Достоевського як романний принцип навернення до минулого, навіювання та пригадування жанрів, які не є актуальними для часу письменника.

Теорія і тактика мнемоніки укладалась здавна. Платон про пам'ять стверджував, що сам акт пригадування – це прагнення душі пригадати все, що вона бачила, коли була разом із Богом. "...Пам'ять звернена на те, чим божественний Бог. Тільки людина, яка вірно користується таким пригадуванням, завжди посвячується у достеменні таїнства, стає справді досконалою"⁸². За його концепцією пам'ять і туга пов'язані, оскільки душа тужить за тим, що вона бачила в лоні божественного життя. Плотін розвинув та поглибив платонівську концепцію пам'яті. Він твердив, що "пам'ять не варто сприймати однозначно; існує пам'ять про Мислячу Першопричину, яка сприяє піднесенню душі; існує пам'ять про речі нашої сфери, яка тягне донизу, у наш всесвіт; існує межова пам'ять про небесні сфери, яка утримує душу й там; але все, про що вона пам'ятає, – це вона сама і те, чим вона прагне стати, оскільки таке пригадування повинне бути або уявленням (тобто знанням з тотожністю), або зразком; а у випадку з душею, сотворення образу – це не сприйняття чогось у сенсі враження, а видіння і стан"⁸³. Давньогрецькі автори розрізняли пам'ять для речей і пам'ять для слів. Мистецька пам'ять, за давніми трактатами, складається із місць та образів (Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus). Давні греки розрізняли також науку забування й науку пам'яті. Сучасні вчені майже не використовують ці давні градації сфери мнемоніки, надаючи перевагу психоаналітичним дослідженням пам'яті. Проте актуальність градації стадій та формовтілень мнемонічного акту зафіксованого у тексті знову

⁸¹ *Wellek Rene. Bakhtin's view of Dostoevsky: "Polyphony" and "Carnivelesque" // Dostoevsky's Studies. – 1980. – N1. – С.32-40.*

⁸² *Платон. Федр // Федон, Пир, Федр, Парменид. – М.: "Мысль", 1999. – С.158.*

⁸³ *Плотин. Космогонія. – М.: REFL-book, Ваклер, 1995. – С.104.*

навертає нас до старих мнемонічних схем. Зразком того є праця П. Рікьора "Пам'ять. Історія. Забуття", в якій він проаналізував перехід від "чистого пригадування" до "спогаду-образу". Писемність треба розглядати як форму колективної пам'яті. У когнітивній традиції категорія "пам'яті" є однією з провідних.

У когнітивній критиці категорія "пам'яті" та похідні від неї використовуються дуже часто, оскільки мнемотехніка твору становить частину когнітивної поетики. Наприклад, у збірнику "Когнітивна поетика: Цілі, переваги та недоліки"⁸⁴ (2009) мнемонічні аспекти поетики розглядаються в статтях більшості авторів, як прихильників когнітивістики, так і критиків цього напрямку. Дослідники виділяють такі різновиди пам'яті як довготривала та короткотривала (Мейр Стернберг), епізодична та семантична пам'ять (Джонатан Калпепер), образи пригадування (Маргарет Г. Фриман) та ін. Р. Цур оперує поняттям "семантичної пам'яті"⁸⁵ для мотивації стійких поетологічних конструкцій у своїй відомій книзі "У напрямку теорії когнітивної поетики" (2008). У розробці мнемопоетики когнітивна критика спирається на праці Артура Гленберга, Вальтера Кінтча, Ендел Талвінг, Роджера Шанка⁸⁶ та ін.

Можливості сучасної когнітивної мнемотехніки майже невичерпні, демонструють великий інтерпретаційний діапазон та розгалужену категоризацію: ейдотехніка (специфіка образного конструювання з точки зору забування/пригадування); мнемотехніка (способи художнього відтворення забування/пригадування); мнемонічна онірокритика (поетика оніричного у творі, пов'язана із

⁸⁴ Cognitive poetics: goals, gains and gaps. – Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2009. – 560 с.

⁸⁵ *Tsur Reuven*. Toward a Theory of Cognitive Poetics. – Brighton-Portland: Sussex Academic Press, 2008. – 683 p.

⁸⁶ *Glenberg Artur M*. What Memory is for // *Behavioral and Brain Sciences*. – 1997. – N 20. – pp.1-55.; *Kintsch Walter, Schmalhofer Franz, Welch David and Susan Zimny*. Sentence memory: A theoretical analysis // *Journal of Memory and Language*. – 1990. – N 29. – pp.133-159; *Schank Roger C*. Tell me a story: A new look at real and artificial memory. – New York: Charles Scribner's Sons, 1990; *Schank Roger C*. Dynamic Memory revisited. – Cambridge: Cambridge UP, 1999; *Tulving Endel*. Episodic and semantic memory // *Organisation of Memory*. Ed. Tulving Endel and William Donaldson. – NY: Academic Press, 1972. – pp.382-403.

несвідомим маніпулюванням пам'яттю); мнемоцентризм (пам'ять над усе, відтворення пам'яті як основи мистецтва слова); криптосимволіка (утворення криптографічних мнемонічних символів, в тому числі обліку часу, простору, символіка чисел та повторюваних явищ тощо); заміна мнемотехніки комбінаторикою (замість реального відтворення парадигми пам'яті – принцип перерахування, часто удавано впорядкованого); синестезія (накладання слухової, звукової, смакової, зорової пам'яті, коли стає можливим пригадати візуальний образ за запахом чи кольором); ампліфікаційне прочитання (нетотожний самоповтор тексту з метою увиразнення того, що треба запам'ятати, що в художньому тексті найчастіше класифікується як ремінісценція, авторемінісценція, цитата, риторична ампліфікація); мнемонічне страждання (пригадування болю, втрати, нещасливого кохання); мнемонічна аномалія (наприклад, незвичне запам'ятовування); процедури кодування, переліку та перенайменування, застосовувані мнемоністом; мнемонічні фантазми (зона експериментування уявленнями, які містить пам'ять); меланхолія і пам'ять (вперше їх взаємозалежність обгрунтована Арістотелем); виникнення нової пам'яті (починаючи від М. Бахтіна і завершуючи біокомбінаторикою образів за М. Тернером та А. Річардсоном); метафора як мнемонічний парадокс (за Дж. Лакоффом). До всього цього розмаїття я хочу додати лише мнемонічні властивості жанру.

Звичайно, найвагомим результатом мнемонічного експериментування поетів є утворення ефекту *нової пам'яті*. О. Лихоманова зазначала: "Пам'ять – це процес збереження колишнього досвіду, який передбачає його повторне використання в діяльності та повернення до сфери свідомості"⁸⁷. Жанр можна розглядати як форму повернення колишнього естетичного досвіду людства, адже сонет від часів Джакомо де Лантіно та Франческо Петрарки пройшов такі перипетії розвитку, що у сучасному його вигляді вражаючі відмінності не можуть знищити колишню жанрову пам'ять. Вона пов'язує минуле жанру з його сьогоднішнім і майбутнім і є найважливішою пізнавальною функцією, що лежить в основі розвитку та навчання. Мнемотехніка жанру відновлює образи окремих предметів, дій і процесів, відчуттів, емоцій, міркувань,

⁸⁷ Лихоманова Е.Е. Мнемические процессы. Память. – М., 2003. – С.5.

сприйнятих у минулому як характерні ознаки даного жанру, що разом становить минулий жанрологічний досвід людини, зміст жанру, мнемосхему жанру, що пам'ятається та обертається у лабіринтах культуротворення.

М. Бахтін запевняв, що "новий жанр складається із наявних жанрів; всередині кожного жанру відбувається перегрупування готових елементів"⁸⁸. Суголосне з ним Ц. Тодоров важав, що "жанри походять від інших жанрів"⁸⁹, а це означає, що мнемосхема жанру є надзвичайно ваговою для самого його існування, а не тільки для наступного розвитку чи асиміляції. Жанр не можна синтезувати з нежанрового джерела, хоча він може приймати до власної мнемосхеми джерела іншого порядку, зокрема жанр постмодерного роману може приймати у свою структуру елементи побутового життя, інших видів мистецтва, теоретичні доктрини минулого та сучасності та ін. Це робить мнемосхему постмодерного роману дуже складною, але попри всі включення, провідну роль у його розвитку відіграє все-таки літературна жанрологічна мнемосхема, поза якою роман не існує взагалі.

Вивчаючи мнемонічні особливості людини, О. Лурія звернув увагу на невичерпні можливості образного мислення, яке дає можливість маніпулювати речами та явищами так, як би ми могли це вчинити в реальності. Він писав: "Поезія народжує не уявлення, а сенси; за образами в ній приховане внутрішнє значення, підтекст; треба абстрагуватися від наочного образу, щоб зрозуміти її переносне значення, інакше вона не була б поезією..."⁹⁰. Епістемологічний сенс поетичного/жанрового підтексту полягає у його спорідненості з пратекстом/пражанром письменницької пам'яті, текстом, який передував будь-яким смисловим розгалуженням конкретних літературних текстів. Підтекст – це конкретна навіяна текстом понятійна фреймова структура, яка є складовою пратексту. Варіацією

⁸⁸ *Бахтин М.М.* [П.Н. Медведев]. Формальний метод в літературознавстві: Критическое введение в социологическую поэтику. – М.: Лабиринт, 2003. – С.153-154.

⁸⁹ *Тодоров Цветан.* Походження жанрів // Поняття літератури та інші есе. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С.25.

⁹⁰ *Лурія А.Р.* Ум мнемониста // Хрестоматія по общей психологии. Психология мышления. М.: МГУ, 1981. – С.111.

пратексту є пражанр, тобто жанр, який передував появі даного конкретного жанру. Отже, пратекст є сумою підтекстових смислових рівнів, що покликаються до життя конкретною поетичною інформацією тексту. Якщо підтекст (інтуїтивна парадигма) встановлюється завдяки аналітиці тексту (когнітивної парадигми), то пратекст/пражанр (феноменологічна парадигма) є сферою суто мнемонічною, в якій когнітивне й інтуїтивне співпадають, як дві сторони одного феномена пам'яті, він ідентифікується на основі сполучення низки сенсів підтексту та тексту. Характерні метафори пам'яті, які містяться, наприклад, в поезії Т. Шевченка, зазвичай наділені смисловою парадоксальністю: "Неначе степом чумаки Уосени верству проходять, Так і мене минають годи, А я й байдуже"⁹¹. Шевченкові метафори пам'яті зазвичай відсилають читача до конкретного історичного або індивідуального минулого. Поетична мнемотехніка була добре відома романтикам та використовувалась ними з метою відродження подій історичного та особистого минулого. Особливості мнемонічної поетики в тому, що вона спрямована на запам'ятовування певних актів та феноменів буття, на відтворення їх у художньому тексті мінімальними засобами мови та покликанням на певні, зокрема жанрові, традиції. Занурення в минуле найчастіше в літературі здійснюється у формах алюзій, ремінісценцій, авторемінісценцій, міфологем, проте найкомпактнішою та влучною формою мнемонічного ретроспективного навернення є і завжди була метафора. До речі, саме вона зазвичай лежить в основі алюзій, ремінісценцій та міфологем. Жанрова мнемотехніка романтиків базувалась передусім на зверненні до фольклорних та біблійних жанрів та прагненні оперувати ними. Фольклор та Біблія становлять домінуючий жанровий підтекст всього українського романтизму. Мнемонічний підтекст ідентифікує часопросторові властивості художнього твору так само, як і його жанрові особливості. Мнемонічна ейдотехніка становить частину мнемоніки жанру. Особливо вагомою виявляється вона в жанрах автодокументальної прози (non fiction).

Жанр не тільки залежить від мнемоніки попереднього періоду його функціонування, а й сам творить "нову пам'ять", оскільки

⁹¹ *Шевченко Тарас*. Кобзар. – К.: Рад. письменник, 1983. – С.425.

тотожне відтворення канонічного жанру, зокрема у період постмодернізму, вважається несмаком. Пересотворений жанр (старий але оновлений) символізує саме народження "нової пам'яті", адже витіснення (максимально припустиме в межах певного жанру) старих уявлень про цей жанр входить у програму творення. Таким чином жанр представляє собою експериментальну лабораторію мнемонічних практик, де канонічна схема жанру існує як "пам'ятка" для новоутворених його форм. Жанр як мистецтво пам'яті проявляється насамперед в залежності його характеристик від тих, які були раніше заявлені, у підкреслено рецептивній природі його відтворення. Якщо образ письменник може створити, користуючись лише власною фантазією, то жанр ніколи не твориться на такій основі. Він повинен впізнаватися в системі культури, а значить, повинен мати мнемонічні властивості, за якими й можливе реконструювання його укоріненості в систему літературних парадигм.

Мнемотехніка жанру – поетичні засоби конструювання 1) зв'язку з минулими формами жанру та 2) мнемонічної образності з метою повернення до попереднього образотворення та синтез пригадування, відсилання, літературного натяку на події та твори минулого, які мають тематично-жанровий сенс, утворюють вертикальний контекст твору тощо. Мнемотехніка жанру має структурне вираження, її складає сукупність прийомів та засобів, які дають можливість кодування певної інформації та збільшення обсягу пам'яті шляхом накопичення певних асоціацій відносно конкретного жанру. Мнемотехніка жанру забезпечує його абсолютно точне відтворення. Мнемотехніка жанру реалізується на всіх рівнях його художнього конструкту: 1) на макрорівні (тематична стійкість, емоційна установка, загальний пафос, інтертекстуальні можливості та образна релятивна інтеція); 2) на мікрорівні (деталізована асоціація, тропіка та стилістика мнемонічної орієнтації, повторюваність типу співвіднесеності мікрообразних сенсів) 3) на рівні позалітературної ситуативності (покликання до певного контексту, впровадження певного підтексту, фонового знання, діалогічності, конкретизація ментального простору за рахунок позалітературної поінформованості читача).

Порядок та експресія завжди були головними інструментами мнемотехніки. Вони лишаються актуальними і в теорії жанру,

оскільки впорядкування елементів твору, як і частотність їхнього проявлення мають вирішальне значення для виокремлення жанру. Експресивність же становить стійку складову жанру та окреслюється зазвичай як модальність.

Психоміфологія пам'яті відіграє вирішальну роль у структурі будь-якого жанру, особливо це стосується класичних жанрів трагедії, комедії, гімну тощо. Термін "психоміфологія" ми вживаємо не у фрейдівському сенсі, де він дорівнювався до поняття "релігія", а услід за В. Шкуратовим⁹², який вбачав у цьому терміні психосоматичний код культури. Елементи психоміфології у художньому тексті й акумулюють найдрібніші прояви пам'яті, але якими б дрібними вони не були, всеодно лишаються актуальними для мнемотехніки жанру. Особливість психоміфології полягає насамперед у тому, що вона не претендує на достовірність історичного ракурсу буття, а при надмірній представленості у тексті може спотворювати правдивість оповіді та сприяти утворенню переважання до фантазійного.

Кожен жанр володіє як природною даністю певною формою психомоторики (сукупності усвідомлюваних регульованих рушійних актів пам'яті), яка відповідає модусному статусу будь-якого жанрово окресленого тексту. Будь-який жанр може бути охарактеризований за сумою психомоторних знаків, що містяться в ньому. Різні типи групувань психомоторних знаків представлені як у вітчизняній, так і в зарубіжній психології. Так, наприклад, М. Гуревич⁹³ класифікував рухи за п'ятьма групами: 1) за механізмами, що керують рухами (прості, рефлекторні, асоційовані, автоматичні, автоматизовані, вольові, свідомі); 2) за відношенням до зовнішнього середовища (заборонені рефлекси, виразні, супутні, цільові, зайві, робочі і продуктивні рухи); 3) за суттю (енергія, сила, точність, послідовність, ритмічність, плавність, граціозність); 4) за кількістю (багатство або бідність рухів, тривалість, безперервність, одночасність виконання декількох рухів); 5) з погляду цільової установки (фізіологічні реакції, побутові, трудові). Когнітивна закономірність сенсу таких психомоторних знаків узгоджена із універсальним характером буття

⁹² Див.: Шкуратов В. Историческая психология. – М.: Смысл, 1997. – 505 с.

⁹³ Див.: Гуревич М.О. Исследование вариаций двигательных механизмов. – М., 1924.

та його відображення в людській свідомості. Когнітивна психомоторика жанру – це віртуальне відтворення сукупності усвідомлюваних рухів на основі презентованого тексту. Таке віртуальне відтворення нічим не відрізняється від реального, тому є всі підстави для використання існуючих у психології класифікацій психомоторики. Зокрема, схема М. Гуревича може допомогти у розрізненні жанрів класичної оди та бурлескно-травестійної оди. Зразком класичної оди може служити "Ода блаженної пам'яті государині імператриці Анні Іоанівні на перемогу над турками і татарами та на захоплення Хотина 1739 року" Михайла Ломоносова, в якій спостерігається наступна психомоторика: 1) за механізмами, що керують рухами, – асоційовані (Піндар, Каїр, Дамаск, Вісла), вольові ("Цілуйте ногу ту в сльозах"), автоматичні ("Раптово мертвий впав"), прості ("Дубрави і поля тремтять"); 2) за відношенням до зовнішнього середовища – цільові та продуктивні рухи становлять домінують; 3) за суттю – точність та послідовність втіленого поетичного принципу клімаксу; 4) за кількістю – тривалість та безперервність; 5) з погляду цільової установки – патріотичні рухи. Якщо ж взяти до аналізу бурлескно-травестійну оду українського анонімного автора "Варшава", то там спостерігається інший тип психомоторики: 1) за механізмами, що керують рухами – прості, рефлекторні, часто пов'язані із фізіологічними проявами; 2) за відношенням до зовнішнього середовища – заборонені рефлекси, супутні, зайві рухи; 3) за суттю – енергія та ритмізованість; 4) за кількістю – безперервність, одночасність виконання декількох рухів; 5) з погляду цільової установки – фізіологічні реакції, побутові відправлення тощо. Оскільки психомоторика цих двох творів різна, ми можемо говорити про різне їх жанрове визначення.

Мнемотехніка жанру передбачає порядок образного ряду: 1) візуалізації, 2) аудіолізації, 3) кінестезії. Кожне таке впорядкування зводиться до утворення системи мнемонічних піктограм відповідно орієнтованих та художньо адаптованих письменником. Жанрова піктограма як мнемонічний патерн має конкретне образно-семантичне втілення та стосується одного із трьох названих рівнів впорядкування.

Мнемотехніка жанру потребує постійного метакогнітивного контролю як з боку автора, так і з боку читача. Оскільки кожен письменник має неповторну тільки йому притаманну систему

мнемоніки, яка формується внаслідок впливу культурного середовища, родини та соціуму, то це зазвичай відбивається на жанровій структурі написаних ним творів, але мусимо відзначити, що мнемонічна своєрідність письменника (тобто притаманне саме йому уміння реконструювати минуле певним способом та за допомогою певної кількості мнемонічних засобів), все ж, представляється не настільки оригінальною, щоб презентувати повну неповторність, сфера мнемоніки тяжіє до універсалізму, закони пам'яті мають всезагальний характер та проявляються при жанротворенні насамперед через доторкання до традиції. Мнемонічні властивості жанру (значеннєві характеристики пам'яті жанру), як і його мнемотехніка (принципи конструювання пам'яті жанру) – це не категоризація жанрової плинності, а навпаки, – жанрової стабільності, універсальності стосовно самого когнітивного процесу. Проте вивчення мнемотехніки жанру становить новий аспект жанрології тому, що ніколи раніше в історії жанрології мнемонічні патерни жанру не розглядалися як усталені його компоненти, тільки із розвитком когнітивістики стало можливим застосування універсальних законів та принципів до сфери жанрології та впорядкування характеристик жанру в аспекті мнемотехніки.

1.5. КОГНІТИВНІ ПРИНЦИПИ КАТАЛОГІЗАЦІЇ ЖАНРІВ

При когнітивному підході до систематизації жанрів слід виділяти насамперед два аспекти – теоретичний (сума теорій стосовно певного жанру) та практичний (сума уявлень щодо характеристик конкретного жанру, часто втіленого у конкретному творі). Кожен із цих аспектів висвітлення жанру має власну специфіку каталогізації його когнітивних ознак. Теорія жанру може виділяти в ньому за провідні одні характеристики, а практика жанру – зовсім інші.

Наведу приклад. У теорії жанру фентезі провідними ознаками жанру названі наступні: 1) занурення у псевдоміфологічний світ з метою відродження сокровенної духовності людини, 2) основою фентезі є неоміф, часто інтерпретований як певна химеріада, 3) пандетерменізм замість логічної достовірності, 4) часопросторова химера – у фентезі наводяться події, які зазвичай відбулись на Землі у дуже далекому не задокументованому минулому тощо. Практика жанру доводить, що всі ці такі істотні для теоретика характеристики можуть трансформуватися в художньому творі таким чином, що іноді

виникає сумнів щодо їх представленості у тексті. Зокрема, існують фентезі, в яких часопростір має такий же характер, як і в науково-фантастичному романі, тобто переноситься у майбутнє або у космос, як це продемонструвала Ле Гуїн. Отже, при класичному підході до характеристики жанру фентезі ми стикаємось із цією суперечністю тлумачення та художнього факту. Це відбувається тому, що класичний підхід у тлумаченні жанру заснований на статичних ознаках твору, яких, будемо відверті, ніколи не буває у художньому процесі достатньо, які представляють собою момент становлення жанрової форми, нехай і дуже вартісний як момент формування жанрового патерну, проте тільки момент.

Когнітивний підхід до жанрів дозволяє узгодити теоретичний та практичний аспект їхнього функціонування і вже внаслідок цього має викликати цікавість у жанрологів.

Насамперед почнемо задавати собі прості запитання: чому когнітивний підхід знищує дисонанс теоретичної та практичної версії жанру? Метою когнітивістики є саме знищення таких та подібних дисонансів нашого пізнання, тож жанрова сфера не є винятком у плані породження когнітивних дисонансів, особливо жанрологія ХХ століття переповнена ними.

Друге запитання: якими є когнітивні принципи каталогізації? Тож почнемо з найелементарнішого та найзагальнішого – сформулюємо загальні когнітивні принципи каталогізації знання: 1) когнітивістика віддає перевагу закономірності, якою б не була її природа, а закономірності жанрологічного ряду такі само, як і загального ментального простору людини, а отже, будь-яка закономірність проглядає внаслідок вдалої систематизації, байдуже до якого типу вона належить – ієрархічна, параболічна, симетрична, лінійна чи інша. 2) початкова систематизація не базується на єдиному усередненому значенні та прагне розширити сферу систематизації за рахунок рубіжних явищ та ознак; 3) жанрологія розглядається у єдиному ментальному просторі, захоплюючи ті закономірності та принципи їх впорядкування, які вже покликалися до життя в інших галузях людського пізнання. 4) будь-яка когнітивна систематизація не є кінцевим результатом пізнання та спрямовується на утворення численних схем систематизацій з наступним їхнім зіставленням.

З огляду на вже заявлені принципи загальнокогнітивної каталогізації, можемо спробувати сформулювати жанрологічні

когнітивні принципи каталогізації. Такими будуть: 1) актуальними для ідентифікації жанру мусять бути як стійкі, так і плінні ознаки жанру; 2) жанрологія є формою ментального простору і тому має впорядковуватись за загальними законами людського мислення та пізнання; жанр як частина ментального світу людини; 3) когнітивна жанрологічна одиниця визначається мисленневим концептом; 4) жанрові трансформації становлять значну частину змісту, визначення жанрової парадигми повинне спиратися на трансформативні властивості літератури як на провідний показник когнітивної детермінованості; 5) жанр існує у зіставленні з іншими жанрами, у історичній ретроспективі та у перспективі, при чому встановлення останньої є обов'язковим актом процесу ідентифікації; 6) жанрологічні висновки мусять перевірятися на відповідність істинності досягненнями у нейрології, психології, лінгвістиці та ін. науках; 7) когнітивна теорія жанру поєднує жанровий аналіз із жанровим синтезом, встановлює градацію жанрологічних ознак за принципами загальнолюдського мислення; 8) когнітивна теорія жанру є частиною теорії літератури та сфери літератури взагалі, а отже, повинна синтезуватися з оглядом на власні (галузеві) сфери функціонування та враховувати концептуальний світ суміжних літературознавчих дисциплін; 9) когнітивна жанрологія зрощена з мнемотехнікою письма.

Трете запитання: наскільки достовірними є когнітивні принципи каталогізації? Достовірність когнітивної жанрології, безперечно перебільшує всі попередні теорії жанру, оскільки в структуру дослідження включаються можливості своєрідної перевірки із залученням інших наук, тобто розширюється поле досліджень та збільшується вірогідність одержання результату з поправками, продиктованими іншими науковими досягненнями. Заснована на впорядкуванні набутих результатів та залученні інших наук, вона становить рух до утворення нового гештальту жанрології.

Четверте запитання: навіщо все це потрібно? Цікавість до когнітивних засад жанрології виринає як альтернатива до вже існуючого та дискредитованого часом жанрового гештальту. Ймовірно, що при застосуванні альтернативної методики пізнання, жанр постане у оновленій іпостасі та відродиться як всезагальна наскрізна категорія літературознавства попри всі існуючі нині сумніви більшості новітніх дослідників.

РОЗДІЛ 2. МНЕМОПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

2.1. МІФОЛОГЕМА ЯК УНІВЕРСАЛІЗОВАНА МНЕМОСХЕМА ПОЕТИКИ

Проблема ідентифікації міфологеми в сьогочасному літературознавстві пов'язана з тим, що дана категорія має безліч змістовних рівнів, невичерпність яких і становить, власне, проблему. Крім того, існує багато дефініцій міфологеми, міфопоетика здійснила багато спроб надати даному поняттю конкретизації, втім, "невловимість" міфологеми об'єктивно існує, тобто й досі вона є неідентифікованою на рівні теоретичного терміна. Міфологема часто осмислюється як "уламок" великої міфології, примарність якої стає фактом сучасності й саме це дозволяє трансформувати міфологічний елемент у щось естетично та змістовно завершене.

Одним із напрямів інтерпретації міфологеми є її розуміння як частини тематичного поля твору, як мотиву певного змісту. Зокрема, тема витлумачувана як сукупність структурованих мотивів, лейтмотивів, ремінісценцій, авторемінісценцій, міфологем, алюзій, які перебувають у антиномічно-корелятивних зв'язках і об'єднані спільною художньою моделлю мікрокосму, стає у цьому разі своєрідним смисловим обмеженням міфологеми. Сама ж міфологема при тематологічному її тлумаченні – це *мотив, заснований на міфологічній архайці та інтелектуалізований у відповідності до обраної автором моделі мікрокосму твору*. Проте тематологічне тлумачення міфологеми здатне тільки визначити її розташування відносно решти тематичних елементів, але не здатне розкрити її внутрішні властивості та природу її міфоконструкту.

Як би там не було, а в практиці живого літературного процесу міфологеми продовжують народжуватись, як і в минулому, отже, вони становлять стійку змістовну площину літератури у всі часи та у всіх народів. А коли так, то вони мусять ідентифікуватися хоча б за системою у першу чергу компаративістики, у структурно-антропологічному ракурсі – також, і, нарешті, в аспекті архетипу саме літературного як *словесно-знакової проєкції психологічних та культурногенетичних архетипів*. Міфологема як частина компаративного аспекту літератури, безперечно, мала велику історію осмислення, зокрема у працях Дж. Дюмезіля, Я. Горак, В'яч. Іванова, К. Йеттмара, Р.Каюя, Ф. Кюмона та ін. Такі міфологеми як

світове дерево, яйце-райце, чарівний ліс, захована смерть, домівка, дорога та подібні були охарактеризовані саме на засадах зіставлення, в аспекті порівняльно-типологічного літературознавства. Їхня змістовність описана докладно, хоча компаративний метод аналізу не ставить за мету відтворення структури змісту міфологеми; аналізована у такий спосіб міфологема постає як сонм численних значень, ієрархічна сполученість яких зазвичай не встановлена. Сама ж міфологема при цьому розуміється як у чомусь скорочений міф, як неповний міф, тож і дослідження її базується насамперед на теорії міфу, вона не вичленовується як певний етап деградації міфу, занепаду його провідних змістовних складових або їх притлумлення. На основі міфологеми компаративіст може дуже віртуозно реконструювати висхідний міф, зосереджуючись на його змістовній парадигмі, що й є основним здобутком компаративістики. Ми також будемо розглядати структуру міфологеми за зразком компаративної висхідної парадигми.

Міфологема, витлумачувана як архетип за К.Г. Юнгом, набуває значень колективного безсвідомого і є "душевним органом, який міститься у кожному"⁹⁴, "архетип завжди є образом, що належить всій людській расі"⁹⁵ тощо. К.Г. Юнг вирізняв ноуменальний (осягнений розумом) та феноменальний (осягнений чуттєво) архетиповий образ. На відміну від міфу, міфологема виринає як перетин цих двох провідних ліній психологічного творення образу. За більшістю письменники пропонують нам гру ноуменальним та феноменальним. Після Юнга, архетипна психологія зосереджується саме на архетипових образах. Наприклад, Дж. Хіллман зауважує: "Архетипові образи з'являються як в акті видіння, так і в зримому об'єкті, оскільки архетиповий образ виникає в самій свідомості у вигляді визначаючої фантазії, яка насамперед забезпечує існування свідомості"⁹⁶. Він також переконаний, що будь-який образ можна розглядати як архетиповий, що будь-яка метафора, що виринає у нашій свідомості вже є архетиповим образом. У системі основних

⁹⁴ Юнг Карл Густав. Бог и бессознательное.- М.: "Олимп", 1998.- С.172.

⁹⁵ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов.- К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.- С.97.

⁹⁶ Хиллман Джеймс. Архетипическая психология.- СПб.: Б.С.К., 1996.- С.69.

принципів архетипної психології виняткова роль припадає саме літературі: "Приділяючи особливу увагу риториці, архетипова психологія спирається на літературні та поетичні засоби для інтерпретації свого бачення"⁹⁷. Отже, оскільки архетип реалізується через образ, а образ є метою художньої літератури, то й сама література є найбільшою скарбницею архетипів. Є. Метлинський довів, що архетиповість структури літератури визначається вже на рівні сюжетоскладання⁹⁸. Отже, міфологічний зміст у творі можуть мати сюжет, образ, деталь, що вже доведено в літературознавстві. Міф же є способом реалізації архетипу. Архетипом може бути і певний принцип, як то довели О.Донченко та Ю. Романенко⁹⁹, які виділили як архетипи – "едукативність психокультури", "екзекутивність", "монарність" тощо. Міфологема тим вирізняється в літературній теорії, що вміщає характеристики сюжету, образу, деталі та певного принципу, оскільки покликає до життя міф, що сповнений архетипними сенсами, а вони можуть комбінуватися у будь-якому напрямі.

Під архетипами часом розуміють також принципові уявлення про світобудову (універсалії), зокрема А. Захарова зазначала: "Треба підкреслити, що креативний архетип (відтворення акту Творіння) співвідноситься з такими символічними поняттями, як світова гора, Світове дерево і Сходи, які є втіленням світової вісі, що єднає три рівня буття"¹⁰⁰. Ця ж дослідниця твердила, що структура літературного твору може розглядатися як символічний образ світу, створений на засадах тріадичності космологічного характеру, що літературний твір є "вираженням архетипу Світової гори як образу світу"¹⁰¹. Сучасна філософія переносить акценти інтерпретації універсалій із епістемології на проблеми мови й соціуму. Найбільше

⁹⁷ Там само. – С.75.

⁹⁸ Див.: Метлинский Е.М. О литературных архетипах.- М.: Институт высших гуманитарных исследований РГГУ, 1994. – 132 с.

⁹⁹ Див.: Донченко Олена, Романенко Юрій. Архетипи соціального життя і політика. – К.: "Либідь", 2001. – 334 с.

¹⁰⁰ Захарова А.Л. Архетип структуры и структура архетипа в художественном произведении // Литературоведческий сборник. – Донецк, 1999. – Вып.1. – С.41-42.

¹⁰¹ Там само. – С.43.

відомі західні концепції універсалій належать Л. Вітгенштейну (універсалії як загальні, "сімейні" групи понять) і У. Куйану (універсалії як мовні штампи). За Г. Башляром найбільшими універсаліями є стихії світу (або ж – архетипи води, повітря, землі й вогню). Міфологема – найбільш універсалізована форма мнемопоетики, і тим більше універсалізується, чим ближче посувається углиб міфу.

Типовими зразками міфологем можна вважати відтворення в літературному тексті кодів світового дерева, світового яйця, життя – смерті, долі, тіні, дому, лісу, дороги тощо. Звертаю увагу, що перераховані міфологемні утворення безпосередньо пов'язані з універсальними архетиповими структурами людського мислення, становлять їх логічно-художнє вивершення.

Якщо поглянути на *міфологему як на трансформований в літературі та у часі архетип*, то вона постане як впізнана мить процесу несвідомого імпульсивного відтворення світу людиною, який, здавалось би, у сучасній цивілізації є подоланим, переможеним раціональним типом мислення ще в добу класицизму та Просвітництва. Міфокритика заперечить мені, що не всякий архетип здатен породити міфологему. Проте не існує міфологеми поза архетипним значенням.

Міфологема є "вторинною мовою культури", отже, вона *тяжкіє до мови тайнопису*, а потрапляючи до художнього тексту виконує функцію утаємниченого змістовного коду, певного рівня художності. Міфологемне прочитання твору часто означає декодування незаписаних сенсів, віднайдення втраченого міфологічного сліду. Дослідженню міфологічного сліду мови присвячено багато дисертацій, зокрема, П. Барішнікова¹⁰², Є. Наумової¹⁰³ та ін. Цей напрям ідентифікації міфологеми у наш час плідно розвивається.

Міфологеми бувають зовнішні (з семантикою характеристики макрокосму) (ліс, дім, світове дерево) та внутрішні (з семантикою характеристики мікркосму та психогенної структури людини) (тінь, самість, предвічна жінка) в залежності від характеру

¹⁰² Див.: Барішніков П.Н. Миф и метафора: Опыт межпарадигмального анализа. – М., 2008. – 196 с.

¹⁰³ Див.: Наумова Е.С. Генезис и эволюция солярных аспектов мифологии Аполлона. – М., 2004. – 235 с.

охопленого в їх знаковій системі простору кодування. Міфологема як елемент семантизації художності може розглядатися як концепт, фрейм, прототип, когнітивна категорія. В залежності від спрямування зіставлення, вона може розкривати як таємниці міфоструктури слова, так і психоміфології. Термін "психоміфологія" ми вживаємо не у фрейдівському сенсі, де він дорівнювався до поняття "релігія", а услід за В. Шкуратовим, який вбачав у цьому терміні психосоматичний код культури. Елементи психоміфології у художньому тексті й акумулюють найдрібніші прояви пам'яті, але якими б дрібними вони не були, всеодно лишаються актуальними для мнемотехніки міфологеми. Особливість психоміфології полягає насамперед у тому, що вона не претендує на достовірність історичного ракурсу буття, а при надмірній представленості у тексті може спотворювати правдивість оповіді та сприяти переважанню до фантазійного. Сучасні фентезі надто полюбують гру з психоміфологією. Отже, міфологема народжена у річищі психоміфології, заступає цілісний вивершений сюжет чи тему, вона в ущільненому вигляді тематично сповна реалізується. Тобто становить абсолютно самодостатню смислову одиницю тематичного рівня становлення тексту. Це дає їй можливість приховувати архетипові значення як своєрідні коди, в цьому специфіка її "літературності". Але така міфологема ризикує переродитись на неоміф.

Якщо розглядати літературну міфологема як варіант архетипу чи архаїчного міфу, то її будова легко співвідноситься із структурою родового міфу на стадії його початкового розкладу: її змістовні складові вирізняються з різною мірою чіткості, жоден із них не втрачається, хоча може спостерігатись нерівномірність розкриття семантики окремих елементів. У наведеній нижче схемі міфологеми акцентовані не всі змістовні компоненти її структури, а тільки ті, які спостерігаються в аналізованому творі – в новелі "Сама-саміська" Василя Стефаника. Абстрактна схема міфологеми, безвідносно до твору, у системі когнітивного літературознавства існувати не може, оскільки воно орієнтоване на конкретність сприйняття, продуктивність та персоналізованість мислення як автора, так і читача. Отже, за новелою Стефаника виділяються наступні змістовні компоненти міфологем:

Змістовні компоненти міфологеми



Як видно на схемі, смислопороджуючими складовими міфологеми є прафольклорні, релігійні, магічні, музичні та ін. уявлення, сукупність яких і утворює те, що ми вважаємо змістом міфу. Міфологема не тотожна міфу, закладеному в її структуру, вона є фактичним обмеженням чи ідеологічним спотворенням міфу, яке, до речі, може мати різні форми, інколи якийсь із компонентів змістовної частини архаїчного міфу може зовсім зникати в структурі літературної міфологеми. Міфологема надзвичайно конкретна і тому немає двох тотожних міфологем, як і тотожних знакових складових у їх структурах. Семантична нетотожність міфологем заснованих на одному міфі базується на нерівномірності інтелектуального обмеження їх міфологічних значеннєвих компонентів. Наприклад, в залежності від авторських уподобань та стилю у міфологемі один із компонентів (музика чи релігія чи будь-що) може занепадати настільки, що його присутність невідчутна. Такому притлумленню, а то й занепаду, може піддаватися будь-яка кількість смислових міфологічних компонентів. Отже, **міфологема є літературною формою інтелектуалізації міфу, заснованою на притлумленні та занепаді його змістовних складових.**

Якщо взяти за зразок міфологему життя / смерті у новелістиці Василя Стефаника, то, зважаючи на первісний синкретизм життя й смерті в єдиному уробрічному процесі відтворення / відмирання, представленого у слов'янському язичництві, насамперед треба

вказати актуальність цієї міфологеми для свідомості багатьох українських письменників, проте всіх їх вирізняє різний тип концептуалізації міфологеми життя / смерті. Зокрема, новели В. Стефаніка є зразками розгорнутих літературних міфологем. Їхня структура коливається між розгорненою метафорою з міфологічним сенсом та мінімалізованим мотивом. Лаконічність жанру новели дозволила письменнику наблизитися до міфопоетичної сфери якнайщільніше. Міфологеми в його новелах заповнюють словесні лакуни, адже авторський текст дуже лаконічний, проте семантично безмежний. Міфологемна пам'ять сягає таких глибин давнини, де виразність та чіткість стають просто неможливими, зате міфологема "пам'ятає" ЩОСЬ, що становить здобуток не однієї людини чи роду, міфологемна інформація не просто веде нас до глибин підсвідомості, а й залучає до усвідомлення універсальних парадигм та уявлень, зрозумілих для кожної людини.

Міфологема смерті / життя у новелі "Сама-саміська" В. Стефаніка розкриває свій танатологічний сенс через символіку кольору, через образи мух та чортів. Чорт приходить і забирає бабу до пекла, тобто виконує функцію фольклорної смерті. У зображенні вимазування мух кров'ю та подальшого вимазування хатинки у червоне проступає давня символіка жертвних ритуалів, в яких застосовувалось символічне вимазування із сенсом переродження.

Разом із тим, танатологічний символ чорта (у Стефаніка це варіація посланця смерті, саме він переносить бабу до пекла) має цілком конкретне семантичне наповнення. Світ потойбіччя відтворений як коловорот, там не тільки чорт, а й чортенята, й пекельне провалля тощо, куда падаючи, баба вмирає швидше від переляку, ніж з іншої причини. Більш давній міф смерті накладається на християнську есхатологію. Отже, Стефанікова міфологема – це завжди не тільки архаїчна християнська міфоструктура, а й не менш архаїчна язичницька, переплітання, сплутування цих двох гілок смислородження, здається, робилось письменником цілеспрямовано. Світ християнський і язичницький настільки з'єднані у свідомості баби, що утворюють нове химерне вірування. Моноліт забобону тримає на собі всю галерею бабiniх галюцінацій.

Ми спробуємо зобразити міфологему чорта, виходячи із раніше обраної нами схеми систематизації значень, наступним чином:

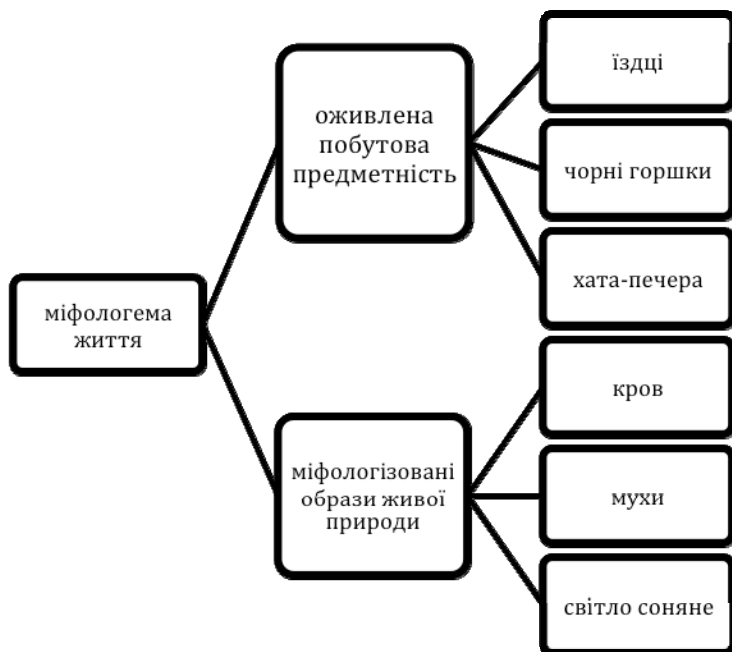
Смислова структура міфологеми чорта/смерті



Одна із складових міфологеми, а саме – образ самого чорта – розростається більше за решту, до нього додаються чортенята. Недосяжний хрест не може спинити їхній танок. Це не просто структурний принцип організації новели як жанру, але й умова розкладу архаїчного міфу, і це може тривати доти, доки міф ладен ідентифікуватися у колективній несвідомій пам'яті людей, фактично, самоідентифікуватися. Одвічна міфологічна архаїчна формула коловороту життя/смерті у літературній міфологемі В. Стефаніка зазнає перетворень за рахунок притлумлення антиномічності центральних понять, семантичне наближення життя до смерті і є умовою розгортання інтелектуальної програми міфологеми, набуття нею "літературності".

Розглянемо структуру міфологеми Життя у цій новелі В. Стефаніка, де смерть інтерпретується автором як певна нетривкість існування сущого, до якої слід призвичаїтись. Життєспроможність в цій міфологемі проступає через символіку червоного кольору крові посеред тиші залитої сонцем хати. Міфологема Життя у цьому творі має наступну смислову структуру:

Структура міфологеми Життя



У міфологемі Життя гіперболізованою є функція крові. В результаті такої трансформації образу крові своєрідно ілюструється ідея нескінченності "перетікання" життя. "Оживлена побутова предметність" міфологізується у свідомості помираючої баби, у той час, як "міфологізовані образи живої природи" функціонують незалежно від бабиної свідомості чи її галюцинацій. Мухи продовжують розносити кров і після її смерті, як продовжує світити сонце, огортаючи хату.

Міфологема життя / смерті є своєрідним наскрізним архетипним утворенням колективного несвідомого. Будь-яка літературна міфологема, якими б архаїчними смислами вона не була сповнена, завжди має своїм домінуючим або прихованим, художньо-естетичним сенсом протистояння життя і смерті. Тому так важко було витлумачувати творчість В. Стефаніка радянським літературознавцям, які скрізь шукали патетику героїзму та соціоцентризму. Міф, не будучи ні схемою, ні алегорією, ні символом,

тобто не маючи визнаної соціоцентризмом та численними матеріалістичними типами естетики (за М. Бахтіним) структури, все-таки має будову – хаотичну відносно логоцентричних, – в якій всі можливі складові поляризуються навколо життя та смерті, хоча множинність таких полюсів може вразити будь-яку уяву, адже існує безліч міфів життя та міфів смерті.

Щоразу один із елементів у системі залученого автором та інтелектуалізованого міфу набуває більшого розвитку відносно інших, навіть стає художньо-естетичним центром. У новелах В. Стефаніка кількість таких міфо-семантичних центрів вичерпується поняттям життя / смерті. Яку б проблему не піднімав письменник, вона завжди зводиться до дилеми життя / смерті. Християнізація давніх міфів у творчості В. Стефаніка не спостерігається, швидше можна говорити про міфологізацію християнства. Оскільки міфологема будова новел В. Стефаніка є домінуючою у всій його творчості, то зрозуміти істинний смисл цих новел можна тільки реконструюючи цю будову, що ми й намагалися вчинити. У В. Стефаніка немає відвертих, тим паче – дидактичних, соціологічних міркувань, на його творчості майже не відбилася антропологічна теорія, і те, що прийнято називати "натуралізмом Стефаніка", насправді ним не є, бо жодна "натуралістична деталь" не є списаною обсерваторно, а представляє певний рівень відхилення від реальності за законом міфологемного утаємничення сутнісного. Його можна б було вважати батьком міфологічного реалізму, якби такий розвинувся в Україні тих часів.

Один із цікавих напрямків ідентифікації міфологеми пов'язаний із дихотомічною теорією А. Дандеса. Згідно з цією теорією міфологема складається із аломотиву (варіативна складова) та мотивеми (інваріантна складова), де остання і є притлумленим міфом. Спираючись на дихотомічну теорію мотиву (Н. Тамарченко, В. Тюпа, О. Жолковський, К. Щеглов, А. Дандес), можемо спостерігати, що до складу будь-якого літературного мотиву входять "інваріант – варіант" за одним типом термінології, або "аломотив – мотивема" – за іншим. І. Сілантьєв зазначав, що "мотивема відповідає парадигматичному рівню мотивації, аломотив – синтагматичному рівню, та обидва поняття співвідносяться з емічним*, власне системним рівнем

*Емічний – сфокусований на внутрішній структурі та сенсах якогось явища.

мотиви як однієї із сфер оповідної мови фольклору та літератури"¹⁰⁴. Отже, аломотив складає варіантну семантичну частину мотиву, а мотивема – інваріантну.

Для міфологеми, як і для будь-якої самодостатньої теми чи мотиву, характерне прагнення до знаково-семантичного повернення, отже **вона може утворювати мотивеми** (значеннєво подібні інваріантні смислові сполуки), тобто численні виявлення одного й того ж змісту, повторення мотиву у різних трансформаціях, що робить його впізнаним. Міфологема визначається за домінантною мотивемою у її системі (аломотив+мотивема складають будь-який мотив за А. Дандесом¹⁰⁵). Аломотивну частину цієї структури зазвичай складає змінна, семантично нестійка значеннєва складова. Зазвичай вона і містить інтелектуальне навантаження, яке істотно трансформує міфологему. **Міфологемна мотивема** – новітня теоретико-логічна структура тексту, її теоретична доля пов'язана із зміною художньої свідомості сучасності, а саме: у добу панування постмодерністської деструкції змісту та ризоматичної генези погляди науковців звертають у першу чергу до найдрібніших архаїчних елементів тексту, які здатні зберігати усталену семантику навіть за умови трансформації всієї системи висловлювання у тексті. Міфологемна ж мотивема є найбільш стійкою. Саме завдяки їй ми можемо говорити про універсалізований варіант мнемосхеми у творі.

Виокремлення мотивеми із цілісної структури мотиву-міфологеми, фактично, повертає нас до архаїчного міфу, до відтворення саме його парадигмальної смислової тяглості. Міфологема, будучи сфокусованою саме на міфогенній смислороджуючій структурі, таким чином, стає носієм найдавнішого людського знання та досвіду художнього відтворення світу. З когнітивного боку міфологема стає експериментальною лабораторією людського пізнання, адаптуючи минуле й майбутнє в синкретичному образі.

Міфологема може також розглядатися як певний **палімпсест** (від грец. Palimpseston – щось написане на сторінках очищених від раніше

¹⁰⁴ Силантьев Игорь. Поэтика мотива. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С.48.

¹⁰⁵ Дандес Алан. Фольклор: семиотика и / или психоанализ. – М.: ПАН Восточная литература, 2003. – 278 с.

написаного тексту/книги), а в літературі останніх часів навіть *палінгенезис* (відродження і розгортання із збереженням слідів давніх форм), про що писали Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, М. Фуко та ін. Оскільки сучасна література орієнтована на утворення неоміфологічних конструктів та асоціацій, то використання письменниками архаїчного міфу як плацдарму для утворення нового міфу давно стало явищем звичним та отримало достатньо аналітичної екзегези в працях постмодерних критиків.

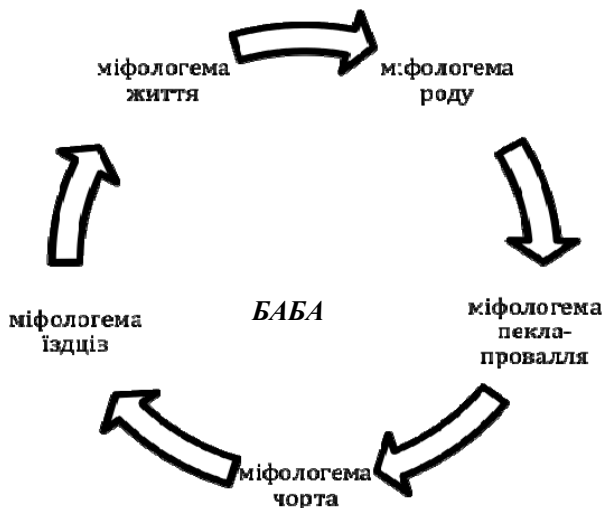
Неоміфологічну функцію може виконувати також текст стародавнього автора, над художньою версією якого з'являється складна надбудова філософсько-міфологічних уявлень сьогодення, як то маємо у фентезійній творчості Дж. Р. Р. Толкіна, Р. Говарда, Т. Толстой, В. Єрофєєва¹⁰⁶ та ін. Постмодерна неоміфологічна традиція посприяла увиразненню та розширенню семантичної структури міфологеми так само, як і збільшенню міфологічної "витривалості" тексту, що призвело до збільшення чисельності оприявлених у художньому творі міфологем. Якщо у творчості В. Стефаніка міфологема характеризується як згорнена семантика міфу, то у письменників нашого часу міфологемне розростання вже нікого не дивує, як і переростання міфологеми з її обмеженістю архаїчного міфологічного статусу – у неоміф, позбавлений будь-якої міфологічної обмеженості та спрямований на світоглядно-художнє домінування, як то маємо у жанрі того самого фентезі. Якщо модернізм став добою становлення міфологеми, то постмодернізм – неоміфу у всій його повноті, з прагненням утворити пантеон міфологічних богів. Міфологема все ще лишається актуальною у літературі доби постмодернізму, проте вона вже значно поступається перед наступом неоміфологій.

Міфологема – це *нетотожна реітерація* (від лат. *iteratio* = повторення, *reiteratio* – не дослівне "переповторення" у межах певної тотожності) міфу. Сам термін введений Ж. Дерріда. Повторюваність вкрай необхідна для формування інваріанту мотиву такого типу. Нетотожна реітерація справджується стосовно архаїчного міфологічного сенсу (міфологічної мотифеми). Найвагомішою якістю

¹⁰⁶ Див. докладніше: Попович Н.О. Художественная концепция мира и человека в русской прозе конца XX века. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., 2008. – 26 с.

цієї реітерації є збереження логістичної вісі всього конструкту. З цього приводу російський вчений В. Круглов зазначав: "...Міфологема ... вказує на міфообраз центру та на його онто-"логіку", конструктивно-нав'язуваний, але змістовно-легітимний, лого-виправданий спосіб присутності в людському житті"¹⁰⁷. Якою б маленькою, непримітною не була ця присутність центру, вона всеодно робить міфологему своєрідним кодом "десь" існуючого вісьового часу та абсолютного простору. Привнесення "міфообразу центру", яким у новелі "Сама-саміська" є свідомість баби, сприяє впорядкуванню всієї знакової системи твору. Зокрема, новела "Сама-саміська" у сюжетному та мотиваційному сенсі цілком залежна від групування міфологем у ній, адже дві контраверсійні міфологеми – життя та чорта/смерті – стають організаторами вісьового часу життійного простору баби, поза яким всі деталі сприймаються як фрагментована та вислизаюча із свідомості баби реальність. Графічно це можна зобразити так:

Міфологемна структура новели "Сама-саміська"



¹⁰⁷ Круглов В.Л. Антропологические заметки к понятию "мифологема" // Философия. Социология. Политология. – М., 2008. <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/310/image/310-10.pdf>

П'ять центральних міфологем твору, які перебувають у реітераційному взаємозв'язку, спроектованому свідомістю помираючої баби, роблять сюжет динамічним настільки, що читач не помічає відсутності дії у її класичному розумінні. Уроборичний (циклічний та замінний, зникаючий та знову відновлюваний, одна міфологема витісняє іншу, а та знову витісняє її, – і так до безконечності розвитку) зв'язок між міфологемами заступає дію. Центром такої удаваної дії стає Баба, вона є законодавцем самого підбору міфологем, адже саме в її свідомості всі вони народжуються. Кожен елемент побуту в новелі виринає в залежності від його актуалізованості відносно тієї чи іншої міфологеми, як і далекий світ родичів, які не можуть покинути роботу задля хворої бабці. Зіткнення життя / смерті в новелі становить не простий силогізм, а міфологічну вісь оповіді, утаємничене знання.

Запропоновані тут версії тлумачення міфологеми зовсім не вичерпують множинність її значень та функцій у сучасній літературі, проте будь-які спроби впорядкування "міфологемного хаосу" в потоці вічного становлення художнього слова мають той сенс, що продукують нові думки, а нові думки здатні утворити й новий світ навколо нас.

Міфологема утворюється завдяки її постійному зв'язку з архаїчним міфом. Ця "пам'ять" про міф, самоідентифікації в площині міфу, робить міфологему постійним носієм архаїчного змісту, формою запам'ятовування та відтворення як структурної, так і змістової частини архаїчного міфу. Міфологему відрізняє від архаїчного міфу не склад структурно-змістових елементів, а ступінь їхньої презентації, адже в ній відсутня рівноправність відтворення компонентів міфу, вона навіть спрямована на утворення естетичної одномірності, нерівнофункціональності складових архаїчного міфу. Кількість функціонуючих міфологем обмежена побутуванням архаїчного міфа, інакше ми ніколи б не здогадались, що маємо справу з "уламком" міфу. Постійна присутність конкретної історичної ретроспективи – провідна ознака міфологеми, яка не настільки історична, наскільки духовна, але зберігає змістовність, що сприяє впізнанню архаїчного міфа. Така мнемонічна функція міфологеми закладена в ній від початку створення. Втративши її, міфологема перестане бути міфологемою. Міфологема є наслідком інтелектуально-художньої діяльності людини, яка усвідомлює себе в

системі певного типу культури та винаходить лише спосіб відтворення, а не змістовну її частину.

Міфологема – міфологічний патерн в системі когнітивної мнемосхеми твору, що зазнав утисків з боку письменника та підпорядкований його ідеологічній схемі. Будь-яка художня форма структурна, будь-яка структура – історична. Неможливість виділення структури зазвичай пояснюється браком історичних досліджень. Теорія міфологеми ще не може похизуватись структурною вивершеністю, проте може пишатися достатністю історичних досліджень.

Запропонована тут схема структурування міфологеми відтворюється не тільки В. Стефаніком, а й іншими письменниками. Важливо було проаналізувати принцип розгортання та взаємодію окремих складових у мнемосхемі міфологеми. Міфологема як літературно адаптований авторський міф є феноменом структурних та історичних рефлексій, відібраних за умов певної культурної доби. Міфологема ідентифікується як теоретична категорія із значною тяглістю історичної аргументації, як в теорії міфу, так і в історії становлення художності. Вона була й лишається серединним сегментом літературного процесу, який заповзятю прагне презентувати минувщину. Але ця "міфологічна пам'ять" є універсальною, всезагальною, не несе на собі рис індивідуальності. Твори, що покликаються до міфологем, водночас апелюють і до універсальної (великої) пам'яті. Знеособлений образ баби у даному разі – закономірність, оскільки для реконструкції великої пам'яті її індивідуальність не потрібна. Інформативність міфологеми – то площина універсальної парадигми буття. Захоплюючи до тексту новели кілька міфологем, В. Стефанік утворює міфологемний коловорот, надаючи можливість кожній із міфологем – чорта, мух, баби, смерті, роду та ужиткової речовинності (їздці) – з'являтися кілька разів, покликаючи до життя довгий ряд асоціацій. Новела "Сама-саміська" сконструйована як ланцюжок міфологем, які динамічно заступають одна одну, чим, власне, й створюється ефект дії у творі, адже дії у її класичному розумінні там немає. Дією є рух мнемосхеми міфологем.

2.2. АВТОРЕМІНІСЦЕНЦІЯ ЯК ПЕРСОНАЛІЗОВАНА МНЕМОСХЕМА ПОЕТИКИ

Якщо міфологема представляє варіант мнемосхеми, в якому персоналізованість, власне, не допускається, а у випадку новели "Сама-саміська" В. Стефаніка йдеться про витіснення індивідуальності, то алюзія та ремінісценція – це саме той варіант мнемонічної поетики, який орієнтований на перетворення культурного, історичного та поетологічного досвіду конкретного письменника ним самим, і таким чином, утворюється додатковий реєстр "пам'яті" у художньому тексті. Формами персоналізованої мнемосхеми твору можуть бути алюзії, ремінісценції, авторемінісценції, цитати, епіграфи, заголовки, онірична інтертекстуальність, коментарі. Розглянемо авторемінісценцію як персоналізовану мнемосхему "Кобзаря" Т. Шевченка.

Авторські ремінісценції в "Кобзарі" Т. Шевченка завжди будуються не на частковому відновленні описаних епізодів, образів з їх обмеженим ідейним навантаженням, а на повному відновленні за згадкою попереднього твору, при якому головна ідея цього твору підсилюється завдяки щільній концентрації в одному реченні або слові. Таке слово або речення втілює основну ідею означуваного твору. В сукупності вони становлять цілісну смислову систему "Кобзаря" на рівні образно-моторних знаків. Одна й та ж смислова ремінісценція чи тематична група ремінісценцій може виявлятися в різних ситуаційно-емоційних трактуваннях, доповнюючи таким чином першоідею, закодовану в згорненості самої природи ремінісценції, новими смисловими характеристиками, накладаючи на першоідею нові програми й заклики. Авторемінісценції в "Кобзарі" Т. Шевченка становлять цілком вивершену кількість (тобто систему тематичних груп ремінісценцій): *сон, сова, син Катрусі, думи-діти-попідтинню, перелік днів і ночей*. Авторемінісценція як тематичний елемент твору виникає шляхом навмисного повторення автором власних висловлювань, має розкрити нам такі рівні тематичних зрушень тексту, які були утворені автором не завжди свідомо й свідчать про основні проблеми, які бентежили його, часом, яскравіше, ніж інші свідчення.

Простежимо розгортання авторемінісценції, яка наділена змістом переліку днів і ночей. Своїм походженням вона завдячує поемі "Гайдамаки", де з першого ж рядка подається картина світу в його

закономірних змінах і в миттєвостях стабільності. Цей образ рухливого, мінливого світу поєднав у собі деталізованість і космічність, вічність космічного всесвітнього розвитку і звичність смерті. Антиномічність зображуваних явищ виявляється акцентованою. Ця ремінісценція фіксує авторське розуміння цілісності й подільності світу, вічність якого полягає в його мінливості, єдність якого заснована на вмотивованій зміні частин:

Все йде, все минає – і краю немає...
Куди ж воно ділось? відкіля взялось?
І дурень, і мудрий нічого не знає.
Живе... умирає... одно зацвіло,
А друге зів'яло, навіки зів'яло...
І листя пожовкле вітри рознесли.
А сонечко встане, як перше вставало,
І зорі червоні, як перше пили,
Попливуть і потім, і ти, білолиций,
По синьому небу вийдеш погулять,
Вийдеш подивиться в жолобок, криницю
І в море безкрає і будеш сіять,
Як над Вавілоном, над його садами
І над тим, що буде з нашими синами.
Ти вічний без краю!..¹⁰⁸

Зміна в природі й зміна поколінь становлять єдність за спільністю ества, вічність світобудови полягає у збереженні шляхом невпинного відновлення. Доречне, зумовлене логікою поетичного гнозису, оперування антиномічними парами понять створює ефект вичерпності й рухливості сутнісного. Таким чином, уже в початкових рядках поеми "Гайдамаки" втілена авторська установка на сприйняття й осмислення суперечливих, хоча й взаємопов'язаних явищ дійсності. Плин часу передається як боротьба нетотожних його вимірів – старого й нового – у всій залежності їх взаємозаперечень та стверджень. Шевченківська концепція часоплину заснована на розумінні процесуальності божественної еманациї, яка є сталим позитивним виміром, віссю у розгортанні часу. Синкретизм

¹⁰⁸ *Шевченко Тарас*. ПЗТ. – Т.1. – С.61. Далі в дужках вказую тільки том та сторінку.

подієвості й часоплину в поезіях Т. Шевченка мотивується сакралізацією його художнього мислення, яка й призвела до частих збігів цих двох спрямувань поетичних схем.

Після викладу багатьох кривавих подій аж у розділі "Гонта в Умані" виникає авторемінісценція як переспів початкових рядків поеми для того, щоб тематично збагатити їх:

Минають дні, минає літо,
А Україна, знай, горить;
По селах голі плачуть діти -
Батьків немає. Шелестить
Пожовкле листя по діброві (1,103).

Плин літніх днів і криваві події становлять цілість: спекоти вкрай і горя вкрай. Повернення до початкових рядків поеми з наступним нагромадженням конкретного історичного фактажу надають мотиву мінливих днів звучання всесвітньої катастрофи, яка затяглася на довге селянське літо. Національно-визвольна війна одним із своїх наслідків має людські втрати, відповідно й природа втрачає свої літні шати, часоплин обертається фатумом не тільки для природи, але й для людей. Песимізм міг би перемогти у цьому випадку, коли б не космологічне звучання віршів. Космічність і впорядкованість всесвіту лише частково поступається місцем хаосу і заземленості. Руїни, сльози, пуста, полум'я заповнюють години літніх днів, що минають. У структурі самої поеми розділ "Гонта в Умані" є кульмінацією, адже Гонта повинен убити своїх дітей, ідучи за присягою, що й робить. Згадка про гармонійну, впорядковану зміну форм як умову незнищенності, вічності світу накладається на змалювання палаючої сплюндрованої України. Картини повстання ніби порушують рівновагу світу, перетворюючи низку днів на низку страждань. Поява авторемінісценції часоплину в "Гайдамаках" сприяє виникненню уявлення циклічності як поетичної форми часу, сутність якої гармонізуюча, тобто виділення певних циклів подієвості й часу підсилює враження поступу, розвитку, а водночас і повернення до початкової репризи, що є завершенням монолітного циклу.

В епілозі проголошується: "Давно те минуло". Автор ретельно дотримується обраної символіки часу, загаданої початком твору, за вимогами якого він повинен був згорнути змалювання Коліївщини, бо "все йде, все минає", мусив указати на її минулість. Акцентція на

минулості описуваних подій притаманна твору в цілому, тобто ми маємо справу, як із згорненням всього часового циклу поеми, так і з окремими моментами подібного згорнення. Кожен завершений цикл пов'язаний з авторемінісценцією часоплину, кожен є підсумком у розвитку подієвості, кожен гармонізує розповідь. Зосередження на минулості описуваних подій виявляється в багатьох ліричних відступах, і поема сприймається як бувальщина з народних вуст. Адже ж не дарма народні казки починаються часто словами: "Давно це діялось". Т. Шевченко у поемі "Гайдамаки" використовує цей фольклорнопоетичний прийом оповіді, збагачуючи його власним поетичним досвідом. Народні варіації подібної словесної формули існують як одиниці казкового часовиміру – і тільки. У контексті творів Т. Шевченка їх функції поширюються до настанови про сприйняття певної ідеї, у цьому випадку – створення пафосу національно-визвольної війни народу як славної минувщини. Мотив минулості, часоплину, зміни днів набуває розвитку у творчості поета в ремінісценціях, які кількісно переважають над іншими тематичними групами ремінісценцій.

У поемі "Сліпий" Т. Шевченка авторемінісценція плину часу виникає після зображення розставання Степана з Яриною та старим батьком. Степан вирушає на Січ. Попередує чекає невідоме.

Минають дні, минає літо,
Настала осінь, шелестить
Пожовкле листя, мов убитий
Старий під хатою сидить,-
Дочка нездужає Ярина... (1,214)

У цьому випадку часоплин засвідчує чекання і пов'язану з ним життєву безвихідь самотніх діда та Ярини. Вмирання природи синхронне до занепаду духу, зникає тепло і радість у природі та між людьми. Здавалось би, домінантою цього уривка є песимізм, але асоціативне повернення до поеми "Гайдамаки" дає змогу читачеві усвідомити суспільну вагомість чекання старого батька, як необхідність жертвності у національному подвижництві. Чекання на Степана перетворюється на чекання свободи.

Знову з'являється ремінісценція часоплину у вірші "Минають дні, минають ночі":

Минають дні, минають ночі,
Минає літо. Шелестить

Пожовкле листя, гаснуть очі,
Заснули думи, серце спить...(1,265)

Довгий потік днів і ночей у цьому випадку збагачується ще одним смисловим додатком – мотивом марнування людського життя і розпачу. Безперервне чергування днів і ночей становить життя людини, вона позбавлена всього іншого, тільки рахунок пережитих днів і є для неї змістом життя. Ремінісценцією вірш починається. Навряд чи це випадковість. Мабуть, могутня сила мнемосхеми концентрованого часу в рядку "Минають дні, минають ночі..." завжди володіла творчою уявою поета. Вже не ремінісценція влітається у вірш, а вірш виростає з ремінісценції. Вона виявляється плідною творчою основою. Вироблена сума смислових напластувань цієї художньої форми мала для внутрішнього світу Т. Шевченка велике значення. Ось чому ремінісценція часоплину перетворюється на організуючу структуру, на поетичну формулу життя.

Авторемінісценція плину днів і ночей здобувається на новий розвиток у творчості поета періоду трьох літ. Поезія "Три літа" починається словами, які можна схарактеризувати як епіграф:

І день не день, і йде не йде,
А літа стрілою
Пролітають, забирають
Все добре з собою (1,266).

Перший рядок засвідчує не рівномірний, усталений часоплин, а радше застій часу, нудіння спотвореним світом, який позбавлений волі й слави. Всесвітній годинник ніби зупиняється над долею героя. В той же час "літа стрілою пролітають", тобто рухливість і життєдайність світу оминають героя. Нерухомість днів і стрімке проминання років поєднуються поетом в єдине поняття часу, символізуючи духовну безвихідь, відчай. У поезії "Три літа" вперше з'являється співвідношення днів і років у значенні "дурної безконечності", тобто часоплину, позбавленого життєвого сенсу, духовного саморуху, викинутого навіть за периферію божественної еманції. Це подієвість без дії, часоплин без руху, циклічність, обмежена на мінімальному значенневому колі. Роки, або як пише Т. Шевченко, літа, стають єдино відчутним відрізком часу, мірою життя людини, поглинаючи безліч днів і ночей, саме вони наголошують на вартості або безглуздісті пережитих днів, саме в них відбивається підсумок діяльності людини.

У творчості Т. Шевченка наступних років у ряді творів час стає об'ємнішим, охоплює життя частіше в літах. У поемі "Відьма":

Минуло літо, уже й друге,
І третє настало (1,283).

У поемі "Княжна":
Минають літа, люди гинуть,
Лютує голод в Україні (2,21).

У вірші "Хустина":
Мина літо, мина й друге,
А на третє линуть
Преславнії компанії
У свою Україну (2,45).

У кожному випадку часоплин вказує на протяжність важкого стану. Очікування добра виявляється задовгим. Авторемінісценція часоплину, виникаючи в різних художніх творах, маючи конкретну символіку, не тільки сприяє уявленню про масштаби величезного народного горя в Україні, а й ритмізує мислення читача з певною орієнтацією, з певною семантичною домінантою.

Поезія "А.О. Козачковському" містить життєвий підсумок. Авторемінісценція часоплину знову виявляється універсальною мірою сутнісного, хоча й набуває в цьому випадку рис камерності, індивідуалізується. Авторемінісценція часоплину у цьому творі стає індивідуальним таємним кодом ідеї українського славного минулого. Ця тематична видозміна зумовлена підсиленням особистісного начала. У той же час поруч співіснують смислові поля попередніх художніх перетворень, що запобігає в поезії замкненню на егоцентричності, збільшує обрії духовного світу героя і доля окремої людини сприймається в її взаємозв'язках з рідним краєм. Перелік змін днів і ночей в поезії "А.О. Козачковському" набуває конкретності, збагачується новими образами-символами:

Ще прийде ніч в смердячу хату,
Ще придуть думи. Розіб'ють
На сто крат серце, і надію,
І те, що вимовить не вмію...
І все на світі проженуть.
І спинять ніч. Часи літами,
Віками глухо потечуть.
І я кровавими сльозами

Не раз постелю омочу (2,48).

Невпинний поступ днів і ночей, що не несе сподіваного щастя, сповнюється болем і відчаєм. "Перелічу і дні і літа",- читаємо в поезії (2,48). Можливо, в цих словах криється таємниця походження твору як нав'язаного семантичним полем часоплину. До того ж авторемінісценція часоплину тричі з'являється в ньому. Розвиток ремінісценції не йде шляхом збільшення узагальнення, сходження до більших абстракцій. Наприкінці читаємо:

Минають літа молодії,
Минула доля... (2,48).

Ремінісценція часоплину уособила духовне нуртування, яке заступило меланхолію західних романтиків, адже меланхолія як така в українському романтизмі – рідкість. Сумний висновок, що життя вже прожите, підсилюється відсутністю бажаного добра, спокою, минуцтвом не тільки гіркого, а й прекрасного. Ця невимовна туга акумулюється у мнемосхемі ремінісценції часоплину.

У поезії "А.О. Козачковському" ремінісценція переліку днів і ночей існує у найбільш синтезованому її варіанті, охоплюючи всі надбані в процесі художнього інтерпретування значення. Воно становить одну із складових організаційної синтагми твору, його логічного компонування. Явище життя ліричного героя як феномен часовияву аналізується відповідно до вимог часоплину сутнісного в його божественній лінійності, висунутих ще в поемі "Гайдамаки". Обігрування народнопоетичного казкового зачину становить сталу ознаку художності в будові ремінісценції часоплину: "Давно те діялось" (2,46).

Два вірші Т. Шевченка під однією назвою "Лічу в неволі дні і ночі" мають майже однакові початки довжиною в дванадцять рядків:

Лічу в неволі дні і ночі
І лік забуваю.
О Господи, як то тяжко
Тії дні минають.
А літа пливуть за ними
Пливуть собі стиха,
Забирають за собою
І добро, і лихо.
Забирають, не вертають
Ніколи нічого,

І не благай, бо пропаде
Молитва за Богом (2,196).

У цих дванадцяти рядках мотив часоплину поєднується з ціннісними орієнтирами людського життя як одвічного шляху до добра. У нескінченному ланцюгу днів і ночей добро і зло узгоджуються тривалістю людського буття. Вражає врівноваженість руху часу, гармонійна зміна визначених відрізків життя, циклічність якого вирівнює суперечності миттєвостей страждання й омріяного щастя у білій хаті над Дніпром. Закодований у попередніх семантичних напластуваннях мотив чекання, туги раптово виринає в обох поезіях і розвивається тематично як надія на поліпшення життєвого становища.

Ремінісценція часу, з'являючись у художніх текстах, з кожним наступним варіантом дедалі більше набувала рис камерності, її тематичний розвиток ішов з переважанням до індивідуальної замкненості, вона уособлювала особистий рахунок часу ліричного героя. Крім того, не могла втратити і не втрачала своєї першої деї божественного часоплину всесвіту, викладеної на початку поеми "Гайдамаки". Співвіднесення цих двох символічних значень створювало ефект величчя ліричного героя – страдника за народ і свободу, набувало сили суспільного бунту. Цей бунт мав характер інтелектуального протесту мислителя=одинака проти будь-якої кривди, заповіданої його народові, яка постійно збурює його свідомість зсередини, формуючись у нетривалі, але виразні сплески ремінісценцій від першотемати часоплину – від поеми "Гайдамаки".

Цікавою особливістю цієї ремінісценції є зростання кількості стоп, витриманих у розмірі ямба, з кожним наступним її виникненням. Чіткість і стрункість цього віршованого розміру відповідали авторському прагненню ритмізувати саму ідею часоплину. Звернення до ямба, звичайно, було результатом глибинних творчих процесів свідомості автора, спрямованих на утворення кодового смислового прошарку, інакоказання, специфічної форми інтертекстуальності.

Востаннє зустрічаємо ремінісценцію переліку днів і ночей у поезії "І день іде, і ніч іде", яка становить логічне завершення розвитку цієї мнемосхеми у "Кобзарі" Т. Шевченка і вивершується чеканням Апостола.

З інтегрованої форми інтертекстуальності ремінісценція

переростає в самостійний твір з притаманним йому тематичним розвитком, який загаданий усім попереднім розгортанням мнемосхеми часоплину. Вірш явно нав'язаний і організований за логікою поетичного гнозису ремінісценції часоплину. Він становить одночасно кульмінацію й розв'язку у саморозвитку цієї авторемінісценції. Сконцентрованість, напруженість думки, компактність викладу, досконалість образної системи свідчать про не випадкове походження цієї поезії в творчості поета. Ремінісценція оновлюється образом "Апостола правди і науки". Чекання, помножене на безліч днів і ночей, раптом вибухає страшною гнівною страдницькою вимогою торжества правди. Обриваючи потік днів і ночей криком розпуки, автор примушує усвідомити всю неможливість життя за існуючими законами, прагне розірвати циклічний час з його рівновагою добра і зла та збільшити присутність божественного. Після такого гнівного виступу постають два шляхи до переборення кризової ситуації: або загинути, або активно боротися за становлення нових законів "правди і науки". Цей вірш найближче стоїть до архетипу бунтівного духу поета. Авторемінісценція часоплину відіграє у вірші важливу роль як концентрація авторського уявлення про змінність світу, в якому не тільки "все йде, все минає", а й усе настає, перш ніж минути. Кожне явище має початок і кінець і, осмислене в контексті лету часу, загаданого "Гайдамаками", поезія "І день іде, і ніч іде" сприймається як передчуття невідворотності добра.

Авторемінісценція плину днів і ночей – це одна з форм не просто поетичного освоєння нижніх рівнів художньої архітекtonіки твору, освоєння його у філософському аспекті авторського розуміння часу. Для Т.Шевченка час завжди перебуває в залежності від подій, ознаменованих злетом людської думки. Його уповільнення й прискорення зумовлюється активністю народу. Час також впливає на активізацію людської думки й діяльності, бо зупиняється там, де відсутній будь-який суспільний чи духовний рух. Час у Т. Шевченка – це, з одного боку, перелік щасливих годин історії народу, коли цей народ опановує станом свободи і, з другого, – беззмістовна уповільнена хода днів і ночей, які ілюструють стан народу, який забув про волю. Саме ремінісценції зберігають і відновлюють подібне поняття часоплину.

Аналіз лише однієї групи тематично споріднених ремінісценцій

дає уявлення про складну семантичну будову "Кобзаря" Т.Шевченка. На прикладі функціонування ремінісценції часоплину можна спроектувати слід поеми "Гайдамаки" в поезіях пізнішого періоду, щоб спостерегти, що вона відіграла в поетичній системі "Кобзаря" важливу організуючу роль у тих творах, де виникала, що з кожною новою появою ремінісценція збагачувалася функціонально за рахунок смислу контексту, що через весь "Кобзар" авторемінісценції часоплину проносять і зберігають первинну ідею як згадку, відголосок, відбиток панорамної картини. У процесі численних повторень первинні поняття збагачуються новими ракурсами бачення, що спричиняється до нових думок, нових осмислень, більших узагальнень. Таким чином, ремінісценції часоплину відіграли в будові "Кобзаря" Т. Шевченка роль не просто мікроструктурних елементів, інтертекстуальності, а сформували стійку мнемосхему актуального смислу як властивість поетового мислення.

Інша розвинута тематична група ремінісценцій, яка за частотою використання мало поступається попередній, походить від поеми "Сова" Т. Шевченка. Нагадаємо, що совою дражнять діти стару матір, вдову, у якої сина забрали до війська; розповідь супроводжується яскравою картиною її нужденного життя. Здавалось би, доля цієї жінки явище – виняткове, нетипове. У всякому разі в творі безпосередньо немає вказівок на його поширеність, але автор сягає високого рівня абстрагування і саме життя наводить на думку про повторюваність подібної ситуації. Та на цьому не завершуються авторські узагальнення. Збільшення їх досягається за рахунок використання похідних від поеми ремінісценцій.

Уже в поемі "Сон" ("У всякого своя доля...") сова виникає у вступній частині. Адже дивовижний сон починається злетом сови:

Дивлюся: так буцім сова
Летить лугами, берегами та нетрями,
Та глибокими ярами,
Та широкими степами,
Та байраками (1,181).

Політ самотньої сови над безлюдною землею символізує її відокремленість і в той же час спорідненість із описуваними картинами. Вона, відірвавшись від цієї землі, ніби лишається з нею, серед її лугів і нетрів. Змалювання лету сови – лише фрагмент у

довгому леті сонної уяви героя. Виявляється, що його подорож у сні, обрання самого маршруту подорожі, зумовлені летом цієї таємничої сови, бо він летить за совою ("А я за нею та за нею..." 1,181). Таким чином, сова відіграє роль своєрідного провідника фантазії. Але сови переважно народжуються, живуть і вмирають в одному й тому ж ареалі, майже не покидаючи його. Сиви, які проживають на території України, належать до тієї групи птахів, що не люблять мандрувати. Та й не пристосувала їх до цього природа. Звичайно, умовність оповіді передбачає й деяку фікціональність поведінки сови, але чому саме вона супроводить подорож героя? Надприродна поведінка сови. Якщо розглядати сову в поемі "Сон" як ущільнену до одного слова ремінісценцію всієї поеми "Сова" (а подібне асоціативне зрушення є), то тут вона набуває значення вселенської України-сови, тобто сплюндрованої, знівченої, занедбаної землі, яка совою злітає у всесвітню круговерть у пошуках своєї долі. Цей значний смисловий додаток до існуючого трактування образу сови має важливе ідейне значення для поеми "Сон", створюючи ілюзію присутності України у всіх процесах російського придворного життя.

У поезії "Три літа" авторемінісценція сови поповнюється новим змістом: І тепер я розбитес

Серце ядом гою,
І не плачу, й не співаю,
А вию совою (1,267).

Характеристики сови переносяться на особистість ліричного героя. Совиний крик трактується як вияв людського горя, розпачу. Але це не просто розпач одинака, зболілого в пошуках якоїсь індивідуальної правди і свободи, а вияв самосвідомості сильної особистості, змужнілої в боротьбі з суспільним злом і засмученої неможливістю наодинці побороти те зло. Це голос патріота свого народу. Совиний крик людини – не що інше, як вияв розпачу цілого уярмленого фізично й духовно народу. Згадка про совиний крик у контексті поезії "Три літа" набуває космічного звучання. Авторемінісценція сови виразно демонструє романтичне уявлення про неподільність особистості й нації, автор образними засобами змальовує переростання особистісного в національне і навпаки. До того ж поет наголошує, що за три довгих літа пережив певну духовну трансформацію: він уже не плаче, а виє совою. Ліричний герой настільки переймається бідами рідної землі, що совиний крик

заступає йому сльози, так, як це трапилось з удовою в поемі "Сова".

Авторемінісценція сови виринає в поемі "Відьма" в рядках:

Полетіла

Я його шукати

В Волощину. Та й шукаю,

Совою літаю (1,282).

Смислове повернення до першої ідеї, до семантики знівченої долі жінки-вдови тут підсилює розгортання сюжету. Хоч подібна повторюваність і не поповнюється ніяким новим смисловим навантаженням (що притаманне Шевченку), а використовується з усталеним ідейно-естетичним навантаженням, ефект масштабності вдовиного горя, поширеності зла досягається шляхом збагачення конкретним життєвим типом вдови-сови, історія життя якої, хоч і відрізняється від викладеної у поемі "Сова", а все ж лишається подібною, бо незмінний корінь зла й страждання. Відьма, ця безіменна мати-страдниця, в якій сплюндровано всі найкращі людські почування, несе своє горе, страшний тягар людського осуду – і живе. Її страшні пісні й спомини – це все, що лишилось від давноминулих літ, від пролитих сліз. Ці пісні – справді совиний крик. Тому й каже вона про себе, що літає совою.

Цікаве функціонування ремінісценції сови можна зустріти в поезії "Рано-вранці новобранці" (з циклу "В казематі"), де вона збагачується змістом минулого нещастя. Стисла розповідь про москалеве кохання обривається словами:

А в вікно, неначе баба,

Сова виглядає (2,12).

За час тривалого перебування у війську рекрут пережив свою дівчину й матір. Його спотворене армійською службою життя і світлі згадки про кохання створюють враження безперспективності конкретного людського життя, втиснутого в норми жорстких суспільних законів. Порівняння баби й сови зумовлене поверненням до символіки образу сови-вдови. Вона в самотній хаті москаля з'являється замість дівчини й матері невинно, адже їх недоля подібна до тієї, яка змальована в "Сові" й "Відьмі". Це недоля вдови, яка позбавлена своєї єдиної втіхи – сина. Сова – це все, що залишилося рекрутові у його пустельній хаті. Вона одночасно і спомин про дівчину та матір, і матеріалізація людського розпачу, розпуки, і згадка про Україну. Кризь віконне скло сова сприймається

напівпримарно, напівреально. Вона увібрала в себе тисячі життєвих катастроф і, означена подібною змістовністю, перетворюється на їх абстракцію, на символ сплюндрованої батьківщини. Сова ніби супроводить кожну вдовину долю. І заступає розгорнуті описи.

Особливо відчутно це в поемі "Княжна", де ремінісценція сови з'являється тричі. Двічі як символ сумного совиного середовища, в якому живе княжа родина. Втретє – як символ знівченої долі юної княжни:

А потім крик, а потім гвалт,
І плач почули із палат -
Почули сови (2,23).

Велика тематична група авторемінісценцій сови характеризується кількома стійкими особливостями. По-перше, вона втілена в одному слові – носієві великої першої ідеї; по-друге, ця авторемінісценція утворюється як міфологема, тобто в основу її покладене конкретне народне вірування, зі сталим семантичним полем (міфологема-ремінісценція сови відмінна від мотиву-ремінісценції часоплину як інша за рівнем функціонування тематологічна одиниця); по-третє, авторемінісценція сови, як і всі інші, схильна до збільшення кола значень за рахунок накладання текстових рецепцій; по-четверте, вона, як і всі інші, зазнає функціонального розростання, сполучаючись з питомими елементами кожного наступного твору.

Стійкі ознаки, помічені при аналізі авторемінісценцій сови і часоплину, свідчать, що вони притаманні всій групі варіацій подібного типу. Авторемінісценції в "Кобзарі" Т.Шевченка становлять цілісну поетичну систему (своєрідний варіант езопівської мови), втілену на рівні мнемонічних знаків. Ритмічна пам'ять і чуттєва активність, скеровані творчим імперативом поета, призводять до властивих тільки його манері зумисних повторів. Це не просто поетична пам'ять невиразного асоціативного чуття, це – наслідок свідомого освоєння поетом різних рівнів символізації романтичного поетичного мислення. Крім того, авторемінісценції у "Кобзарі" несуть значну частину змістової інформації, до складу якої автору довелося б вдаватися на випадок їхньої відсутності. Від інших художніх повторів вони відрізняються оригінальністю ритміко-синтаксичного втілення і обов'язковим смисловим поверненням до попередніх текстів самого автора, рецептивним розвитком художньої ідеї в межах творчості одного автора. Авторемінісценції в "Кобзарі" Т.Шевченка завжди

символізують одну з найвагоміших проблем народного життя, вони нуртують свідомість поета і завжди суспільно актуальні. Це – маленькі знаки великих ідей поета. Це його форма збереження пам'яті та породження " нової пам'яті", це його персоналізована мнемосхема. Персоналізовані мнемосхеми часоплину та сови представляють індивідуальні поетичні коди Т. Шевченка, які дають можливість поетові висловити ті ідеї, які у відкритій формі висловлювання (не у вигляді мнемопоетики, а традиційної поетики) могли привести до нових утисків супроти нього. Такими мнемосхемами переповнений спадок не тільки Т. Шевченка, а й В. Стуса, О. Олеся, Л. Костенко...

2.3. СЮЖЕТНА НЕСТІЙКІСТЬ ТА ФАБУЛЬНА ІНТЕРІОРИЗАЦІЯ

Стара категорія літературознавства "сюжет" має щасливу долю, оскільки лишається актуальною у численних перипетіях сьогочасної критики. Проте розуміння та інтерпретація її істотно змінились протягом ХХ ст. Сюжет на початку ХХІ ст., як і більшість класичних категорій літературознавства, переживає не найкращі часи насамперед тому, що у його тлумаченні проглядають мінімум чотири позиції: 1) розуміння сюжету як суми мотивів (О. Веселовський, Ю. Соколов, А. Дандес, І. Силантьєв), 2) розуміння сюжету як суми функцій (В. Пропп, А.-Ж. Греймас, К. Бремон), 3) сюжет як сума певним чином членованих елементів дії: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка (Арістотель, Н. Буало, Г. Поспелов, Н. Тамарченко, Д. Найт та більша частина західних дослідників), 4) сюжет як фрагментована автором фабула (В. Шкловський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Л. Левитан, Л. Цилевич). У наш час формується 5 – когнітивна.

На початку ХХ ст. теорія сюжету знаходилась на гребені наукової активності. Російські формалісти чимало зробили у теорії сюжету, зокрема докладно обґрунтували розрізнення сюжету та фабули. Сам сюжет розумівся ними як певна стійка структура художнього тексту, своєрідний каркас подієвої колізійної значимості тексту, упорядкований та зорганізований суголосне авторській ідеології. Фабула ж трактувалась як первісне повідомлення, не залежне від оповідних інтенцій автора.

Другим за силою творчого поштовху можна вважати

порівняльно-типологічне вивчення сюжету, яке зводилось до вивчення мандрівних сюжетів, до впорядкування їхніх складових мотивів та подієвих схем. Розпочав цей напрям вивчення сюжету Теодор Банфей, який, вивчаючи індійську "Панчатантру", стикнувся з подібністю сюжетики цього джерела з творами інших народів (міграційна теорія сюжету). М.Й. Конрад, Дж. Коккьяра, Е.Роде, Дж.Дж. Фрейзер плідно працювали у цьому річищі. Засади компаративного вивчення сюжету несподівано виринають у системі рецептивної критики та теорії функцій. Ця традиція тлумачення сюжету ґрунтується на розумінні його як нетлінної структури художнього світу, яка попри всі оновлення залишається впізнаваною за провідною подієво-колізійною якістю.

В. Виноградов подав таке визначення сюжету: "...Це відкрита структура зв'язків та взаємовідношень образів та мотивів, яка представляє собою каркас або загальну конструкцію словесно-художнього твору. Внутрішнє ядро цієї структури стійке: співвідношення та взаємодія основних ланцюжків сюжету, а також загальні тенденції їх розвитку лишаються незмінними при всіх його варіаціях і при всіх накладаннях на нього. Разом із тим, заміни та видозміни ланцюжків сюжету, зокрема основних, опорних, підпорядковані строгим історичним закономірностям"¹⁰⁹. Дослідник запропонував виділяти у структурі сюжету три моделі членування: 1) елементи базові, які становлять ядро структури; 2) елементи "внутрішньо органічно пов'язані із структурним ядром сюжету, але такі, що припускають можливість широких варіацій і навіть замін у межах напряму, школи, методу"¹¹⁰; 3) елементи вільні, навіть асоціативно наближені, які надходять звідусіль. Як бачимо, у теорії сюжету В. Виноградова вже помітний явний ухил до врахування когнітивних, зокрема плінних, компонентів у структурі сюжетики. Вчений намагався, спираючись на уявлення про сюжет як суму мотивів та образів у активній взаємодії, побачити в ньому не просто скелетний конструкт художнього твору, а функціональну сполуку, спрямовану на відображення змінного фактажу життя людини.

¹⁰⁹ Виноградов В.В. К проблеме сравнительно-исторического исследования литературных произведений с одной сюжетной схемой // Сюжет и стиль. – М.: АН СССР, 1963. – С.11.

¹¹⁰ Там само. – С.12.

Російська семіотика також плідно розробляла проблеми сюжету. Ю. Лотман писав: "...Сюжет не є чимось незалежним, безпосередньо взятим із побуту або пасивно отриманим від традиції. Сюжет органічно пов'язаний з картиною світу, яка визначає масштаби того, що є подією, а що – її варіантом, який не повідомляє нам нічого нового"¹¹¹. Він розрізняв твори *сюжетні та безсюжетні*. Сюжетними дослідник назвав твори, в яких можна вичленувати подієву основу та певну картину світу, відтвореного з належною або перманентною послідовністю. Під безсюжетними текстами він розумів ті, що не відображають існуючий світ, а складають світ детонатив, як то – телефонна книга. Для безсюжетних текстів характерна орієнтація на утворення певної впорядкованості. Ю. Лотман також визнавав існування мотивованих груп персонажів в структурі сюжету услід за В. Проппом та А.-Ж. Греймасом.

Одним із провідних напрямів теоретичної ідентифікації поняття "сюжет" в Росії стало його розуміння як суми мотивів. О. Веселовський був переконаний, що "мотив переростає у сюжет". Б. Путилов заявляв, що "мотиви, які виникають як первісні формули та складові в сукупності "світу образних узагальнень, побутових і міфологічних", були наділені виключною продуктивністю та можливістю внутрішнього розвитку, нарощування, трансформацій тощо. Саме цими можливостями зумовлене переростання мотиву у сюжет"¹¹². На думку вченого, характер сюжету залежав від того, який тип мотиву покладений в його основу. Він вирізняв такі типи епічних мотивів: 1) мотив-епізод, 2) мотив-ситуація, 3) мотив-мовлення. Продуктивна дія висхідних мотивів, на його думку, була неоднорідною. Епічний сюжет утворюється внаслідок взаємодії певних можливостей, передбачених тими мотивами, які до нього залучені. Отже, у теорії О. Веселовського дуже багато ідей наближають нас до когнітивного розуміння сюжету.

Творче подовження цієї традиції інтерпретації сюжету належить І. Силантьєву. Розуміючи сюжет як ансамбль мотивів, а мотив як

¹¹¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: "Искусство – СПб", 1998. – С.203.

¹¹² Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. – М.: Глав. ред. восточной литературы, 1975. – С.141.

тематичний результат фабули, вчений твердить, що "мотив у його системно-мовній єдності зароджується у континуумі фабульної оповіді в процесі семантизації та естетизації подієвого аспекту цієї оповіді"¹¹³. Послідовно розвиваючи бахтінське уявлення про буття та літературу як невинний процес смислового становлення, видозмін та нарощування змістів, дослідник заявляє, що сюжетне нарощування змістів відбувається за рахунок семантизації мотивів, які входять до складу сюжету. Для опанування сюжетною концепцією І. Силантьєва необхідно пам'ятати, що принциповим для нього є розрізнення фабули та сюжету на основі уявлень російських формалістів 20-х років ХХ ст. Тож під **фабулою** дослідник розуміє послідовність подій, представлену у природному порядку, а під **сюжетом** – виклад подій під кутом зору провідної ідеї тексту та з моментами перетворення фабул. Існує ще термін "сюжетика", який також багато важить для дослідника, і позначає систему сюжетів художнього твору. Істотним є наголошення І. Силантьєвим на нетотожності становлення жанрів, сюжетів та текстів. У його теорії вагому роль відіграє поняття колізії фабули чи сюжету, адже саме завдяки існуванню цієї колізії можливе перетворення фабули. Розуміючи сюжет, услід за Гегелем та В. Кожиним, як колізію, що рухається, І. Силантьєв визнає, що тільки такий сюжет може розкрити предмет зображення у всій його повноті та послідовності. "Вагомий контур предмета роману, вочевидь, задається уже колізією певного змістовного типу: суперечностями героя, його приватного та особистісно-вартісного життя – та його особистої долі (суперечливою ситуацією "неадекватності герою його долі і його становища", за М. Бахтіним). Домовимось називати даний тип колізії романним, а сюжет, який розкриває та завершує суперечливу історію особистої долі героя – романним сюжетом"¹¹⁴.

Звертаючись до давньоруської літератури, І. Силантьєв зауважує, що в ній хоча й не існує роман як жанр, проте існує група романних сюжетів. Ці романні сюжети не становлять художньої доміанти у давньоруській літературі, тому й не призводять до вирішального

¹¹³ Силантьєв Ігорь. Поэтика мотива. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С.117.

¹¹⁴ Силантьєв И.В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. – Новосибирск, 1996. – С.4.

формування романного жанру. Такий етап розвитку романних сюжетів завжди передує синтезу роману як цілісного жанру. Побутування таких романних сюжетів І. Силантьєв спостеріг у групі перекладних житій, а також у "Повісті про Варлаама та Іоасафа" та в інших "повістях".

Ще однією важливою тезою концепції І. Силантьєва є твердження, що історія сюжетів та жанрів не тотожна історії текстів. У світлі становлення роману як жанру ті давньоруські тексти, що мають романні сюжети, мають і окремішню історію, не таку, як тексти, складником яких вони виступали у давньоруський період. Історія жанру не тотожна історії тексту. Зміни у тексті далеко не завжди тягнуть за собою зміну жанру.

І. Силантьєв звертається до "Поетики" Арістотеля, щоб з'ясувати як в античності бачили категорію "фабули". Фабула повинна характеризуватися завершеністю фабульної дії, цілісністю та характерним обсягом. Існує ще одна група фабульних категорій: "перипетія" (обернення подій на протилежні), "впізнання" (перехід від незнання до знання) та "страждання" (дія, що призводить до загибелі чи до болю). "Дані категорії описують не фабульне ціле в системі твору, а саму фабулу як систему, як складне і динамічне ціле. Це – закономірні ходи, або характерні повороти у русі фабули, інакше – якісь спільні принципи у розвитку фабули. І при цьому – не фабули взагалі, а фабули трагедійної. "Перипетія", "впізнання", "страждання" не просто організують фабулу як складне ціле, як структуру, але надають їй певної жанрової орієнтації, жанрового значення"¹¹⁵. І. Силантьєв у такий спосіб відкрив, що у Арістотеля фабула має жанрове значення. "Перипетія та впізнання, розгортаючи фабулу, безпосередньо включаються до формування самого предмета зображення у трагедії як змістовної домінанти цього жанру"¹¹⁶. Арістотель вважав трагедію та епопею подібними ще й за принципами організації фабули. Розставляючи наголоси на змістовних категоріях літературного тексту, дослідник тим самим демонструє власне розуміння жанру як категорії змісту.

¹¹⁵ Силантьєв І.В. Фабула как конструктивное начало жанра в "Поэтике" Аристотеля. – Новосибирск, 1997. – № 3-4. http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_23.htm

¹¹⁶ Там само.

С. Вайман представив концепцію *різномязлості* сюжету й тексту. Він не відкидає динаміко-статистичні характеристики сюжету та вважає сюжет категорією руху дії. Підтримуючи ідею російських формалістів про розрізнення сюжету та фабули, вчений твердить: "Сюжет вирізняє неможливість його переказати; фабулу переказати відносно легко"¹¹⁷. Він пропонує додатково розрізняти фабульні та позафабульні елементи.

До сфери термінології *сюжетології* належать поняття: подія, колізія, конфлікт, перипетія, сюжет, фабула, композиція. *Сюжетні елементи*: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. *Сюжетну функцію* може мати будь-який компонент тексту: деталь, портрет, мотив, навіть метафора. *Прийоми сюжетоскладання* вперше названі В. Шкловським: паралелізм, нанизування, обрамлення, контрастність, "негативна кінцівка"¹¹⁸. Основні *прийоми хронотопу*: ретардація, прискорення, перспектива, ретроспектива. Усі ці терміни слугують опису сюжету як усталеної й завершеної схеми, проте вже від початку ХХ ст. спостерігається зацікавленість науковців у плинних формах сюжетної структури.

У цьому плані, наприклад, позиція О. Веселовського логічно протистойть О. Білецькому. Він приділив багато уваги з'ясуванню схеми сюжету. Відзначаючи актуальність праці Жоржа Польї "36 драматичних ситуацій", дослідник наголосив, що "висхідними залишаються не сюжети, невіддільні від якогось місцевого та часового колориту, а схеми сюжетів, результат ще більшої роботи абстракції"¹¹⁹. Визнаючи, що з комплексу мотивів утворюється сюжет, О. Білецький твердив, що цей комплекс мотивів у кожен історичну добу є різним, як різними є й можливості моделювання самої схеми. Таким чином, "вибір сюжету обмежений сюжетними ресурсами доби, її літературною традицією, зумовленою попереднім розвитком, з одного боку, і соціально-психологічним побутом, з іншого"¹²⁰. За О. Білецьким, уявлення про поступальний розвиток-зростання

¹¹⁷ Вайман С. Вокруг сюжета // Вопросы литературы. – 1980. – №2. – С.125.

¹¹⁸ Див. докладніше: Шкловский В. Развёртывание романа и рассказа // О теории прозы. – М.: "Круг". 1925. – С.56-69.

¹¹⁹ Белецкий А.И. Выбор сюжета // Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – С.98.

¹²⁰ Там само. – С.105.

сюжетів із якогось зерна, кинутого первісними творцями є хибним, як і не існує генеалогічного дерева сюжетів. Саме тому для нього концепція О. Веселовського була непридатною. Якщо вчений наполягав на недоцільності виструнчення дерева сюжетів, то зовсім не заперечував систематизацію списків сюжетів характерних для певного літературного періоду. Систематизація Жоржа Польті хоча й застаріла на етапі літератури ХХ ст, але має сенс як перехідна сюжетотворча система. Врешті, він зауважує: "Встановити епохи життя певних сюжетних схем та перерахувати хоча б приблизно схеми, якими була сповнена та чи інша минула епоха – завдання майбутнього, яке не можуть вирішити ані списки "драматичних ситуацій", на зразок описаного вище списку Жоржа Польті, ні навіть "Поетика сюжетів" О.М. Веселовського..."¹²¹. О. Білецький визначив також кілька типів модифікації сюжетних схем: 1) за контрастом, при збільшенні ролі антитези, 2) виникнення перепони, 3) наростання любовного мотиву (чи якогось іншого). Концепція сюжету О. Білецького цікава насамперед тим, що вона відображає відхід від класичного тлумачення розвитку сюжету як своєрідного наростання за параболічною формою протягом багатьох століть його функціонування, натомість наголошено на когнітивній природі сюжетного розвитку, адже він заснований не тільки на оперуванні попередніми сюжетними схемами, а й на повторюваності життєвих явищ, які цей сюжет роблять актуальним, тобто на актуалізації певних реалій контексту. Висловлена вченим у 60-х роках думка тільки тепер набула актуальності.

Вочевидь, можна виділяти різні сюжетні схеми за типом трансформації архетипного сюжету, за типом модифікації відомої вже сюжетної схеми за О. Білецьким, виявляється можливість існування мінімум трьох форм трансформації архетипного сюжету, які, безперечно, не вичерпують весь реєстр можливостей сюжетопородження. Найактуальнішим процесом у сюжетному розвитку новели доби Порубіжжя ХІХ-ХХ ст. було саме подолання залежності від архетипного, традиційного сюжетоскладання – до евристичного багатоваріантного, мінімально сакралізованого, ризоматичного сюжетотворення. Ця доба стала важливим переходом у теорії та практиці сюжету тому, що змінила функцію сюжетики

¹²¹ Там само. – С.107.

взагалі, при цьому раніше заявлена функція ідеологічного впорядкування події тепер стала поступатися перед новітньою, а саме: перед *функцією ідеологічного розриву події та фрагментування оповіді на основі локальних ідеологем*. Сюжет здобув статус чергової художньої головоломки, загадки, форми інтелектуальної гри. Звідси постає спрямування сюжету до відкритості, до фрагментарності, до багатофабульності тощо.

Основну проблему малої прози кінця XIX – початку XX ст. в аспекті сюжетоскладання становить динаміка співіснування двох систем сюжетоскладання: (1) архаїчної (ще її називають тричленною) та (2) імпресіоністичної (або ширше – модерністської, яка зазвичай двочленна). Теоретична суть проблеми полягає у наступному. Архаїчна міфологія та фольклор, середньовічна та давня літератури містили естетичне уявлення про певний літературний сюжетний архетип, якого літератори й дотримувались. В. Халізов зазначав: "Сюжетна конструкція, про яку йдеться, тричленна. Ось її основні компоненти: 1) висхідний порядок (рівновага, гармонія); 2) його порушення; 3) його відновлення, а часом й підсилення. Ця стійка схема події глибоко змістовна"¹²². Ця тричленна сюжетна структура має глибоке коріння, чітко проступає вже у архаїчній міфології. Конраверсійна спільність хаосу та космосу у цій структурі – основа сюжетного розвитку, як і основа світотворення. Також відомо, що новела є жанром максимального втілення тричленної сюжетної моделі. Проте на межі XIX-XX ст. новела все частіше демонструє двочленну структуру сюжету – зазвичай третій компонент із названих В. Халізовим відсутній. Наприклад, у новелі "Шкода" В. Стефаніка стикаємось саме з такою структурою: висхідний порядок життя баби при живій корові реконструюється в її монологах-плачах, смерть корови зумовлює порушення цього усталеного життя, але відшкодування втрати не настає, позитивної перспективи митець читачеві не дає, взагалі не дає ніякої. Перехід до двочленної структури новелістичного сюжету стає провідним чинником утворення нестійкості в перехідну добу від класичної художності до модерністської.

Свого часу Ю. Лотман запропонував розрізняти два типи сюжетного розвитку художнього тексту – (1) циклічний,

¹²² Халізов В.Е. Драма как род литературы. – М.: МГУ, 1986. – С.131.

міфологічний, архаїчний, архетипний та – (2) дискретний, лінійний, хронотопічний. Стосовно **дискретного сюжетоскладання** маємо велику кількість досліджень, як то Л. Левітан, Л. Цилевич, С. Вайман, В. Захаров, В. Шкловський та ін. Стосовно теоретичного осмислення архетипного сюжету висловлювались В. Халізов, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, О. Веселовський, Ю. Доманський та ін. Отже, в теорії літератури історично уклалося розуміння сюжетоскладання двох названих нами типів, які є породженням всього культурного розвитку людства. Проте становлення кожного окремого типу сюжетоскладання припадало на різні періоди у розвитку художньої свідомості. Доба кінця ХІХ – початку ХХ ст. характеризувалась поверненням до принципів циклічного сюжетоскладання, яке суперечить самій природі новели, породженої внаслідок інтелектуальних трансформацій первісної міфології.

Архетипне сюжетоскладання добре проаналізоване у монографії Є. Мелетинського "Про літературні архетипи". Зокрема, він зазначав, що ритуально-міфологічні події моделі мали велике значення для формування архетипових сюжетів. Є. Мелетинський писав: "Дюран вважає, що під впливом первісних структурних схем символи перетворюються на слова, а архетипи – на ідеї, і що таким чином міф як динамічна система символів. Архетипів і схем перетворюється на оповідь"¹²³. Вчений докладно розглянув сюжетопородження на основі адаптації архетипів трікстера, деміурга, бездітної пари, дракоборства та ін. Продовжуючи цю лінію осмислення сюжетопородження, Ю. Доманський вбачав під архетипами "первісні сюжетні схеми, образи чи мотиви, які виникли у свідомості людини на ранній стадії розвитку людства..."¹²⁴. В. Халізов писав: "Архетипний сюжет у його історично ранніх варіантах виражає повну та нерелевантну довіру до світобудови як до неоспорюваної та універсальної норми. Тут немає місця якимось надособистісним силам, які зазнавали б заперечення. Свідомість, охоплювана такого виду сюжетом, ще "не знає жодного нерухомого стійкого гла. Конфліктні ситуації тут не тільки принципово

¹²³ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Ин-т высших гуманитарных исследований РГГУ, 1994. – С.11.

¹²⁴ Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь: Тверской университет, 2001. – С.11.

долаються, а їй нагально потребують вирішення в межах окремих людських доль, в межах одиничних обставин та їх збігів"¹²⁵. Кращим же зразком аналізу архетипної сюжетної схеми можна вважати морфологічну методику В. Проппа.

Особлива роль сюжетопородженні через утворення нестійкості припала на *анагогічні сюжети*, які представляють телеологічне бачення світу та проглядають лише при уважному спостереженні над текстами. Вони також належать до архаїчних, глибинних, архетипових. Анагогіка є формою біблійної екзегези, уособлюючи вищий ступінь інтерпретації на основі звернення до Святого Письма або інших стародавніх текстів. Анагогічна сюжетика проступає в текстах тоді, коли письменник прагне сказати щось "вічне", позачасове, універсальне та покликає до здійснення відповідні напрацьовані суспільством форми збереження цього "вічного", зазвичай це сакральні книги та праці теологів. Такий тип сюжетики зустрічається, наприклад, у творчості В. Стефаніка, зокрема у новелі "Камінний хрест"; у Р. Кіплінга таку роль виконують східні сюжети із зануренням в екзотичні вірування.

Отже, ми можемо припустити, що наявність у тексті *анагогічного сюжету* та його спротив щодо колізійно-перипетійного сюжету також становить особливий вид створення нестійкості в новелістиці періоду кінця XIX-початку XX ст. Анагогічний сюжет може бути виведений, фактично, з будь-якого літературного тексту. Анагогічна сюжетика може складатися із фабул ідеологічного чи міфологічного рівня, а отже, в 20-і роки російськими формалістами вона характеризувалась як безфабульність або як безсюжетність за Ю. Лотманом. Простежуючи за функціонуванням анагогічного сюжету в новелістиці зламу століть, можемо з певністю зазначити, що українська новела характеризується тяжінням до апологетики Біблії, а західна, зокрема у творчості англійських неоромантиків, – до міфологічної (часом міфологія екзотична – індійська, африканська) основи анагогічного сюжету. Анагогічний сюжет як прихований мнемонічний зміст тексту, власне, й має бути присутнім скрізь у літературі. Нариклад, новела "Неймовірна прогулянка Морроубі Джукса" Р. Кіплінга в основі колізії "мертвого місця" має

¹²⁵ Хализев В.Е. Драматические сюжеты // Драма как род литературы. – М.: МГУ, 1986. – С.132.

анагогічний сюжет Великої Пустоти, запозичений із буддизму. А "Казка про калинову сопілку" О. Забужко захоплює анагогічний сюжет вбивства Каїном Авеля.

Доба модернізму була орієнтована на порушення архаїчних норм оповіді. Більшість із них відбуваються за рахунок навантаження тексту додатковими модальностями, а також часопросторовими уявленнями, які спростовують архаїчну, циклічну схему часу й простору. **Біmodalність та поліmodalність** – основна причина нестійкості та чинник розвитку дії будь-якого літературного сюжету – активно використовувалась письменниками саме з метою руйнування тричленної сюжетної структури. Наприклад, емоційна мотивація розв'язки часто витісняла її у словесному вигляді. І. Євнин зауважував: "Біmodalність у художньому творі означає можливість існування (найчастіше – у становищі головного героя) двох різних станів, одне з яких може бути відкритим до певного часу"¹²⁶. Біmodalність у новелістичних структурах представляє вагомий вид нестійкості. Новелісти доби Порубіжжя вимушені були орієнтуватися на відтворення нестійкості переходового часу. Подальший розвиток сюжету напряду залежав від форм сюжетного опанування культурно-історичною нестійкістю доби.

У новелі І. Вільде "Наші батьки розійшлися" біmodalність ускладнена тим, що породжується одним і тим же персонажем – Мотрею. До моменту прочитання листів від тітоньки Мотря поділяла материну думку про батька, який покинув їх, але після прочитання листів її погляди та світовідчуття в цілому змінюються, вона обурюється поведінкою матері, її вибором, в усьому звинувачує саме її та вирушає на пошуки батька. Ці два емоційні стани Мотрі – біmodalність тексту – становлять внутрішній емоційно-перипетійний вектор тексту. Біmodalність у цьому випадку відтворена в одній сюжетній лінії, але зазвичай явище біmodalності потребувало щонайменше двох сюжетних ліній для втілення двох різних емоційних станів одного й того ж персонажа або двох різних, які зіставлялися в аспекті знаменної події – рушія сюжетної дії.

Новела "Арешт лейтенанта Голайтлі" Р. Кіплінга містить саме

¹²⁶ *Євнин И.* Синергетика мозга и синергетика искусства. – М.: Геос, 2001. – С.74.

зіткнення двох модальностей як основу сюжетного пуанта. Спершу перед читачем розкривається світ лейтенанта Голайтлі, "офіцера і джентельмена", який пишається своїм власним умінням гарно одягатись; ця думка підсилюється судженнями середовища, що "франтівство це пояснюється пихатістю". Самодостатність лейтенанта Голайтлі зникає, коли він потрапляє в умови, за яких потрібно напружуватись, діяти, боротися за пристойне існування, адже саме боротися він не вміє. Звичайний затяжний дощ в Індії перетворює героя на жебрака з поганими манерами. Письменник докладно описує, як Голайтлі протягом доби втрачає ознаки "офіцера і джентельмена". Для цього використаний прийом подвійного коментування. Уперше зміни зовнішності лейтенанта описуються його власними очима, до того ж винуватцями цих змін оголошено дощ і багно, яке до дощу було безневинною пилюкою, а тепер підступно перетворилоось на слизьку клейку субстанцію, котра піймала Голайтлі, заволоділа ним, перетворила на особу без конкретних соціальних ознак. Другий погляд – це точка зору поліції, яка не впізнає в жебракові лейтенанта Голайтлі. І. Аврамець подібне зображення пропонує називати **оксюморонним принципом сюжетної будови**.

Розвиток сюжету спрямовується на відтворення цієї нестійкості, отже мусить змінитися істотно у структурно-художньому відношенні. У який спосіб нестійкість може відтворюватись на сюжетному рівні? Ми пропонуємо зосередитись на двох найбільш виразних: 1) бімодальність та 2) зміна циклічного/дискретного оповідного типу. Бімодальність сама по собі є сигналом до зникнення будь-якої визначеності (історичної, моральної, психологічної). Аналізуючи поняття нестійкості за Нешем, І. Євнін спостеріг, що "нестійкість будь-якої ситуації проявляється у тому, що їй загрожує розпад, який зумовлений можливостями одного з тропів одержати кращий для себе результат шляхом однобічного вибору своєї стратегії"¹²⁷. Він пропонував виділяти візуальну та смислову неоднозначність та акцентував, що в художньому творі неоднозначність є провідною властивістю, основою сюжетної колізії.

У модернізмі спостерігалась загальна тенденція до підсилення неспівпадіння фабульного та сюжетного просторово-часових рядів.

¹²⁷ Там само – С.72.

Сюжетний час на відміну від фабульного, може прискорюватись та уповільнюватись (ретардація), що створює ефект неповторності *персонажної темпоральності*. Фабульний час дорівнює календарному, лінійному, сюжетний час модерністського твору існує у якості хронотопів та суми персонажних темпоральностей. Поява цієї категорії – персонажної темпоральності – звичайно, не була одкровенням модерністів, проте саме у них здобула окреслення втіленої сюжетної нестійкості. Адже численні накладання часопросторових ознак призводили до змішування теперішнього – минулого – майбутнього, а отже, і до утворення темпоральної нестійкості внаслідок різного переживання часу персонажами.

Класична новелістична структура передбачала своєрідний наративний простір і час дії, а саме: деталізацію цього часопростору згідно із сюжетними потребами, наповнення його відповідними топонімічними вказівками, уведення історично вартісних для тексту імен (ономаністична функція). Усе це зазвичай подавалося в експозиції новели. У класичній новелі завжди чітко вказано місце і час дії, наведені соціальна та психологічна характеристики персонажів. Модерністська новела переживає зміни за всіма цими моментами. Найчастіше соціальна характеристика персонажа, зокрема у новелах Дж. Конрада, подається алюзивно, насамперед за рахунок асоціативного відтворення контексту доби. Такі алюзії завжди містять час, відмінний від описуваного в сюжетній дії, утворюючи часопросторову нестійкість самої цієї дії.

Ще одну можливість такого втілення сюжетної нестійкості – *багатофабульність* – використовували фактично всі письменники-новелісти означеного періоду незалежно від регіону та стильових особливостей. Б. Томашевський наполягав на тому, що "фабулою є сукупність мотивів у їх логічному причинно-часовому зв'язку, сюжетом – сукупність тих же мотивів у тій же послідовності та зв'язку, в якій вони наведені у творі"¹²⁸. Сюжет є художньою трансформацією фабули. "Фабула – це те, що сприймається читачем як зображуваний ланцюг дій та перемін, як те, що було насправді, точніше – було б, якби воно відбувалось. Сюжет – це єдність зображуваного і зображуючого, це той самий ланцюг дій та перемін, але у розвитку, що узгоджений з авторським поглядом від початку до

¹²⁸ Томашевський Б. В. Теория литературы. – Л., 1925. – С.135-136.

кінця твору"¹²⁹. Л. Левитан і Л. Цилевич наголошували на сюжетотворчій функції деталі: "Деталь – це особливо виділений, "курсивний", опорний мікроелемент художньої системи. Тому між деталями виникають динамічні зв'язки – прямі, зворотні, асоціативні. Цим визначається сюжетна функція деталі"¹³⁰. У працях Л. Левитан і Л. Цилевича запропоновано також поняття "*безфабульності*". Автори, аналізуючи твори А. Чехова, прийшли до висновку, що, коли фабулою вважати коло дій, то Чеховський спадок переважно буде безфабульним, але якщо під фабулою розуміти весь імовірний життєвий матеріал (досвід, переживання), тоді фабульність стає явною. Вони писали: "Фабульність – це структурний принцип організації епічного сюжету, а безфабульність – сюжету ліричного"¹³¹. У новелах англійських неоромантиків безфабульність – явище рідкісне, а багатофабульність трапляється доволі часто.

Багатофабульність новел неоромантиків не руйнує цілісності сюжету. Це краще пояснити на прикладах. Новела "Справа про одного рядового" Р. Кіплінга містить кілька фабул: 1) історія жіночої істерики в навчальному закладі монастиря; 2) взаємини капрала Слейна та міс Джхансі Маккени – підготовка до весілля та його проведення; 3) життя солдатів як режимний розпорядок із уписаною в нього неприязністю Лоссона та Сіммонса. Сюжет новели породжує тільки остання фабула. Решта створюють своєрідне мотиваційне тло "божевілля" рядового Сіммонса (у нападі люті він застрелив кількох солдат та поранив капрала). Водночас ускладнення сюжетної структури виникають саме за рахунок накопичення фабульних можливостей твору, адже оповідь могла б розвиватись у будь-якому із трьох обраних автором напрямків. На цей момент звернімо особливу увагу: для модерністської новели прикметним є примноження фабульних можливостей оповіді, унаслідок чого створюється ефект хаотичного потоку буття, з якого письменник вибірково дістає той чи інший цікавий на його погляд випадок.

¹²⁹ Левитан Л.С. Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – С.36.

¹³⁰ Левитан Л.С. Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. – Рига: Звайгзне, 1990. – С.127.

¹³¹ Левитан Л.С. Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – РИга: Зинатне, 1990. – С.126.

Поява нестійкості сюжетної форми тягне за собою породження нових способів висловлювання, модернізацію усталених жанрів та принципів сюжетоскладання малої прози. Зокрема Ірина Вільде, безперечно, була творцем оновленої модерністської новели в українській літературі. Розроблені нею принципи сюжетоскладання в жанрах малої прози до цього часу не втратили актуальності. Додайте до особливостей її сюжетів ще й наявність часом відверто виголошеного феміністичного гасла щодо рівності жінки й чоловіка тощо. Частина її сюжетів взагалі може бути осмислена тільки в річищі гендерної проблематики. Жіноча емансипація у Ірини Вільде стає часто основою сюжетопородження, смислопородження, революційною темою доби, віянням часу. Як зазначала В. Агеєва, в імпресіоністичній новелі "на рівні композиційному винятково важливим стає принцип співвіднесення частин і частковостей, мікросюжетів, пейзажів, лейтмотивів тощо. Новела будується за принципом паралельного, але співвіднесеного розвитку кількох мотивів чи тем"¹³². Вона помітила також "ослаблення фабульних, сюжетних зв'язків у модерній прозі початку ХХ ст."¹³³, мотивуючи це явище зосередженням уваги письменників на інших рівнях художньої структури. Проте здається, що сюжет не викреслюється письменниками доби порубіжжя ХІХ – ХХ ст. з актуальних категорій художнього мислення, як і не спадає напруга сюжетних зв'язків, але змінюється уявлення про його породження та функціональність. Багатофабульність сприяла утворенню нестійкості в сюжетній моделі твору, зумовлювала багатофункціональність тексту. Наприклад, акцентація кількох пуантів, розмічених у відповідних самостійних фабулах, у новелі доби переходу від ХІХ до ХХ ст. призводила до того, що один із пуантів настільки втрачав підпорядкування провідному, що ледь не ставав включеною структурою тексту, ніби новела в новелі.

Сучасний стан осмислення сюжету найкраще відображає В. Тюпа, який приділив достатньо уваги цій категорії літературознавства у книзі "Аналіз художнього твору" (2008). Висхідною тезою його роздумів є: "З'ясування сюжетно-фабульної

¹³² Агеєва Віра. Ритм як засіб подолання фабули // Слово і час. – 1997. – № 10. – С.36.

¹³³ Там само. – С.36.

будови художнього цілого потребує історичного тла, яким для сюжету є міф"¹³⁴. У кожному сюжеті проглядає протосюжетна схема, пов'язана з ритуалом та міфом, зразком такої протосюжетної схеми вчений розглянув обряд ініціації. Основою (або "зерном", за висловом дослідника) сюжетної оповіді є чотирифазна модель, яку у свій час досліджував Дж. Фрейзер. Чотирифазна модель сюжетної оповіді: 1 фаза – відособлення, 2 фаза – партнерства, 3 фаза – лімінальна, тобто порогова, наприклад випробування смертю, 4 фаза – перетворення – зміни статусу. В. Тюпа вважає, що класична сюжетна схема описується в парадигмі перших двох фаз. "Цією лімінальною моделлю треба поповнити список універсальних сюжетних схем, які включають в себе циклічний та кумулятивний інваріанти сюжетоскладання"¹³⁵. Для пояснення ситуації з динамікою сюжетних схем, яку не помітити важко, він пропонує прийняти думку про накладання кількох інваріантів один на одного або серійне примноження базової фабульної моделі. Приймаючи розрізнення фабули та сюжету услід за формалістами, В. Тюпа пише: "Одна й та сама фабула може бути пересказана багаторазово та багатобразно. Сюжетоскладання представляє собою авторський, художньо-доцільний виклад фабули даного твору – текстуальне її розчленування на фрагменти, які відрізняються один від одного часом, місцем дії та складом учасників, і смислопороджуюче, естетично завершене пов'язування цих фрагментів"¹³⁶. Дослідник наповнює сферу теорії сюжету різноманітними ідіоматичними висловлюваннями з термінологічним спрямуванням, як то: "рольова межа особистості", "подієвий кордон Я та Інших", "сюжетотворчий принцип чергування", "фатальний епізод". Та й сам сюжет постає як "мова епізодів", фактично, зводиться до суми вкрай фрагментованих епізодів як сегментів ускладненої схеми змісту. Не знаю, наскільки його концепція справджується на українській модерністській новелі, оскільки такої перевірки ще не було здійснено, проте концепція сюжету В. Тюпи цікава тим, що орієнтує дослідників на глибинні анхетипні сюжетні структури, які складають основу анагогічної

¹³⁴ Тюпа В.И. Анализ художественного произведения. – М.: Академия, 2008. – С.37.

¹³⁵ Там само. – С.40.

¹³⁶ Там само. – С.41.

сюжету, які дуже важко вичленювати та характеризувати.

Когнітивний підхід до сюжетології на Заході подарував насамперед теорію сюжету у світлі трансмедіального наративу Марі-Лаури Рьян¹³⁷. Вона виділила кілька можливих площин для дефініції сюжету: 1) *вимір просторовий*, який дозволяє обраному типу наративу розповісти світу про індивідуальні екзистенції; 2) *темпоральний вимір* – дія повинна протікати у часі та мати *схильність до трансформацій*; 3) *ментальний вимір* – деякі із персонажів сюжету повинні стати інтелектуальними агентами, які подадуть зразок психічної реакції на описуване, а деякі повинні цілеспрямовано вести за планом оповіді; 4) *формально-прагматичний вимір* – причинно-наслідкові зв'язки повинні вести до цілісності розкриття події у творі. Оскільки сюжет у Рьян пов'язаний з оповіддю і поза нею не існує, то вона подала шкалу моделей наративу: 1) *зовнішня чи внутрішня* оповідь: явна експліцитна текстуалізація протистоїть імпліцитній; 2) *фікціональна чи нефікціональна* оповідь; 3) *образотворення чи симуляція*; 4) *дієгетична чи наслідувальна* нарація; 5) *ретроспективна* – синхронна – перспективна; 6) *автономна чи ілюстративного* характеру; 7) *автентична чи утилітарна*; 8) *рецептивна* чи на основі власної участі в подіях, про які розповідається; 9) *буквальна чи метафорична*; 10) *детермінована* чи не детермінована; 11) *оповідь строго за продуманим сценарієм* чи *імпровізована*. Таким чином, сюжет в її інтерпретації одержує наративну багатовимірність і можливість поетапного відображення цього складного конструкту. На питання, чому окремі сюжети нам подобаються більше за інші, вона відповіла, утворивши при цьому неологізм аглютинативного типу – *their 'tellability'* – тобто сюжетні уподобання, на її думку, мотивуються нашою "здатністю говорити"¹³⁸. Ця здатність проступає вже з фабули, яка може бути простою або кількালінійною (багатофабульність); розгалужена фабула дає простір, наприклад, для жартів. Чим далі Рьян занурюється в теорію вбудованих наративів, тим складнішим стає її тлумачення сюжету та фабули. Сюжет для неї

¹³⁷ Marie-Laure Ryan: Avatars of Story. Icosilune. – 2008. // <http://www.icosilune.com/2008/08/marie-laure-ryan-avatars-of-story/>

¹³⁸ Ryan, M.-L. Embedded narratives and tellability // Style. – 1986. – N20(3). – pp. 319-340.

– частина інтерактивної поетики¹³⁹.

Сучасне спрямування теорії сюжету на вивчення не так його інваріантних структур, як імовірних модифікацій, існує вже не у формі припущення чи здогадки, а досягло фазового рівня осмислення. Це водночас смерть класичного аристотелівського розуміння сюжету й народження його когнітивної альтернативи, ускладненої відповідно до самої ментальної сфери людини, керованої загальними когнітивними законами. Сам сюжет в системі когнітивістики мислиться як категорія одвічної плинності змістів, акцентів, заснована на утворенні смисло-подієвої нестійкості, основні різновиди якої було тут розглянуто. Когнітивне тлумачення сюжету дедалі виразніше постає в дослідженнях різного плану, у той час, як вивчення фабули, навпаки зосереджується на усталених незмінних прикметах послідовно-каузальної дії. Тож усередині когнітивної теорії літератури сюжет і фабула становлять два незамінні аспекти подієвої схеми художнього твору, дві сторони ментального процесу творчості на сюжетному рівні: фабула консервативна, прагне до максимальної та послідовної інтеріоризації, сюжет – експериментальна частина тексту, що повсякчас утворює нестійкість, базується на утворенні ситуації кризової дії.

2.4. КОГНІТИВНИЙ ПІДХІД ДО ІМАГОЛОГІЇ

Імагологія вже не раз виринала як плідний напрям літературознавчого типологічного впорядкування. Однією з останніх праць на цій ниві є книга В. Орехова¹⁴⁰, в якій перший розділ ("Літературна імагологія: пошук підходів та методів") повністю присвячений проблемі методології імагологічних досліджень та сповнений потенцій до оновлення, хоча й будується на основі теорії діалогу та рецептивних мотивів. Загострення уваги саме на

¹³⁹ Ryan, M.-L. From Narrative Games to Playable Stories: Toward Poetics of Interscive Narrative // *Storyworlds*. – 2009. – Vol. 1. – pp. 43-59.

¹⁴⁰ Орехов В.В. Русская литература и национальный имидж: (Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге). – Симферополь: АнтикВА, 2006. – 608 с. Див. також рецензію на цю книгу: Мильчина В.А. На русско-французском горизонте ожидания // *НЛО*. – 2007. – № 88. <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/mi20.html>

перспективності розвитку рецептивної імагології знаходимо і в попередніх публікаціях цього ж автора: "Першочерговим завданням є вивчення еволюції образів інших національних держав в межах значних хронологічних полів. Тільки за цієї умови вдасться з'ясувати об'єктивну зумовленість цих образів (політичну, соціальну та ін.) та відмежувати її від стереотипної та архетипної субстанції, яка не підвладна плінним змінам та впливам. Крім того, до сфери наукового аналізу повинні потрапити найрізноманітніші об'єкти та суб'єкти іншонаціональної рецепції, взаємини між якими завжди специфічні, що незворотно відображається на особливостях самої рецепції"¹⁴¹. Прагненням наголосити на наскрізності багатьох образів світової літератури відзначена праця Д. Наливайка "Літературознавча імагологія: предмет і завдання"¹⁴², в якій вчений вводить у поле імагології категорію Іншого як універсальну стосовно образного мислення багатьох народів. У його попередніх книгах "Козацька християнська республіка" (1992) та "Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст." (1998) представлена фактично "зворотна фігуративна рецепція", тобто йдеться про сприйняття українців різними представниками західного світу. Безперечно, можливості рецептивної імагології на сучасний момент ще не вичерпані вченими. За більшістю наша компаративістика сповнена романтичного пафосу національно-художньої подібності, про що стурбовано писав О. Ліпатов: "Метода, яку розробляв Р. Піккіо, є усвідомленим подоланням "постромантичного" споглядання історії літератури. Цей "постромантизм (за своєю суттю не усвідомлюваний як такий літературознавцями другої половини XIX століття і аж до нашого часу) проявляється, по-перше, у трактуванні літератури різних часів з позиції якогось, нібито від початку присутнього в ній "національного духу", і, по-друге, самі ці літературні епохи сприймаються та розглядаються в категоріях, сучасних досліднику,

¹⁴¹ Орехов В. В. Французские тексты о России: перспективы имагологического анализа http://www.nbuv.gov.ua/Articles/kultnar/knp200227/knp27_17.doc

¹⁴² Наливайко Д.С. Літературознавча імагологія: предмет і завдання // Теорія літератури і компаративістика. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – С.91-104.

але не об'єкту дослідження"¹⁴³. Р. Піккіо ж запропонував вирізняти "літературу-посередника" та "культуру-посередника", зосередившись на цих категоріях як ґрунтовних характеристиках літературного процесу та відсторонивши національну семантику, "національний дух" як ймовірні сегменти літературної компаративістики. Б. Бакула зазначав: "Компаративістика, в моєму розумінні, повинна мати досконало розроблений акумулятивний інструментарій досліджень, який дав би змогу з гетерогенних елементів витворювати своєрідні цілісності. Адже це – наука про літературний і культурний метаморфізм, наука, яка потребує знаряддя для акумуляції гетерогенного – в образ, що має певну системну інтуїцію. Проте така наука не обов'язково мусить втілюватися в ідеї системи як найважливішої для дослідника цінності"¹⁴⁴. Звертаю увагу на той факт, що когнітивістика також не ставить за мету створення кінцевої систематизації, надаючи перевагу ментальним спалахам та іншим закономірностям розумового характеру, які часто постають у невивершеному стані, хоча й мають стійкі риси або тенденцію до повторюваності. На можливість успішного застосування когнітивістики до компаративних досліджень вказувала Джанет Келлер, яка зокрема сказала: "Компаративна схематологія стала домінуючим напрямом останнього десятиріччя"¹⁴⁵. Рой Д'Андрад переконував, що адекватний опис культурних символів на рівні не окремих слів, а великих систем знань (до яких він відніс образи) потребує проникнення до базисних когнітивних схем, які лежать в основі цих символів.

Сучасні когнітивні дослідження все більше наближаються до сфери імагологічної компаративістики, а точніше – сполучаються з нею природним чином, адже закономірності людського мислення

¹⁴³ *Липатов Александр В.* Общие закономерности истории славянских литератур и концепция Рикардо Пиккио // *Slavia orientalis*. – Krak w, 1994. – R.XLIII, Nr.2. – S.155-169.

¹⁴⁴ *Бакула Богуслав.* У напрямі до інтегральної компаративістики // *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів*. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С.506.

¹⁴⁵ *Janet Dixon Keller.* Schemes for Schemata. In: *New Direction in Psychological Anthropology*. Theodor Schwartz, Geoffry M. White, Catherine A. Lutz (eds.) Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 59.

становлять універсальне підґрунтя для будь-яких типологій. Становлення когнітивного літературознавства, яке припало саме на кінець ХХ – початок ХХІ ст., дає можливість по-новому поглянути на традиційну імагологічну типологію. Перші кроки у цьому напрямі здійснив Марк Тернер, власне, один із засновників самого когнітивного напрямку у літературознавстві, яке отримало назву "когнітивної риторики" від А. Річардсона. У праці "Літературне мислення" (1996 р.) М. Тернера приділено достатньо уваги проблемі класифікації та систематизації образів у структурі класичної літературної параболи. Осмислення когнітивної концепції літератури за М. Тернером представлено у оглядових працях Н. Арлаускайте, О. Лозинської, у численних статтях та рецензіях Дж. Керролла, Д. Пексмена та ін., у книгах, що містять ґрунтовний перегляд ідеологічної історії літератури під кутом зору когнітивістики А. Річардсона, Е. Спольскі, у теорії когнітивної поетики П. Стоквелла, Р. Цура та ін., когнітивна теорія метафори, представлена М. Тернером, Дж. Лакоффом та М. Джонсоном¹⁴⁶ сьогодні є однією із найбільш ужиткових. Чисельність зацікавлених у когнітивному підході до літератури з кожним днем зростає, оскільки застосовуючи когнітивістику, літературознавство має

¹⁴⁶ Див. докладніше: *Richardson A. Mental imagery*. Routledge & K. P., London, 1969. 180 p.; *Alan Richardson. Embodied universalism, romantic discourse, and the anthropological imagination // British Romanticism and the Science of the Mind* (Cambridge UP, 2001), xx + 243 pp.; *Alan Richardson with Ellen Spolsky, Editors, The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity* (Ashgate, 2004), xv + 191 pp.; *Alan Richardson. "Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction"* (with Francis F. Steen), *Poetics Today* 23 (2002): 1-8.; *Paxman David. Literature as Part of the Cognitive System: Middlemarch. // Literature and Belief A semiannual publication of the Center for the Study of Christian Values in Literature*. – Israel, June 2001; *Stockwell, P.J.*, 2002. *Cognitive poetics: an introduction*. London: Routledge.; *Stockwell, P.J.*, 2009. *A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press.; *Reuven Tsur. Toward a Theory of Cognitive Poetics* (in English). Amsterdam: Elsevier (North Holland) Science Publishers, 1992. – 580 pp.; *Carroll Joseph. An Evolutionary Paradigm for Literary Study* http://www.umsl.edu/~carrolljc/Documents%20linked%20to%20index/Target%20Pieces/1_Target_article.htm; *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Edited by Mark Turner. With an introduction and a chapter by Mark Turner. New York: Oxford University Press, 2006.; etc.

можливість оновити власну методологічну базу, зокрема й у плані імагологічної типології.

Хоча когнітивістика М. Тернера ще не була застосована до сфери імагології, вже маємо кілька акцентів у цьому напрямі, так, О. Лозинська дійшла висновку, що "М. Тернер пропонує свого роду план використання знань про концептуальні зв'язки у літературній критиці. По-перше, вони можуть застосовуватися на рівні аналізу конкретних засобів вираження та художніх образів. Саме цей тип аналізу поширився у когнітивістських та наближених до них підходах до вивчення літературного твору. По-друге, оскільки однакові концептуальні зв'язки та структури реалізуються на всіх мовних рівнях, вони можуть бути виявлені в аналізованому тексті в цілому ... – в його сюжеті, композиції, системі персонажів тощо"¹⁴⁷.

Проте чи не найбільш цікавим виявився відгук А. Річардсона на працю М. Тернера "Літературне мислення", який розміщений у Review 1998 р., де, власне, весь номер був присвячений осмисленню новаторського підходу – когнітивного літературознавства. У М. Тернера такі цікаві ідеї він бачить, зокрема, і в сфері осмислення образу: "Тернер починає з наголошення важливості сюжету – наративного образотворення – як "основного інструменту мислення", що має вирішальне значення для планування, оцінки, пояснення, пригадування минулого, уявлення майбутнього. І в цьому Тернер може знайти спільників у середовищі дослідників штучного інтелекту, таких, як Роджер Шанк та Джеррі Р. Хоббс, які так само розглядали наративні форми (сценарії, схеми, оповідь) стосовно людського пізнання"¹⁴⁸. Пов'язуючи когнітивний підхід М. Тернера з Н. Хомським, Г. Фоконьє, Дж. Лакоффом, А. Річардсон запевняє в його перспективності та закликає до перегляду класичних категорій літературознавства на засадах когнітивістики. Спроба побудувати теорію персонажа на основі когнітивістики частково характеризує наратологію. Проте ще не створено жодної типології образів на основі когнітивістики.

Спроби перелічити основні типи психічного образу з їх

¹⁴⁷ Лозинская Е.В. Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX – XXI веков. – М.: ИНИОН, 2007. – С.68.

¹⁴⁸ Richardson Alan. A Review of Mark Turner's 'The Literary Mind' // Review 20 [1998]: 39-48, p.41.

можливою класифікацією йдуть від "Елементів психофізики" Г. Т. Фехнера. Певним подовженням цього напрямку стали роботи Ф. Гальтона, Ф. Маккеллара, Е. Б. Тітченера, Е. Г. Борінга, Д.О. Хебба, Г. Холта, Ж. Піаже, М. Дж. Хоровітца, Б. Ломова¹⁴⁹ та ін. Найближче підійшов до проблеми образної типології з позиції когнітивістики російський психолог О. Гостев, який запропонував таку градацію образів: "Передусім, які основні типи образів можна виділити? Наприклад, різновиди образів уяви (мрії, марення, фантазії, уявний товариш по грі у дітей тощо), образи пам'яті зі своїми різновидами (образні спогади, безпосередні образи пам'яті, ейдетичні образи, післяобрази тощо), Дежа ву-образи, різні види просторово-топографічних уявлень, сновидіння (наприклад, творчі, нічні жахи, сновидіння-спогади) з перехідними формами між сном і неспанням (гіпногічні та гіпнопомічні образи), великий клас "галюцинаторноподібних" образів (галюцинації і псевдогалюцинації, образи, що викликані наркотиком, сенсорною ізоляцією, медитацією, трансом тощо), – ось далеко не повний перелік різних видів психічних образів"¹⁵⁰. Зважте, він не бере до систематизації перцептивні образи. У наступній статті "Класифікація образних явищ у світлі системного підходу" О. Гостев деталізує вже заявлену схему образної типології.

Спроба подати систематизацію образності на основі когнітивістики характеризує також праці Н. Алефіренко: "На відміну від короткочасної пам'яті довготривала пам'ять містить не "активні", а

¹⁴⁹ Ernest C. H. Imagery ability and cognition: A critical review // J. of Mental Imagery, 1977, v. 2, p. 181–216.; Horowitz M. J. Image formation and cognition. – N.-Y., 1970.– 350 pp.; MacKellar F. Imagery from standpoint of introspection. In: P. W. Sheehan (Ed.) The function and nature of imagery. – N.-V., Acad. Press, 1972, 409 p., pp. 35–61.; Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. – М., 1984. – 444 с.; Ломов Б. Ф. О системном подходе в психологии. – Вопросы психологии, 1975, № 2, с. 31 – 45.; Піаже Ж. Избранные психологические труды. – М., 1969. – 659 с.; Хольт Г. Образы: возвращение из изгнания. – В кн.: Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Ч. 1. Душанбе, 1971, с. 51–71.; Хебб Д. Об образах. – В кн.: Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Ч. 1. Душанбе, 1971, с. 145–164 та ін.

¹⁵⁰ Гостев А.А. Актуальные проблемы изучения образного мышления // Вопросы психологии. – 1984. – №1. – С.114-119.

"структурні" сліди, які є в довготривалій пам'яті незворотними, що не підлягають розпаду; структурні сліди довготривалої пам'яті служать когнітивною основою для асоціативного образного створення мовної картини світу в процесі метафоричної концептуалізації пізнаваних об'єктів. На основі чуттєво-емоційних станів, які є, по суті, психофізіологічним відображенням реальності, у людини виникають словесно-образні уявлення про світ, які на наступному етапі пізнання служать конструктивними елементами виникнення вже синергетично цілісної етномовної картини світу – сплаву мовних, когнітивних і культурно значущих слідів, зафіксованих раніше короткочасною пам'яттю"¹⁵¹. Пов'язаність різних фаз розумової діяльності запам'ятовування та розрізнення образних рівнів і раніше не викликала заперечення. Проте сьогодні наука прагне деталізувати градацію, використовуючи здобутки психології пам'яті та когнітивної лінгвістики.

Звичайно ж, найцікавішою для імагологічної типології є теорія Роджера Шефарда¹⁵², який намагався застосувати досягнення когнітивної психології до сфери імагології. Його роботи, зокрема книга "Мисленнєві образи та їх перетворення" (Кембрідж, 1982), відкрили нові напрями досліджень зорового і слухового сприйняття, психічних образів, уявлень, навчання та узагальнення. Не буде перебільшенням сказати, що кілька поколінь психологів знаходились під впливом його концепції. Він використав поняття "образна схема" як базове для імагологічних досліджень та прагнув вирізнити образи в залежності від глибин перцепції. Намагаючись зобразити шкалу перцептивних образів, Р. Шефард пропагує ідею її когнітивної зумовленості. Імагологічна концепція Р. Шефарда заснована на ідеї обертання ментальних просторів:

¹⁵¹ *Алефиренко Н.Ф.* Когнитивно-семиологическая сущность языковой семантики // Вопросы лингвистики и литературоведения. – 2009. – № 1 (5). – С.6. (всього – с. 4–8).

¹⁵² Див.: *Shephard R.* Externalization of mental images and the act of creation // *Visual learning, thinking and communication*. Ed. by Ranghawa and Goffman. – New York: Academic Press, 1978. – pp. 133-189; *Shephard R.* The mental image // *American Psychologist*. – 1978. – February. – pp. 125-137.; *Shephard R., Metzler J.* Mental rotation of three dimensional objects // *Science*. – N 171. – pp. 701-703., etc.

людина наділена здатністю обертати образи у віртуальному просторі. Він встановив, що неістотно, на якій вісі обертається образ, значення має тільки швидкість обертання. Він же досліджував образне мислення науковців.

Книга "Мистецтво й когніція: інтеграція візуальних мистецтв у навчальному плані" Артура Д. Ефленда є зразком використання когнітивного підходу до сфери мистецтв, зокрема розділ 6 "Образність у когнітивному висвітленні"¹⁵³ повністю суголосний проблематиці нашого дослідження. На думку А.Д. Ефленда, утворення імагологічної типології можливе за умови дотримання категоризації, наративізації та схематизації як основоположних принципів такого роду дослідження. Крім того, він назвав три провідних підходи до систематизації образності за іменами ватажків відповідних напрямків: 1) Дж. Лакоффа й М. Джонсона у галузі когнітивної метафори, 2) дослідження екзистенції ментальних образів у психології Р. Шефарда та 3) дослідження ментальної образності як перцептивної активності за методом С. Коссліна та Х. Гарднера (згідно з якою "квазі-живописні форми ментальної репрезентації називаються образністю"). Не втратила актуальності й теорія когнітивного розриву Л. Фестінгера¹⁵⁴, яка дає можливість додаткових мотивацій у сенсі семантичного окреслення образних структур.

Завданням цього дослідження стане саме побудова фрагменту імагологічної типології на засадах когнітивістики, зокрема, з використанням досвіду М. Тернера. Безперечно, залучення теорії образних систем М. Тернера в поле імагологічної компаративістики слід класифікувати як гіпотетичну спробу впорядкування цієї галузі науки, проте гіпотетичність розвіється за умови доказовості утворених імагологічних систем, які будуть спрацьовувати у творчості різних письменників світової літератури. Мої теоретичні постулати зводяться до наступного:

¹⁵³ Див.: *Efland Arthur. Art and cognition: integrating the visual arts in the curriculum.* – New York – London: Columbia University, Teachers College Press, 2002. – 216 pp., *Imagination in Cognition* – pp.133-155.

¹⁵⁴ Див.: *Festinger L. A theory of cognitive dissonance.* N. Y., 1957; *Festinger L. Conflict, decision and dissonance.* N. Y., 1964.

- Людське мислення користується одними й тими самими категоріями і у побутовому житті, і в літературній практиці, існують універсальні закони образотворення та смислопородження;
- Існує можливість укладання імагологічної схеми літератури на засадах теорії пізнання та мнемотехніки, які розвинулись у надрах когнітивістики;
- Зокрема, образна схема (ОС) запропонована М. Тернером може служити основою для імагологічної схеми літератури;
- Укладена на таких засадах імагологічна схема й буде універсальною типологією на даному етапі розвитку науки, проте рівень її упорядкування потребує тривалого вивчення матеріалу текстів у аспекті когнітивного розвитку людини, а таких досліджень літературознавство знає мало;
- Образ як міжжетнічна форма мислення у мистецтві не тільки слова, а й інших видів мистецтва, врешті, має одержати мотиваційну базу для систематизації і перейти із сфери чистого опису – до сфери ґрунтового впорядкування за логічною схемою когнітивних здобутків (у світлі прототипів, патернів, концептів, фреймів, ментального простору тощо).

Оскільки "нарративний образний сюжет є фундаментальним інструментом мислення"¹⁵⁵, то М. Тернер аналізує художній образ у системі когнітивістики, де він тлумачиться як понятійний акт і виражальний засіб мислення. Сучасна когнітивістика приділяє велику увагу параболі, оскільки "нарративний образний сюжет" вважається фундаментальним інструментом мислення. За спостереженням М. Тернера, провідною жанровою ознакою параболи є властивість проектувати в одному сюжеті – наступний сюжет. М. Тернер наголошує, що в параболі вдало комбінується сюжет і проектування: "Тільки єдиний специфічний жанр літератури – парабола – вдало комбінує *сюжет і проектування*. Парабола служить лабораторією, в якій великі думки висловлюються у малих обсягах. Для розуміння параболи необхідно усвідомити її укоріненість у повсякденній свідомості, і навпаки"¹⁵⁶. Для М. Тернера парабола є елементарною

¹⁵⁵ Turner M. The Literary Mind: The Origin of Thought and Language. – N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1996. –P.13.

¹⁵⁶ Ibid. – P.14.

понятійною лабораторією і звертається він до цього літературного жанру з метою дослідити ментальні властивості через атрибутику жанру, сюжету та образу. Він пише: "Парабола починається з оповідного образотворення – з усвідомлення комплексу об'єктів, подій, і діючих персонажів, які організуються у нашій свідомості в певну історію (сюжет)"¹⁵⁷. У такий спосіб комбінується історія з проекцією: один сюжет проектує наступний.

Сутність параболи й полягає у цьому складному комбінуванні двох наших базових форм мислення – сюжетоскладання і проектування. Ця класична комбінація продукує загострення нашого ментального процесу конструювання мислення. "Еволюція жанру параболи полягає, таким чином, не у випадковості та ексклюзивності творів літератури, а у поступовому та невідворотному русі самої природи нашої концептуальної системи. Вагомими для параболи є, як структура, так і мотивація кольористики, так і смислова структура, так і здатність наблизити віддалений об'єкт"¹⁵⁸. У розумінні М. Тернера, літературна парабола є лише артефактом ментального процесу параболічності. Парабола є проекцією сюжету, що виражений через образи дії. М. Тернер назвав структурні складові жанру параболи: діючі особи, об'єкти та події, сюжет, планування, еволюція, передбачуваність, проектування, метонімія, емблема, образна схема, розташування образної сфери, концептуальне утворення, мова. Особливу увагу він приділяв параболом з винахідливою історією. Безсмертність цьому жанру подарувала своєрідна контрастність оповіді, сам жанр оформився внаслідок контрастного руху думки, як категорії базової шкали людського мислення. Проектування сюжету спирається на уявлення повсякденного життя та підводить до глибшого розуміння елітної або сакральної літератури.

Особливу увагу М. Тернер приділив образній схемі (ОС) параболи. Сам термін "образна схема" був запропонований Марком Джонсоном, який і назвав провідні різновиди образних схем: 1) образна схема у мисленні (за основу беруться праці Жерарда Едельмана та Антоніо Домасіо), 2) образна схема в категоріях базового рівня (за основу беруться праці Елеонори Рош та Керолін Мервіс), 3) образна схема у розвиваючій ментальній психології – у мнемотехніці (за основу беруться

¹⁵⁷ Ibid. – P.14.

¹⁵⁸ Ibid. – P.14.

праці Яна Мандлера). Висхідною тезою є переконання, що наше мислення переповнене "часовими локусами мультирегіональної ретро-активації з миттєвим фрагментарним розгортанням". Поступово такі спалахи можуть породжувати сенс свідомості. Інша теорія, відома як "організація налаштування колон", апелює до нейробіологічної властивості структурування знання як співвіднесеності "колон" та "кутів". Цікавою видається також теорія градації образів О. Лурії, який виділяв: 1) образи послідовні, 2) ейдетичні та 3) образи уяви¹⁵⁹. Він вважав образи уявлення "не простим відтиском одиничного враження у пам'яті, а скороченим, згорненим продуктом складної діяльності з предметом"¹⁶⁰.

Врешті, всі ці теорії тільки засвідчують когнітивну складність структури образу, яка передбачає наявність певного "сліду" минулих функціонувань. Тож поняття "сліду" ми будемо використовувати не у сенсі деконструктивізму Ж. Дерріда, а у когнітивному сенсі особливої мнемонічної атрибутики жанру чи образу. Образний "слід" становить домінуючу мнемонічну атрибутику жанру. Мнемонічний слід образу є найбільш придатним компонентом його структури для побудови імагологічної типології, проте зовсім не єдиним, оскільки ментальні властивості образу, зокрема пов'язані з інтерпретацією нашого актуального сьогодення (сьогодні, зараз, щойно) також мають когнітивну схему розгортання, оскільки сягають до природних начал людського мислення, навіть більш за те, не існують поза ними. Таким чином, припущення, що образна система містить сліди власного попереднього розвитку, як і всезагальність цього розвитку внаслідок спільності когнітивних законів – законів людського мислення – відкриває можливість переходу компаративістики від рецепцій, впливів та смислових сходжень до вивчення структури образного мислення, де межу образної схеми дослідник може визначати сам, пам'ятаючи, що будь-яке розмежування образної смислоструктури є штучним, покликаним до життя тільки нашим прагненням членувати потік художності.

З'ясувавши вагомість образного "сліду", М. Тернер у праці "Літературне мислення", наголошує, що образна схема параболи тяжіє

¹⁵⁹ Лурия А.Р. Ум мнемониста // Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. – М.: МГУ, 1981. – С.198-209.

¹⁶⁰ Там само. – С.210.

до чіткої цілісності, що зорганізована на засадах руху за думкою, це явище вчений образно називає "рухатися вздовж стежини" ("motion along a path"). Образна схема параболічно окресленого твору, на думку М. Тернера, подібна до "контейнера", який складається із трьох частин: внутрішньої, зовнішньої та межової, яка від них незалежна. Кожна конкретна одинична ОС представляє собою комбінацію інших ОС. Взаємозалежність ОС М. Тернер пояснює природною властивістю нашого мозку на нейробіологічному рівні створювати патерни для подовження, розширення або збирання, концентрації будь-чого (семантичне розгортання чи згортання). Тлумачачи властивість подовжувати/збирати як нейробіологічну закономірність, М. Тернер розглядає ОС параболи саме в цьому аспекті.

Параболічна образність є найбільш давньою та природною і в ній закладено одну стабільну закономірність: у будь-який момент патерн може активізувати навіть наймізернішу відмінність та почати рух до її розростання/подовження. ОС виникає від сприйняття, але тільки при взаємодії. Парабола часто проектується образною схемою. Коли ми співвідносимо один концепт з іншим, ОС активізується. Ми осмислюємо каузальні відношення як структуровані розростанням образної системи за типом сегментів (links) та стежин (paths)¹⁶¹. Наприклад, ми маємо динамічну образну систему, в якій одна думка приходить на зміну іншій, і ми можемо передбачити (спроєкувати), що ОС надає структурності одній із авторських концепцій каузальності.

М. Тернер доводить, що первісне конструювання потребує не тільки специфічної ОС, а й наявності *"маленьких містких історій"* ("small spatial stories"), які здатні утворювати одну та більше ОС та об'єднувати їх у динамічну образну схему. Такі "маленькі місткі історії" стають базисом часткової інформації (повідомлення), захоплюючи інші події та об'єкти, виконуючи прототипну роль у структурі параболи, цементуючи її. Прототипні об'єкти можуть рухатися, розвиватися всередині власної логічної сфери. Зауважу, що такі "маленькі місткі історії" представлені М. Тернером як основоположні структури літературного процесу, здатні до нарощування та згортання сенсів у будь-який момент свого становлення.

¹⁶¹ Turner M. The Literary Mind: The Origin of Thought and Language. – N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1996. – P.25.

Образна схема (ОС) передбачає взаємодію образів. "Маленькі місткі історії" можуть покликати до життя одну й більше динамічну образну систему. Дослідник пише: "Всі ці послідовності структуруються образною схемою з позиції *руху вздовж директивної "стежини"* від витоку до кінцевої мети. Ця динамічна образна схема має властивість разом із тим захоплювати й послідовність багатозначних ситуацій. Образна схема може мати як спрямування до зміцнення та підтримування основоположного смислу, так і до його поруйнування. Все зумовлюється темпоральною послідовністю комбінування образної схеми. Це не визначає чисельність деталей "маленької місткої історії" в їх структурі..."¹⁶². Отже, за М. Тернером, структура тексту постає в динаміці взаємозалежностей смислопородження складових елементів "маленької місткої історії", яку автор твору має за основу оповіді. Наративна образність при цьому виступає нашим фундаментальним когнітивним інструментом для подальшого пояснення, та й сам сюжет тлумачиться ним як "пояснення".

Для розрізнення об'єктів образності "маленької місткої історії" М. Тернер пропонує терміни "animacy" (оживлення об'єктів) та "agency" (засоби дії). "Маленькі місткі історії" захоплюють події та об'єкти, частина з яких автором оживлюється, наділяється здатністю мислити. Якщо об'єкти і події можуть претендувати на об'єктивне життя, то "animacy" (оживлення об'єктів) та "agency" (засоби дії) можуть розглядатися тільки як елементи наукової теорії. Прототипні актори – людина та численні тварини – сприймаються як саморухливі та здатні на сенсацію. Саморух відіграє в концепції М. Тернера велику роль, адже він вважає, що "саморух виражається через будь-який рух, який усвідомлюється засобами динамічної образної системи"¹⁶³. Далі дослідник розрізняє "*маленькі місткі історії чину*" ("small spatial action-story") та "*місткі історії події*" ("spatial event-story"), які існують у тісному зв'язку, адже ми створюємо подієвий сюжет і долучаємо до нього каузального актора, який проектує актора в action-story як не-актора у подієвому сюжеті/event-story. Цей-то не-актор виводить читача на метафоризованого актора, зазвичай персонажного.

¹⁶² Ibid. – P.29.

¹⁶³ Ibid. – P.38-39.

ОС в категоріях базового рівня пов'язується дослідником з нейробіологічними категоріями, що характеризують людське мислення. Використовуючи праці Е. Рош, він звертає увагу на закономірність: ОС в категоріях базового рівня робить самі образи перцептивними та концептуальними. Така образність може бути контраверсійною.

ОС в системі психології розвитку – тут використовуються праці Яна Мандлера – створена на основі клінічного досвіду розвиваючої психології та спрямована на вивчення становлення "анімасу" (оживлення об'єктів) та "агенсу" (засоби дії) на базі образної схеми. У такий спосіб категорії сприйняття переходять на рівень мислення. М. Тернер називає кілька ймовірних утворень думки, які здатні сформувані навіть немовлята: образна схема саморуку, оживленого руху (за нерегулярною траєкторією), саморух оживлення, каузальний рух та агенція (комбінація образної схеми оживлення та каузального руху, в якому оживлений об'єкт рухається сам, а також спричиняє рух інших об'єктів). Розрізнення образів на основі "первісного" сприйняття вважається дослідником чи не найбільш вдалим підходом до систематизації.

Образно-схематична структура подій, за М. Тернером, породжується людським прагненням "зрозуміти" подію як завершену в її внутрішній структурі: закрита чи відкрита; циклічна чи нециклічна; одинична чи повторювана; консервативна, креативна чи деструктивна тощо. Саме таку внутрішню структуру він і називає образно-схематичною. За аргументацією він звертається до Леонарда Талмі, який доводив, що образна схема сильної динаміки зазвичай засновується на структурах нефізичної каузальності. Причинність, каузальність часто розуміється як передумова проектування всередині ОС сильної динаміки, саме вона спрямовує "рух вздовж стежини". М. Тернер розглядає рух фізичний, пов'язаний із зміною локалізації, та рух нефізичний з притаманною йому причинністю. Оскільки йдеться про "рух вздовж стежини", то перед дослідником постає проблема сегментації та актуалізації цього руху таким чином, щоб сюжетна сутність ОС лишалася здійсненою у кожний наступний момент такого руху. Тож дотримання "стежини" потребує введення такого терміна як *"інваріант"*. *ОС та інваріант пов'язані між собою як креативне розростання проєкції та її розумне обмеження згідно з обраною моделлю історії.*

Так, в його системі з'являються діячі (movers) та маніпулятори (manipulators), аналізується функціональність *"немістких подій"*, актори як тілесні персонажі, актори як рухи, актори як маніпулятори, актори як рухи та маніпулятори. Так само пропонується градація подієвості в художньому тексті: *події як тілесні актори, персонажі-оповідачі, події як персонажна дія, події як рух, події як маніпулятори, події як рух та маніпулятори*. Крім того, для М. Тернера важливим є розрізнення "маленької місткої історії" та "не місткої історії", характер часу в їхніх сюжетах. Вся ця різноманітність співіснує завдяки людському концептуальному мисленню, яке не тільки є формотворчим началом самих перелічених категорій, а й способом їх виструнчення за певною системою та у певній послідовності.

Далі дослідник пише: "Зазвичай ми задумуємо концепти як пакети мислення. Ми надаємо їм узагальнюючих назв: *одруження, народження, смерть, сила, електрика, час, вчора*. Намислене видається нам локалізованим та стабільним. Проте парабола дає можливість використати різницю між намисленим більше ніж у двох ментальних просторах. Мислення не є депозитом в концепт-контейнері. Воно непряме й активне, динамічне й дистрибутивне, конструктивне для конкретних цілей пізнання й діяння. Намислене не є ментальним об'єктом, що прив'язаний до конкретного місця, але швидше представляє собою комплекс операцій по проектуванню, переплетінню, взаємозв'язку, змішуванню та інтеграції всіх можливих просторів"¹⁶⁴. Наприклад, тварин, що розмовляють, М. Тернер відносить до зразків концептуального змішування. Жанр параболи потребує мінімум два ментальних простори, а отже, передбачає численні форми взаємопроникнення змістів між цими світами. Поширеним типом такого взаємопроникнення ментальних просторів вчений назвав "провідну думку-висновок" ("central inference"). "Олюднення" тварин чи персоніфікація неживих предметів є результатом накладання двох ментальних просторів – людського та речовинного чи тваринного. Розмова вола з віслюком (за "Тисяча і однією ніччю") стає можливою тільки завдяки

¹⁶⁴ Turner M. The Literary Mind: The Origin of Thought and Language. – N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1996. – P.87.

зіткненню двох ментальних площин реалізації людської думки. Центральна структура такого змішаного простору завжди буде каузальною. М. Тернер приділяє багато уваги **змішаним просторам**, вбачаючи в їхньому існуванні основну причину появи думок та образів: "Метальні образи, як і змішані простори, можуть легко уявлятися, породжуватися"¹⁶⁵. Персоніфікація при цьому стає їх провідною властивістю.

Ще однією вагомою категорією образної градації М. Тернера став "**вводний простір**" ("input space"). Основна функція такого "вводного простору" полягає у критичному осмисленні кордонів змішування ментальних просторів. Саме в ньому визначається стратегія формування образної схеми змішаного ментального простору, адже змішування може мати безліч вводних просторів, тож від характеру такого "вводного простору" багато залежить. На будь-яке змішування ментальних просторів треба дивитись як на динамічну активність. М. Тернер назвав провідні принципи змішування у параболі:

- Змішування розроблених та тих, що перебувають у розвитку, взаємозалежних зв'язків між "вводними просторами";
- Подальше проектування від "вводного простору" є вибірковим;
- Змішування може мати безліч "вводних просторів";
- Взаємодія може бути або не бути у змішуванні, може бути або не бути зав'язка у змішуванні;
- Змішування провокують певне впорядкування концептуальної структури, яке поширюється на знання поза нашим усвідомленням;
- Впорядкування зазнають навіть змішування, які важко осмислити (тут М. Тернер очевидно наголошує на підсвідомій властивості нашого мозку здійснювати групування концептів за вибірковим принципом там, де логіка не дозволяє цього зробити);
- Змішування є процесом, який спостерігається періодично, і змішування самі мають тяжіти до інших змішувань;
- Змішування розвивають структуру не керовану вступом;
- Змішування можуть комбінувати елементи на основі

¹⁶⁵ Ibid. – P.109.

метонімічних зв'язків;

- Введення конвенціональних метафор у змішуванні є основним завданням інтелектуального відбору і будь-яких трансформацій;

- Висновки, аргументи, ідеї та емоційні сплески у змішуванні можуть використовуватись як модифікації вводних просторів та зміни нашого уявлення з метою побудови іншого "вводного простору"¹⁶⁶.

Система М. Тернера побудована на *плинних* структурах людського мислення, здатного утворювати *стійкі* сполуки, що так само проявляється в літературі, як і в інших сферах людської життєдіяльності. М. Тернер вибудовує ієрархію образів, проте вона не є ані повною, ані завершеною на певному етапі, його ієрархія подібна до спалаху думки, яка загасає, не вивершуючись до кінця, полишаючи нам яскраве враження та чітку форму. Але вона має одну незаперечну перевагу – вона є новим способом споглядання та ієрархізації імагологічної сфери і в цій якості відкриває можливості більш детального висвітлення образної схеми як закономірності ментальних процесів. Тепер від викладу досягнень М. Тернера в галузі літературознавства приступимо до застосування їх в укладанні імагологічної типології, скажімо, збірки "Кобзар" Т. Шевченка.

Спробуємо укласти пробну схему типології образів як ілюстрацію до наведених теоретичних міркувань. Справа утворення універсальної імагологічної типології не може бути здійснена за один раз і одним дослідником – їй належить майбутнє. Ключовими моментами укладання імагологічної типології "Кобзаря" треба визнати тяжіння письменника до 1) фольклорних образів, 2) біблійних образів, 3) та образів метафоризації й персоніфікації індивідуального авторського винаходу – специфічне ідіостильове утворення. Відповідно в творчості Т. Шевченка можна виділити як мінімум три ментальних простори, які відповідають цим провідним образним системам та повсякчасно перетинаються, змішуючись у різних пропорціях та сприяючи образному смислопородженню.

М. Тернер у рецензії на книгу Раймонда В. Гіббса "Поетика

¹⁶⁶ Ibid. – P.120-121.

думки: фігуративне мислення. Мова та розуміння" (1994 р.)¹⁶⁷ висловився, що "концептуальне проектування є базисом мислення у формах мови", тобто й структуру образу ми можемо відстежувати, починаючи з базового рівня мислення – "концептуального проектування". Визнаючи характерними для Шевченка три ментальних простори – біблійний, фольклорний та ідіостильовий – відразу зазначу, що жоден із них у чистому вигляді не представлений, реалізуються як система "змішувань", а отже, теорія М. Тернера щодо образності "вводного простору" набуває особливої актуальності.

Наприклад, поезія Шевченка "У нашім раї на землі" за основу смислоструктури має канонічний християнський образ Богоматері із немовлям Ісуса на руках. Подальше концептуальне проектування образності зумовлене несвідомими бажанням письменника утриматися в межах "змішування кількох вводних просторів", якими у цій поезії, зокрема, є: 1) біблійний ("У нашім раї на землі Нічого кращого немає, Як тая мати молодая З своїм дитяточком малим"¹⁶⁸); 2) етнічно-побутовий ("І ти осталася небого. І не осталася нікого З тобою дома. Нагоди Старої нічим одягти І витопить зимову хату"¹⁶⁹); 3) фольклорно-поетичний ("Безталанна! Де ділась Краса твоя тая, Що всі люде дивувались? Пропала немає"¹⁷⁰); 4) індивідуально-авторський ("Старці тебе цураються, мов тії прокази"¹⁷¹). Кожен із перелічених ментальних просторів поезії "У нашім раї на землі" не представлений як вивершений концепт, проте їх вивершеність є доволі повною у культурній традиції, тож для відтворення образності якогось із цих ментальних просторів достатньо залучення часткового, фрагментарного зображення його атрибутики ("анімасу" – оживлення об'єктів та "агенсу" – засоби дії).

Так, Шевченкові не потрібно було деталізувати портрет Богоматері чи української покритки, оскільки ці образні концепти є загальновідомими, тож він користується традиційним образом,

¹⁶⁷ Див.: *Mark Turner. "As Imagination Bodies Forth the Forms of Things Unknown." // Pragmatics and Cognition, 3:1 (1995) pp.179-185.*

¹⁶⁸ *Шевченко Тарас.* Кобзар. – К.: Радянський письменник, 1983. – С.446.

¹⁶⁹ Там само. – С.447.

¹⁷⁰ Там само. – С.447.

¹⁷¹ Там само. – С.447-448.

відтворюючи його як *слід* (фрагментований мнемонічний відтиск свідомості). Основний масив тексту поезії – це концептуальне проектування на основі утворення параболічного смислового зрушення: з одного боку, Богоматір, що народила сина не від Йосипа, а від Святого Духу, з яким не була одружена за суспільним ритуалом, з іншого, – покритка, яка приводить на світ позашлюбного сина. Утворюючи змішування введених просторів 1) біблійного та 2) етнічно-побутового, поет наближає два ментальних простори та утворює параболічне зіставлення, яке набуває сили в індивідуально-авторському ментальному просторі: поза параболічним зіставленням образ покритки часів Шевченка має негативну семантику, але у площині сакральної долі Богоматері також сакралізується. Концептуальне проектування Шевченка з його ідеологічним завданням реабілітації покритки як суспільної жертви, надання легітимності її статусу у власному етносі та уподібнення її до сакральної постаті, звичайно, дарує нам зовсім інший тип образності, який може існувати функціонально тільки на межі біблійного та етнічно-побутового ментальних просторів. Цей змішаний тип образності (образ є повноцінним тільки за умови проекції всіх чотирьох світів одночасно) найбільш характерний для поезії Т. Шевченка. Навіть у ранніх творах Шевченка простежується така само образна структура, що наводить на думку про невинуватість.

Звернімося до поеми "Гайдамаки". В ній також маємо кілька ментальних просторів, залучених з метою утворення чисельних "введених просторів": 1) гайдамаччина; 2) індивідуально-авторський; 3) простір інтимних взаємин титарівни й Яреми; 4) ворожий; 5) родинний Залізняка; 6) природний споконвічний. Можна ще говорити про невиразний, але відчутний простір фольклорно-поетичний, проте саме його невиразність стоїть на заваді виокремлення як самодостатньої смислової структури.

Якщо поглянути на поезії Пилипа Морачевського з когнітивного боку, то вони виявляться простішими у своїй ментально-просторовій структурі за поезії Шевченка, зокрема, за чисельністю самих просторів. У П. Морачевського у поемі "Чумаки, або Україна з 1768 року" простежуються такі ментальні простори: 1) фольклорно-поетичний ("Україно! Україно! Наша рідна мати! Розпустила своїх

діток По світу блукати..."¹⁷²); 2) етноісторичний ("І схопили Остряницю, І старшин багацько"¹⁷³); 3) притлумлений авторський, з ознаками наслідування Т. Шевченка ("День за днем іде, минає, Вже тиждень проходить. Козак вичуняв, сердега, По садочку ходить"¹⁷⁴). Сакралізація не надто притаманна Морачевському, скоріше утворення образності інфернального ряду, наприклад, цей уривок нагадує описи пекельних мук в традиціях народного жаху: "А дітки їх дрібнесенькі, Янголятка Божі, Що повзали тут же в крові, По батьківській кожні – На залізних їх драбинках Пекли, як ягняток, І вугілля роздували Косами їх маток!!!"¹⁷⁵. Поетика Морачевського коливається в межах обраних ментальних світів з явною тенденцією до їхнього очищення та увиразнення, змішування введених просторів – дуже рідкісне явище для його творчості. Отже, образна структура його творів зазвичай представляє собою втілений принцип опосередкованої параболічності, тобто, параболічне зіставлення у нього переміщається із зони "введених просторів" до зони ідеологічного протистояння. Звідси, образи П. Морачевського, величні й ниці, складаються із спрощеного семантичного окреслення – яким би великим за обсягом не був опис, він всеїдно становить частину єдиного ментального простору, а не суміш кількох. Говорячи у термінах когнітивістики Тернера, поема Морачевського сповнена образністю, яка утворюється не на основі змішання введених просторів, як то ми спостерігаємо у Т. Шевченка, а на деталізації, конкретизації, оприявленні історичного плану зображення, що більш характерне для письменників реалістичного модусу письма. Поет не прагне до наголошення мнемонічних фрагментованих характеристик образів. Натомість, розвиток образної смислоструктури йде шляхом накопичення характеристик історичного плану, ця історична семантична домінанта й може бути названа провідною особливістю образності поеми Морачевського.

Аналіз поеми "Войнаровський" К. Рилєєва показує наявність у ній таких ментальних просторів: 1) простір холодної природи;

¹⁷² *Морачевський Пилип*. Твори. – К.: Логос, 2001. – С.19.

¹⁷³ Там само. – С.29.

¹⁷⁴ Там само. – С.59.

¹⁷⁵ Там само. – С.30.

2) простір великої імперії з Міллером, козаками та царатом;
3) інтимізований страдницький простір Войнаровського. Як бачимо, поема не вражає чисельністю ментальних просторів, проте вирізняється особливим типом їхнього змішування. Характерне для К. Рилєєва контраверсійне смислородження відбилось на утворенні численних оксюморонних образно-семантичних сполук, де параболічність проступає як своєрідний наративний принцип повторюваний неодноразово. Для К. Рилєєва також не притаманне шевченківське параболічне зіставлення, але й наративний тип Морачевського для нього є неможливим, оскільки у поемі "Войнаровський" відсутнє як фрагментоване алюзивне відтворення образності введених просторів, так і деталізація та об'єктивізація історичного тла навколо персонажів. К. Рилєєв пішов іншим шляхом – його ментальні простори перетинаються, паралелізуються, взаємно уподібнюються та взаємопроникають, іноді витісняючи один одного, врешті, кінцівка поеми знаменується саме таким остаточним витісненням простором холодної природи – решти просторів: "Под наклонившимся крестом, С опущенным на грудь челом, Как грустный памятник могилы, Изгнанник, мрачный и унылый, Сидит на холме гробовом В оцепененье роковом: В глазах недвижных хлад кончины, Как мрамор, лоснится чело, И от соседственной долины Уж мертвеца до половины Пушистым снегом занесло"¹⁷⁶. Основою для перетворення Войнаровського на частину сибірського пейзажу є мнемонічне переживання, засноване на вболіванні над долею України. Войнаровський повільно перетворюється на холодну природу Сибіру, фактично, його життєвий страдальницький простір згортається, зникає, наступає повільна, але невідворотна смерть. Ми не можемо говорити, що у даному разі має місце якийсь із типів змішування, швидше витіснення життєвого простору Войнаровського – простором природи Сибіру. Задіяні у цьому випадку не введні простори, а повноцінно відтворені ворогуючі ментальні простори. Образність таких ментальних просторів у Рилєєва не синтезується на межі їхньої конфронтації чи зіткнення, а синтезується у площині взаємопроникнень.

¹⁷⁶ Рылеев К.Ф. Войнаровский. Поэма // Русская романтическая поэма. – М.: Правда, 1985 // http://az.lib.ru/r/ryleew_k_f/text_0010.shtml

Контраверсійне образне смислопородження, таким чином, стає провідною характеристикою імагологічного рівня поеми.

Метода М. Тернера дає можливість розкрити механізм смислопородження текстів/образів, у даному разі, Шевченка, Морачевського та Рилєєва. Аналіз трьох поем спільної тематики цих авторів показав, що на когнітивному рівні образотворення надзвичайно відрізняється, а отже, існують й відмінності у мисленні цих письменників, хоча всі вони належать до літератури романтизму. Ми не випадково обрали для аналізу саме ці три поеми – вони мають спільну тематику та поетику, так чи інакше стосуються історії України та козацтва. Фактично, "Чумаки" Морачевського та "Гайдамаки" Шевченка написані за одними і тими самими фактами історичного минулого України 1768 року – про гайдамаччину. К. Рилєєв вирізняє Войнаровського як сильну героїчну особистість, що йде на зраду Петра Великого в інтересах батьківщини, хронологія поеми невиразна, знаємо лише, що історик Герхард Міллер подорожував по Якутії у 1736-1737 рр., коли й зустрів Войнаровського, який помер приблизно у цей час (деякі джерела твердять, що це сталося близько 1740 року). Тобто, дія всіх трьох поем відбувається у хронологічно близькому часі так само, як і автори цих поем жили приблизно в один час. Це вагомо для дослідження образності, оскільки історична синхронізація доль письменників та часу відтвореного у поемах вже сама по собі констатує спільність культурного поля, принципів концептуального проектування, що зумовлюються домінантою романтичного типу мислення. Адже при зіставленні, наприклад, Шевченка й Шекспіра ми стикаємось з різними історичними періодами життя письменників та тематичними відмінностями, які ускладнюють побудову імагологічної типології тим, що виникає потреба реконструкції художнього мислення ренесансу й романтизму. У нашому випадку достатньо реконструювати романтичний художній тип мислення.

Наголошуючи на тематичній та хронологічній спорідненості аналізованих текстів, хочу зауважити, що когнітивний процес образотворення у всіх трьох письменників, отже, перебував у спільному для них всіх річищі – періоду передгайдамаччини та власне гайдамаччини. Всі три письменники намагаються максимально поринути у світ фольклорної поетики та розкрити персонажний/речовинний рівень твору на засадах народного бачення

та мислення. Тому і Шевченко, і Морачевський, і Рилєєв об'єднані єдиним когнітивним запитом образотворення, а отже, їхня образна система однозначно належить до виразно параболічної, історично тривалої, з наголошеним мнемонічним коренем. Зважте, що всі письменники ретельно конкретизують історичне минуле, якому присвячені їхні поеми, називають дати, фольклорні джерела, пишуть передмови чи коментарі. Морачевський приписує поему "столітньому чумаку Івану Чуприні" для більшої історичної достовірності та переконливості. Рилєєв розмістив дві передмови перед текстом поеми "Войнаровський" та подвійні примітки. Шевченко ж написав післямову. Образи гайдамаків, Залізняка, Войнаровського складають у їхніх творах верхній, сюжетний, ряд образності, який функціонально пов'язаний з "маленькими місткими історіями" українського минулого – коліївщини та національного бунту. Інваріантна загаданість смислової "стежини" розвитку кожного образу робить гайдамаків, Залізняка та Войнаровського правонаступниками провідних функцій описуваної дії – боротьби за свободу. Безперечно, кожен із цих образів є носієм "маленької місткої історії" так само, як і численних "немістких історій" з притаманними їм образами-концептами, що характеризують природу, середовище соціуму, внутрішні стани тощо. Нарешті, у всіх трьох авторів домінує принцип аналогічного сполучення (подібності: щось схоже на щось) всередині ОС. Реалістичний текст частіше демонструє контраверсійний принцип (щось характеризується замість чогось, всупереч чомусь тощо).

Таким чином, імагологічна типологія на основі теорії М. Тернера не тільки можлива, а й плідна, перспективна з огляду на нові можливості образної градації, яка спирається на природні когнітивні закономірності людського мислення. Я бачу у когнітивному підході до імагології, зокрема на прикладі творчості цих трьох письменників, можливість 1) вирізнити поетику романтичну та реалістичну за домінуючим рядом образності, адже образи романтичні переважно народжуються при зіткненні кількох "вводних просторів", змішування лежить в основі їхньої семантики, а образи реалістичні зазвичай народжуються у чітко окресленому ментальному просторі та прагнуть до максимального речовинно-каузального проявлення; 2) подати більш переконливу градацію образної системи, чим послужити на користь вирізнення функціональних рівнів ментальних

образів, зважаючи на те, що образні утворення вже не розглядаються як виключно персонажні, вирізняється образна схема руху, оживлення руху, саморух оживлення, каузальний рух, та різноманітні їхні комбінації, сюжетна образність подієвого сюжету та сюжету-дії, численні варіанти розрізнення образності всередині "маленької місткої історії" та ін.; 3) оскільки базовий рівень мислення характеризує людство в цілому, то когнітивна імагологія – це провокація щодо людського самопізнання, певний крок уперед у плані вивчення нашої самототожності на рівні базових образних структур. 4) образи, що утворюють схему, можуть сполучатися за принципом аналогії/подібності, конраверсії/відторгнення, або тотожності/гармонізації, інших принципів сполучення образних схем не було виявлено.

2.5. КОГНІТИВНЕ ДЕКОДУВАННЯ МОВЧАННЯ ТА ЙОГО ХУДОЖНЯ ТЕМАТИЗАЦІЯ

За визначенням Сільвіо Фанті, мовчання є способом психологічного вираження порожнечі душі¹⁷⁷. На оперуванні цими поняттями він обґрунтував новий напрям у психоаналізі – мікропсихоаналіз, – використовуючи "порожнечу", "пустоту", "мовчання" із суто терапевтичною метою. Створюючи фізіологічну мотивацію людського мовчання, С.Фанті ще в 40-і роки ХХ ст. спромігся вмотивувати вагомість урахування мовчання при характеристиці особистості та подав кілька його типів: 1) мовчання з метою усвідомлення тлумачення, 2) мовчання як фрагментативна практика, 3) мовчання як певний момент навчання. З того часу цікавість до сфери мовчання лише примножувала варіанти його ідентифікації. Але по-справжньому мовчання як сфера словесного мистецтва актуалізується лише у постмодерній версії культури, здобуваючись на низку цікавих теорій (М. Бланшо, К. Богданов, М.Гірняк, І. Горелов, Ж. Дерріда, О. Нікітіна, М. Уваров та ін.). Мовчання зазнало значної екзегетичної легітимації як духовна практика (в ісіхазмі), як психотерапевтична (в психоаналітичній терапії), як ритмомелодійний трансфер (у музиці) здавна.

Мовчання уособлює недиференційований зміст свідомості, який є

¹⁷⁷ *Фанті Синтіо*. Мікропсихоаналіз. – М.: Типографія в г. Подольське, 1995. – С.41.

творчим потенціалом будь-якої мови. Саме в цьому сенсі мовчання цікаве для когнітивного літературознавства. Крім того, в історії літератури трапляються такі епохи, коли замовчуваного в художньому тексті більше, ніж словесно вираженого (наприклад, література соцреалізму, де окремі твори становлять відверту гримасу замовчування за ідеологічним замовленням). Такий твір повністю прочитується лише читачем синхронного часу, чим далі від того, тим більше непрочитаного, а отже й незрозумілого для наступних поколінь містить такий текст. Наприклад, тим, хто народився сьогодні, занадто важко буде опанувати формулою В. Стуса "Сижу як мавпа поміж мавп". Все, що міститься у творі, але словесно не представлено, має стати об'єктом теорії мовчання. До того ж, у кожному добу риторика мовчання змінюється.

Мовчання є формою універсалізації художнього світу, а отже, провідною світоглядною, смислотворчою універсалією як культури, так і літератури. Мовчання – це непроявлене слово. Найчастіше таке "непроявлене слово" сакралізується, є невимовленим словом Бога, що складає сферу внутрішнього духовного нуртування, багатогранно кодується у тексті. Можна говорити про риторику мовчання, оскільки мовчання має такі ж форми семантизації, оприявлення, як і слово.

Поезія дарує унікальну форму проявлення мовчання – через метафоризацію. У романтизмі метафоризація мовчання як "не-слова", тобто забутого, непочутого, занедбаного слова відіграє особливу роль у сенсі романтичної концепції обраності поета та його пророчої місії в суспільстві. Мовчання як непроявлене слово проступає тоді, коли письменник зазнає певного краху як пророк. Зокрема, у творчості Т. Шевченка тема мовчазного пророка поєднана з нескореністю духу, з вічністю ідеалів, адже пророковані ним істини почерпані з сакрального джерела і не можуть зникнути, навіть за умови їх неприйняття.

Сенс мовчання – у його знаковій екстрополяції й кореляції до слова. В романтичній структурі світу призначення замовчуваного полягає не лише в тому, аби динамізувати описуване, створюючи ефект присутності неназваного, а й в тому, щоб створити своєрідний культ творчого слова. Часом замовчуване створюється як натяк на утаємничене слово-буття. І для Т. Шевченка, і для Е. Дікінсон, утаємниченість – сфера сакрального, істинного. Проте тільки те, що

назване, покликане до буття, й має сенс. Замовчуване мріє стати названим. У такий спосіб утворюється велика сфера замовчаного, яке мусить ще надійти, назватися, тобто здійснитися. Одвічне протистояння істини й омани, слова й мовчання у цьому сенсі – чи не найбільша з смислороджуючих антиномій всього романтизму.

Створення літератури – завжди присутньо з нічого... оскільки вона дає дефініції сушому там, де їх раніше не було. Ф. Михайлов зазначав: "Німота виразної, завжди рефлекторної думки, здатна обернутися чи не головною і неодмінною умовою її відродження, але з новим змістом і в новому каноні. Відродження саме із стану мовного немислення, з не-думкою у її невизначеності, що переживається у творчих потенціях реального "Ніщо"..."¹⁷⁸. Проте це "ніщо" повинне мати певні характеристики, щоб стати визначальником цілком конкретного художнього твору. За уявленнями слов'янських середньовічних книжників слово, й було, власне, сутністю речі, яку воно називало. Отже слово корелювалось з самим принципом породження сутнісного, зокрема речовинного. Якщо слово породжує сутність речей, то що може породжувати/приховувати/утаємничувати мовчання? Мовчання як неназване словом буття – таке уявлення також здавна було характерне для нашої культури. Ісихастська теологічна традиція інтерпретації мовчання, яка у нас була відома насамперед завдяки працям Григорія Синаїта та Григорія Палами, орієнтована на споглядання "божественної енергії" через самозаглиблення та мовчання. За визначенням Григорія Палами, "мовчання є покиданням розуму й світу, забуванням низького, таємне пізнання вищого... це і є істинне діяння, сходження до істинного споглядання та опанування Богом"¹⁷⁹. Західна християнська теологічна традиція не мала такої послідовної та багатогранної актуалізації мовчання, як східна. Діяльність Григорія Сковороди припадає на період секуляризації суспільного мислення, коли аскетична тактика мовчання як духовного перетворення на шляху до опанування божественними істинами стала переважно здобутком чернечого способу життя. Він

¹⁷⁸ Михайлов Ф.Т. Немота мысли // Вопросы философии.–2005. – №2. – С.47.

¹⁷⁹ Замалеев А.Ф. Исихазм и мистическая фронда нестяжательства // Философская мысль в средневековой Руси . – Ленинград: "Наука", 1987. –С.27.

же прагне пристосувати її до світського способу життя.

Мовчання є частиною будь-якого тексту й становить сталу складову будь-якої риторики, оскільки кореляція слово – мовчання є одвічною. Щоправда, самі риторики присвячувались зазвичай визначенню сфери слова, його семантики та функціональності, у той час, як мовчання лишалось теоретично не окресленим. Проте ніхто не заперечить, що зміст тексту залежить не лише від слів, що його складають, а й від мовчання, яке його окреслює, увиразнює, є середовищем його становлення та розвитку. Отже, мовчання може розглядатися в аспекті когнітивної тематизації твору. М. Бахтін та його послідовники відводили мовчання роль "інтертекстуального доповнення"; в деконструктивізмі акцентція мовчання пов'язана з потребою ідентифікації "ніщо", "пустоти", "Іншого", адже деконструктивізм не знає системи координат, які б були незмінними, мовчання є універсальною формою зникнення системи координат.

Будь-яка розмова здійснюється посеред мовчання. Отже, мовчання – частина будь-якого діалогу, монологу чи полілогу. Будь-який вид комунікації співвідноситься з мовчанням, і без цих прихованих глибин замовчуваного будь-яка фраза чи слово стають неповними, семантично невивершеними. Проте функції мовчання (як і кожного слова мови) постійно змінюються, тобто ми маємо підстави говорити про специфіку мовчання як у окремі періоди історії, так і щодо творчості різних письменників. Екстраполяція значень мовчання багато в чому залежить від тієї духовної традиції, якої дотримується письменник. Г. Сковорода представив насамперед традицію мовчання у релігійній практиці православ'я. К. Богданов зазначав: "У структурі різних типів і форм містицизму мовчання у кращому випадку виправдовується компромісністю висловлюваної ним рецепції містичного досвіду..."¹⁸⁰. Суперечності радянських часів стосовно природи філософії Сковороди (містика чи реальність) вочевидь допоможе зрушити у бік якогось вибору саме звернення до мовчання. Не можна виключати, що мовчання у Сковороди є результатом впливу багатьох аксіологічних систем, проте, маючи цілісну й духовно динамічну натуру, філософ все ж виявляв найбільшу прихильність до Біблії як духовного джерела.

¹⁸⁰ *Богданов К.А.* Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс. – СПб.: РХГИ, 1997. – С.161.

Християнська традиція мовчання як обумовленого аскезою добре була відома Сковороді. Нагадаю словами М. Уварова: "Сповідь, наприклад, може втілюватися в мовчанні – в акті ісіхії як духовного праксина. У цьому сенсі сповідь внутрішньо антиномічна ("слово – мовчання", "думка висловлена – брехня"), але й автобіографія, "викладена" у мовчанні, може перетворитись на сповідь"¹⁸¹. Текст, в якому відчутне переважання сповідальності як специфічної модальності, має більше можливостей ідентифікації у світлі мовчання, оскільки затягає читача у сферу традицій релігійної практики. Більшість текстів Сковороди належать до літератури сповідального типу. Саме сповідальність робить їх унікальними у плані вираження індивідуальності філософа.

Мовчання також визначається індивідуалізацією і, як конкретно особистісний прояв, воно надзвичайно зацікавило нас при переречитованні спадку Сковороди. Мовчання може витлумачуватись щодо творчості Сковороди у кількох сенсах: 1 – мовчання як пауза з версифікаційним значенням (що нас не цікавить); 2 – мовчання як об'єкт автокомунікації; 3 – мовчання як характерна ознака безодні, "ніщо"; 4 – мовчання як акт аскези, очищення від гріхів суєтного світу; 5 – мовчання як характеристика втрати чистоти духовної, як символ поринання у безодню. Принагідно зазначимо, що К. Богданов спостеріг, що "одному мовному знаку у контексті культури відповідає тло не одного мовчання..."¹⁸². Тож запропонована нами схема розрізнення мовчання у Сковороди не вичерпує всіх можливих його значень, є приблизною у тому сенсі, що "на найбільш елементарному рівні мовчання результує собою повноцінність істинного переживання – і проживання – дійсності"¹⁸³, тобто індивідуальне проживання мовчання Сковородою не може бути реконструйоване ніколи з належною мірою достовірності, оскільки прямої кореляції слово – мовчання не існує, а багатовимірність самого поняття мовчання надає йому ознак універсалізму у системі поглядів

¹⁸¹ Уваров М. Архитектоника исповедального слова. – СПб.: Алетейя, 1998. – С.13.

¹⁸² Богданов К.А. Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс. – СПб.: РХГИ, 1997. – С.8.

¹⁸³ Уваров М. Архитектоника исповедального слова. – СПб.: Алетейя, 1998. – С.44-45.

філософа. Оскільки літературна тематизація сквородинського мовчання багато в чому залежить від його особистого містичного досвіду, то складаючи концепцію такої тематизації ми можемо здобути додаткові аргументи щодо містичного світогляду автора.

"Не мои сіи мысли и не я оные вымыслил: истина есть безначальна" [т.1, с.108], – ця фраза Г.Сковороди наводить на роздуми про універсалії світу, які є підґрунтям його мислення, а саме: "безначальність" істини містить в собі сенс невичерпності її значень, тобто часткової "замовчуваності" їх. Ідея частково висвітлюваної істини часто зустрічається у нього. Представляючи людському оку то одну, то іншу грань істини, Сковорода утворює у філософських та літературних творах дивовижну динаміку слова – мовчання, де обидва поняття проступають як універсалії. Слово – універсалія, яка покликає до життя якийсь бік істини, мовчання ж охоплює решту, все, що у даний момент не висвітлене словом. Це дало змогу філософу по-різному говорити про одне і те ж, утворюючи низки рівнозначних знаків, часом абсолютно тотожних. При відмінності таких семантичних рядів понять, мовчання лишається все таким же, тобто однаковим відносно одного спорідненого знаку, якими б варіаціями образів воно не передавалось. Щодо творчості Сковороди, то ми можемо навіть говорити про самокомунікацію мовчання як такого, адже семантичні ряди споріднених знаків можуть зіставлятися з метою тематизації мовчання. Крім того, наука вже давно додумалась, що "етап формування смислу не обов'язково включає вербалізацію"¹⁸⁴.

У літературній творчості Сковороди універсалії, про які йдеться, часто емблематизуються. Аналогом універсалій слово – мовчання у його поетичній творчості є "глагол" – "веселіє" та "мовчання" – "тоска". Семантична пара "глагол" – "мовчання" у творчості Г. Сковороди символізує динаміку вічного й нетривкого, коли немає в душі "глагола" – настає мовчання, "тоска", духовна скрута:

"Боже! О живый глагол! Кто есть без тебя весьол?

Ты един всѢм жизнь и радость,

Ты един всѢм рай и сладость!

¹⁸⁴ Горелов И.Н. Невербальные компоненты коммуникации. – М.: "Наука", 1980. – С.47.

Убій злу волю в нас, да твой владѣт глас!"¹⁸⁵.

Для здобуття "веселія" й існує "глагол", проте шлях до нього – через мовчання. Це мовчання – аскетичне, воно означає духовне зростання, становлення людини, відповідає ісихастській традиції, до того ж, добровільне:

Лутче жити во пустынѣ

Затворившись во яскинѣ

Пребывать в мѣстах бѣзвестных

И не слышать гласов лестных [т.1, с.73].

У поезіях 12 та 13 також відчутна традиція сприйняття мовчання як очищаючого духовного акту, зумисне мовчання, відмова від суєтного життя, поринання у природу, – все це окреслює мовчання у дусі релігійної аскетичної традиції, це є мовчання як подвиг духовного зростання, Св. Максим Сповідник називав його "благим мовчанням". У поезії 12 та 13 мовчання перекреслює світ матеріальних зручностей, міської розпусти, духовного занепаду:

Пропадайте, думи трудны,

Города премноголюдны!

А я с хлѣба куском умру на мѣстѣ таком [т.1, с.72].

Таке мовчання у поезії Сковороди сягає традиції апокатастасису в інтерпретації Орігени, Максима Сповідника та пізніших релігійних практик очищення людини від гріха. Апокатастасис як моральне відновлення людини на основі божественної спокути традиційно корелювався з поняттям "мовчання". Сенс такого "мовчання" вбачався в духовному спогляданні божественних начал. Апокатастасична семантика мовчання у Сковороди є позитивною й багатогранно розвивається як в поезії, так і в філософських трактатах.

Зокрема, в трактаті "Брань архистратига Михайла со Сатаною о сем: легко ли быть благим" Григорія Сковороди містяться фрагменти апокатастасичного тлумачення мовчання, а саме: витісненого матеріального світу, відхід від якого є позитивним моментом самопізнання. У розміщеній у трактаті "пісні" слово як окреслення сакрального й живого протиставлене мовчанню зі значенням диявольського й грішного, сплеск осанни символізує перемогу

¹⁸⁵ Сковорода Григорій. ПЗТ. – К.: "Наукова думка", 1973. – Т.1. – С.87 і далі в тексті посилаюсь на це джерело, вказуючи в дужках тільки том та сторінку.

божественного в людині:

Земные же языци, купно с нами всѢ ликуйте,
Ангельскіе хоры вси, в небѢ торжествуйте [т.2, с.80].

Вона відома ще як пісня 6 в збірнику "Сад Божественних пісень". Характерно, що подібне буяння божественних звуків у Сковороди є сучасним умовним, тобто духовним явищем, незримим ззовні. Антитеза диявольське замовчування – божественні співи розгортається завжди в плані духовному, а отже, представляє емблематичну схему духовного процесу очищення. Почути співи ангельських хорів здатен лише той, хто йде дорогою сакрального очищення. Божественний спів витісняє мовчання. Вибудовується така логічна схема: людина повинна усамітнитися та опанувати мовчанням задля того, щоб витіснити мовчання з свого життя. Два роди мовчання представлені Сковородою, при чому обидва сягають аскетичної традиції: мовчання як випробування духу з метою опанування сакральним та мовчання як сфера занепаду сакрального, невизначеність, "ніщо", в якому часто переважає сатанинський зміст. Поезія Сковороди є школою божественної спокути, де кожна поезія становить емблематичну схему навернення до сакрального духу. Тож динаміка слова й мовчання у нього залежить від ступеня опанування сакральним.

Тема лживого слова у Сковороди межує з розтлінням душі та тіла, мовчання ж не буває оманливим, оскільки незвідане не може мати жодного емоційного забарвлення, воно має їх всі разом. Оманливе слово називає, але не дає усвідомлення істини, тому неправдиві метаморфози слова у Сковороди стають семантичним аналогом мовчання. Тема оманливого слова виринає у пісні 14 ("Сирен лестный окіяна Сладким гласом обаяна...") [1, 72]. Оманливе слово служить на користь пекла, тобто збільшує сферу мовчання, яким би солодким воно не було. Однозначність прочитання сквородинської символіки визначається тривкістю християнської традиції, всередині якої позитивні й негативні моменти чітко окреслені, добро і зло ніколи не плутається.

Замовчування істини також виражається через мовчання. Замовчування як злочин неназивання вже пізнаного – один з напрямів тематизації мовчання у Сковороди, який пов'язаний з системою негативних понять:

Книжники се всѢ молчат, птицы тож всѢ нѢмы,
Не говорят, гдѢ есть мать, мы же всѢ не вѢмы [т.1, с.78.]

Не лише факт неприйняття книжної мудрості, далекої від божественної істини, відбився на такому використанні мовчання, а й прагнення озвучити замовчуване. Адже в наступних строфах йдеться про "бесіду", про "солодкий глагол живий" [т.1, с.79]. Особливістю тематизації мовчання у Сковороди є намагання продемонструвати нестійкість кордону між словом і мовчанням, прагнення порушити цей кордон, озвучивши тривкі божественні істини. Слово Сковороди перебуває у постійному двобої з мовчанням, "преднося Христових свѣт словес" [т.1., с.84]. Скрізь, де згадується "слово", автор відсилає нас до Біблії чи до Христа. Озвучення й називання сутнісного закріплене за божественними джерелами, людина ж покликана мовчати, рухаючись своєю сакральною траєкторією, і лише тоді має право на слово, коли це останнє ототожнюється з божественним.

Логічним вивершенням змісту і домінуючою формою тематизації мовчання у поезії Г.Сковороди стала безодня. Мовчання безодні яскраво представлене у пісні 29. Безмір обох понять поєднаний письменником як визначальна характеристика. У даному разі мовчання має негативне забарвлення, емблематично демонструючи прообраз пекла. "Безодня" і "плач" ліричного героя протистоять одне одному як "слово" й "мовчання", фактично, будучи образним втіленням цих універсалій. У семантичному ряду слова Сковорода розміщує "плач", "спів", "ридання", "Христових свѣт словес" (пісня 26) тощо. Безодня утворює протилежний за змістом семантичний ряд понять: "бездна", "море", "шторм", "печаль" тощо. Слово (плач) у Сковороди означає, називає, покликає до існування, воно емоційне, може виражати як страждання, так і насолоду; мовчання (безодня) позбавлене емоцій, і будь-якого іншого окреслення у параметрах людського існування. Мовчання безодні символізує хаос світу, плач та страх потрапити у вир такого хаосу.

Антитетично щодо безодні існує в його поезії вічність з виразним позитивним значенням. Вічність у Сковороди сакралізована, вона є частиною людського духу і разом непізною. Сакралізована вічність у Сковороди є поетичним аналогом раю. Мовчання вічності має виразні ознаки духовного подвигу та врівноваження, порозуміння з світом, Богом та самим собою:

Спѣши жь во вѣчну радость крыльми умными отсель,
Ты там обновишь радость, как быстропарный орел.

О треблаженна стать, всего паче словесе! [т.1, с.61].

Негативні ознаки мовчання, втім, набагато частіше супроводять тексти Сковороди. Мовчання плоті, речовинного світу змальовується як закономірна ознака матеріального світу, таке мовчання не лякає людину, адже речовинний світ не має належного духу для самовираження: "Всяка плоть п'ѣсок есть и мірска вся слава" [т.1, с.80]. Цей тип мовчання у Сковороди з'являється насамперед внаслідок впливу ісихастської та православної традиції поборення плоті та всього тварного в людині. Плоть, речовинні об'єкти світу розуміються ним як щось нереальне, неістотне, позбавлене вербалізації, конкретності, духовності, тобто існуюче поза справжнім світом, який окреслений високим словом істини. Така штучна форма тематизації мовчання як умовного заперечення реальності речей включається у їх символізацію як певний аспект, який раніше ми не виділяли.

Близьке за способом утворення сенсу до цього й мовчання смерті ("покой – смерть" у пісні 30). У поезії Сковороди ніколи не зустрічаються картини потойбіччя (як, скажімо, у Данте), воно зумисне не окреслене. Потойбіччя становить сферу мовчання, куди поет не прагне заглядати, порушувати його. Потойбіччя у його творчості табуйоване мовчанням. Ця підкреслена принципова неідентифікованість потойбіччя у Сковороди становить частину його філософських поглядів, за якими реалізація живим всіх його талантів та можливостей не включає заселення, хай суто інтелектуальне, сфери неживого. Сковорода напрацював кілька форм відвернення від самого бажання окреслити потойбіччя, зазирнути до нього. Зокрема, у пісні 30 він навчає, що "покой – смерть, не вред", тобто не бачить трагедії у природній смерті людини, хоче повернути свідомість від думок про смерть на думки про спосіб життя, пропагуючи життя радісне, духовне. Застосування прийому табу стосовно потойбіччя, втім, не зробило його поезію скутою у плані розвитку змістів. Наголошена неокресленість потойбіччя, його замовчування, пов'язане ще й з оптимізмом світобачення філософа, який постійно пропагував благоговіння перед Богом і життям. Окреслення сфери потойбіччя знищило б цей оптимізм, що зовсім не входило у плани Сковороди, який хоч і був містиком, проте його містицизм своїм джерелом має Біблію, він сакральний.

Принагідно можна зазначити, що сам прийом ідентифікації

потойбіччя у світовій літературі чи не найбільш вдало був використаний М.Метерлінком у "Синьому птасі". Зокрема, у сцені відвідування дітьми своїх померлих бабусі та дідуся. Потрапивши до потойбіччя, вони нічого не можуть там розгледіти до того часу, поки не починають пригадувати бабусин дім тощо. Все, що вони здатні пригадати, – з'являється, стає реальним. Все забуте ними так і не матеріалізується. Такий принцип динаміки мовчання й слова після Метерлінка буде використаний ще й у театрі абсурду. У Сковороди цей принцип оживає, не будучи теоретично обґрунтованим, на відміну від творців XIX – XX ст. він не вважає за доцільне теоретизувати з приводу мовчання.

Нарешті, ще однією наявною у творчості Сковороди формою тематизації мовчання в художньому творі є мовчання людей: "хоть как скот безсловесный, Из-под Христа сено едим" [т.1, с.63]. Елемент самоприниження й научування, прихований у такому висловлюванні межує з концептом духовної неоформленості маси. Проте у нього таке мовчання завжди має потенціал до вираження, до словесного оформлення; уже одне те, що люди обирають "сіно" їсти "із-под Христа", свідчить на користь життєдайного вибору.

Сковородинські форми тематизації мовчання насамперед залежали від християнської традиції, часто представляють прямі запозичення з існуючої духовної практики аскези. Мовчання у нього є сферою чогось невизначеного, часто злого, й тому поринання у нього філософ не вважав за доцільне. Містична аксіологія мовчання у Сковороди фактично нерозвинена, навпаки, всіляко табуїрована, приховувана, становить тло поетичної образності. Він не прагне утворити галерею образів мовчання, воно проступає в його поезії майже випадково, коли мова заходить про безодню, пекло, зло. Таким чином мовчання переноситься Сковородою у сферу непізнаного, навіть небажаного. Він спрямовує зусилля на ідентифікацію словом того, що становить духовність, мовчання ж потрапляє в його поетичні рядки лише випадково, його опис не становить поетичну мету.

Лише у XIX-XX ст. мовчання набуває статусу самодостатності та істотності, з'явиться "театр мовчання" М.Метерлінка, "сфера мовчання ангелів" французьких символістів тощо. У різні періоди існування людства мовчання могло висуватися на перший план і

знову поглинатися часом у залежності від стану самого суспільства, а точніше, від міри його оптимізму. Сковорода представляє оптимістичний світогляд в українській літературі, незважаючи на те, що дуже часто пише про "тоску", "печаль". У поетичних системах письменників налаштованих оптимістично ніколи не буває відведено мовчанню чільне місце, і все ж повністю позбутись його присутності навіть вони не можуть.

Новітні форми потрактування мовчання часто вихоплюють приховані сенси старовинних філософів, зокрема, "П'ять тисяч слів мовчання" І. Семененка – книга про трактат "Даодецзин", в якому розглядається мовчання в аспекті слова: "Це мовчання відповідає не наявному, ніщо, пустоті, і його словесне вираження схоже на порожню чашу, яка утворює обсяг пустоти або порожнє місце, яким і є істинне буття. ...Слово вищої мудрості відрізняється тим, що його фізична оболонка перестає помічатися і в ньому вчувається тільки нечутне ім'я Дао. Тут вкорінений один із стиржневих принципів китайської традиційної культури та естетики, який пізніше набуває зразкового формулювання у вислові відомого послідовника Лаоцзи й класика даосизму Чжуанцзи (IV-III ст. до н.е.): *Словами утримується зміст, опановуючи його, їх забувають. Як мені знайти людину, яка забула б про слова, і з нею поговорити?* У цьому нечутному імені Дао міститься вся потенція, можливість людської мови, тотожна її повному здійсненню та магічній дієвості. У такому разі треба лише перебувати на грані чуттєво сприйнятого слова й мовчання. А це висуває свої вимоги до мистецтва слова. Так метафізика Лаоцзи безпосередньо переходить у поезику"¹⁸⁶. Поезія покликана висловити те, що висловити інакше неможливо. Але висловлення того, що висловити неможливо, породжує лише натяки на нього, тобто слова є лише натяками на невисловлене. Мовчання уособлює недиференційований зміст свідомості і такий зміст є творчим потенціалом будь-якої мови. Слово як натяк є потенціалом на шляху до подальшого визначення. "Даодецзин" представляє яскравий зразок поезики натяку у світовій традиції. Ми робимо перший крок до створення такої поезики. Оскільки мовчання становить частину

¹⁸⁶ Семененко І.І. Пять тысяч слов молчания. Розташовано на сайті 16.04.2002 р. <http://www.mystic-world.net/dao/words/index.asp>

когнітивного процесу, то воно є частиною й мнемотехніки, в системі якої все більше й послідовніше осмислюється як мисленнєвий статус невисловленого, непрявленого, але закладеного у ментальному просторі.

ВИСНОВКИ

Результатом цього дослідження можна визнати спробу впорядкування літературознавчої сфери настільки, наскільки це можливо за умов постійно нарощуваної системи наукових понять та нетривкості людського враження від прочитаного тексту.

Когнітивний підхід до літератури видається мені найбільш продуктивним за сучасного стану нашої науки. На його користь спрацьовує і міждисциплінарність, і вправність категоризацій, і прототипна природа явищ, і спрямованість на синтез плінних та стійких характеристик твору тощо. Усвідомлюючи універсальний статус самого пізнання, ми можемо побудувати когнітивну модель мікрокосму художнього твору. І ця модель буде опробована в методиці когнітивістики всім контекстом мисленнєвих досліджень, що значно збільшить достовірність нової теорії.

Аргументи на користь когнітивного літературознавства:

- Кожне спостереження над літературним текстом може бути віддзеркаленим у низці когнітивних дисциплін, а отже, може бути або спростованим, або підсиленним додатковими аргументами.
- Аналітична віддаленість літературознавства, лінгвістики, психології в межах цієї методології нарешті буде поборена, аналітичне розпорошення наук гуманітарної сфери змінить синкретизація. Пригадаймо, що античний ейдос вміщав майже всю палітру сучасних теоретичних понять. Ми на порозі змін методологічного сприйняття літератури, а не зміни літератури, які не припинялись ніколи.
- Оскільки закони мислення мають універсальний характер, то теорія літератури вперше одержує можливість співвіднести власний категоріальний апарат із універсальними категоріями людського мислення, що посприє уникненню тавтологічної термінології.
- У галузі жанрової та імагологічної типології компаративна

- методика пізнання нарешті може сподіватися перейти із плану описового – в план теоретичних концептів із належною мотивацією.
- Вивчення мнемонічної техніки письма (у широкому постмодерністському сенсі – не тільки літератури) забезпечить примноження смислороджуючих критеріїв тексту, а значить трансформує саму систему пізнання в межах теорії літератури.
 - Розвиток мнемопоетики на протигагу традиційній поетиці чи на доданок до неї теж видається мені закономірним явищем розвитку поетологічних досліджень.
 - Вивчення риторики мовчання тільки й можливе в межах когнітивного літературознавства, яке вивчає всі сфери мисленнєвого людського існування.
 - Оскільки когнітивне літературознавство насамперед спрямоване на розкриття смислороджуючих чинників тексту поза деспотизмом ідеологічного відбору, то така категоризація, власне, й може розглядатися як найбільш правомірна на сучасний стан науки.
 - Знову ж таки з причини його орієнтації на проблеми смислородження більше, ніж на проблеми формотворення, когнітивне літературознавство здатне описати структуру художнього мислення без зайвого структуроцентризму.
 - Нарешті, ця методика дослідження передбачає відкриття нових вимірів тексту, які до цього часу оминалися теоретиками як образи/теми/мотиви мисленнєвого порогу.
 - Явища змішування, накладання, трансформації тепер можуть бути проаналізовані не тільки з позиції спостереження ззовні, а й структуровані у відповідності до ментальної сфери людини.
 - На сьогоднішній день саме когнітивне літературознавство здатне примирити й узгодити концепції, побудовані на канонізаціях текстів і концепції, засновані на аналітиці трансформативних ознак тексту.
 - Когнітивне літературознавство не прагне до утворення завершених теоретичних схем, як і не полишає без уваги поодинокі нестабільні художні явища.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алефиренко Н.Ф.* Когнитивно-семиологическая сущность языковой семантики // Вопросы лингвистики и литературоведения. – 2009. – № 1 (5). – С. 4–8.
2. *Алефиренко Н.Ф.* Типология языковых знаков // Современные проблемы науки о языке. М.: Флинта, Наука, 2005. – С.115-121.
3. *Арлаускайте Наталья.* Поект когнитивной поэтики: дисциплинарные границы // Literature (Literatura), issue: 46(2) / 2004, pages: 1-9, Стаття on www.cceol.com.
4. *Блум Ф., Лейзерсон А., Хофстедтер Л.* Мозг, разум и поведение. – М.: Мир, 1988. – 248с.
5. *Бовсунівська Тетяна.* Когнітивна модель жанру // Основи теорії літературних жанрів. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2008. – С. 478-519.
6. *Бовсунівська Тетяна.* Ситуація когнітивного дисонансу в сучасній жанрології // Літературознавчі студії. – К.: КНУ, 2009. – Вип. 24. – С. 27-33.
7. *Бовсунівська Тетяна.* Форми жанрових трансформацій в сучасній літературі // Мова і культура. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип.11. – Том. 11(123). – С.211-216.
8. *Бовсунівська Тетяна.* Теорія жанрових трансформацій Фаулера // Мовні та концептуальні кратини світу. – Вип.22. Ч.1. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2007. – С.29-33.
9. *Бовсунівська Тетяна.* Контекстна детермінація жанру думки в українському романтизмі // Літературознавчі студії. – К: КНУ, 2009. – Вип.23. – №1. – С.49-53.
10. *Бовсунівська Тетяна.* Мнемонічні властивості жанру // Мова і культура. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13, т.1 (137). – С.42-48.
11. *Богданов К.А.* Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс. – СПб.: РХГИ, 1997. – 352с.
12. *Болдырев Н.Н.* Когнитивная семантика: (курс лекций по англ. филологии): учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности "Зарубежная филология". Тамбов: Изд-во ТГУ, 2001. – 123с.
13. *Боно Эдвард де.* Латеральное мышление. Учебник творческого мышления. – М., 2005. // <http://kolesnik.ru/2005/de-bono-lateral-thinking/>
14. *Бутакова Л.О.* Принципы когнитивной поэтики // Актуальные вопросы лингвистики. – Тюмень, 2003. – С. 184-188.
15. *Бутакова Л. О.* Когнитивная поэтика: вариант интерпретации текста // Предложение и Слово: Межвузовский сб. науч. трудов. – Саратов, 2002. – С.74-81.

16. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. – СПб.: В. Шевчук, 2002. – 290 с.
17. *Воронцова Т.И.* О когнитивной основе балладного жанра // *Studia Linguistica* – XI. – Проблемы когнитивной семантики: Сб. статей. – СПб: РГПУ им. А.И. Герцена. – 2002. – С. 237-240.
18. *Гаспаров Б.М.* Мнемоническая среда языкового существования // *Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования.* – М.: "Новое литературное обозрение", 1996. – С.104-117.
19. *Горелов И.Н.* Невербальные компоненты коммуникации. – М.: "Наука", 1980. – 104 с.
20. *Гостев А.А.* Актуальные проблемы изучения образного мышления // *Воп. психологии.* – 1984. – №1. – С.114-119.
21. *Грибанов А.Б.* Заметки о жанре видений на Западе и Востоке. – "Восток-Запад": исследования, переводы, публикации. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. – Вып.4. – С.65-77.
22. *Димитренко Лариса Викторовна.* Когнитивные и лингвостилистические особенности поэтического образа (на материале американской поэзии XX века): Дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Херсонский гос. педагогический ун-т. – Херсон, 2000. – 234 л.
23. *Егорова О.Г.* Развитие цикла и жанровые трансформации в русской прозе первой половины XX века: монография / О.Г. Егорова. – Астрахань, 2006. – 261 с.
24. *Зырянов О. В.* Прологомены в феноменологическую теорию жанра // *Жанрологический сборник.* – Выпуск 1. – Елец: ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004. – С. 12-16.
25. *Йейтс Френсис.* Искусство памяти. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 476 с.
26. *Капустин Н.В.* "Чужое слово" в прозе А.П. Чехова: жанровые трансформации. – Иваново: Изд-во ивановского гос. ун-та, 2003. – 262 с.
27. *Копистянська Н. Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: ПАІС, 2005. – 367 с.
28. *Краковяк А.С.* (Краков, Польша). Архетипы сознания и литературный жанр: в поисках источников жанра инвективы // *Вестник Оренбургского госо университета.* – Оренбург, 2006. – №11. – С.93-101.
29. *Кубрякова Е.С., Демьянков В. З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г.* Краткий словарь когнитивных терминов. / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
30. *Кубрякова Е. С.* О тексте и критериях его определения // *Текст. Структура и семантика.* Т. 1. – М., 2001. – С. 72-81.
31. *Кун Т.С.* Структура научных революций. – М.: АСТ, 2003. – 608 с.
32. *Ланн Д.* Искусство помнить и забывать. – СПб.: Питер, 1995. – 216 с.

33. *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 792с.
34. *Лакофф Дж.* Мышление в зеркале классификаторов // НЗЛ. – Вып. 23: Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – С. 12–51.
35. *Лакофф Дж.* Когнитивное моделирование // Язык и интеллект. – М.: Прогресс, 1995. – С. 143-184.
36. *Лахманн Ренате.* Память и утрата мира: "Мемориозо" Борхеса – с намеками на "Мнемониста" Лурии // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та., 2001. – С.371-406.
37. *Липатов Александр В.* Общие закономерности истории славянских литератур и концепция Рикардо Пиккио // *Slavia orientalis.* – Krakow, 1994. – R.XLIII, Nr.2. – S.155-169.
38. *Лихоманова Е.Е.* Мнемические процессы. Память. – М., 2003. <http://www.psyworld.ru/students/texts/mnemicheskieprozessy.htm>
39. *Лузина Л. Г.* Виды информации в дискурсе // Дискурс, речь, речевая деятельность. – М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 137–151.
40. *Лузина Л. Г.* Распределение информации в тексте: Когнитивный и прагматилистический аспекты. – М., ИНИОН РАН, 1996. – С. 139.
41. *Лозинская Е.В.* Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX – XXI веков. Аналитический обзор. – М.: ИНИОН РАН, 2007. – 160 с.
42. *Ломов Б. Ф.* Методологические и теоретические проблемы психологии. – М., 1984. – 444 с.
43. *Ломов Б. Ф.* О системном подходе в психологии. – Вопросы психологии, 1975. – № 2. – С. 31 – 45.
44. *Ляшик О.А.* (Разуменко). Жанр поэтического текста в традиційному й когнітивному висвітленні // Літературознавство. – 2007. – №4. – С.339-341.
45. *Макеева М.Н.* Герменевтические техники как когнитивные модели понимания художественного текста // Когнитивное моделирование в лингвистике: Сб. докладов Международной конференции / обработка текста и когнитивные технологии. – Варна, 2003. – №8. – 20 с.
46. *Маркова Т.Н.* Жанровые трансформации в современной прозе // Современный литературный процесс. Материалы науч.-практ. конф. – Пермь, 2003.
47. *Меркулов И.П.* Эволюция. Мышление. Сознание (Когнитивный подход к эпистемологии). Под редакцией Меркулова И.П. – М.: КАнон+, 2004. – 352 с.
48. *Михайлов Ф.Т.* Немота мысли // ВФ. – 2005. – №2. – С.39-55.
49. *Михельсон О.* Концепция небесного паттерна М. Элиаде и его трактовка представлений о смерти и загробном мире // Образ рая: от мифа к

утопии. Серия "Symposium", выпуск 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С.95-99.

50. *Никитина Е.С.* Роль молчания в современной культуре // Социальная коммуникация в современном мире / Сб. материалов русско-американской школы-семинара, 14-18 июня 2004 г. – М.: ООО "Принт-Медиа", 2004. – С.42-47.

51. *Нюбина Л.М.* Поэтика и прагматика мнемонического повествования. (На материале немецких литературных воспоминаний). Диссертация доктора филологических наук. – СПб., 2000.- 519 с.

52. *Память и забвение.* Дерево истории идей: Собрание текстов в 2 т. / Сост., подгот. текстов, предисл. Л. В. Стародубцевой; под общ. ред. Н. Ф. Колосовой. – Х.: Контакт, 2000. – Т. 1. – 686 с.

53. *Пиаже Ж.* Избранные психологические труды. – М.: Просвещение, 1969. – 659 с.

54. *Психология памяти*/ под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и В. Я. Романова. – М.: АСТ, 2008. – 656 с.

55. *Рикер Поль.* Память. История. Забвение. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 722 с.

56. *Ричардсон Джон Т.Э.* Мысленные образы: Когнитивный подход. – М.: Когито-Центр, 2006. – 174 с.

57. *Рубик М.* Вызывающие и незабываемые: новеллы Питера Кэри – Когнитивный подход. Rubik M. Provocative and unforgettable: Peter Carey's short fiction – a cognitive approach // European journal of english studies. – Oxfordshire, 2005. – VOL. 9, N 2. – P. 169-184.

58. *Смирнов И.П.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов // Wiener Slawistische almanach. Sondebd. – Wien, 1981. – S.154-162.

59. *Стародубцева Л.В.* Мнемозина и Лета. Память и забвение в истории культуры. – Харьков, ХГАК, 2003. – 696 с.

60. *Стародубцева Л. В.* Лики памяти. Культура эпохи "пост". – Х.: ХГАК, 1999. – 266 с.

61. *Тарасова И.А.* Когнитивные категории в интерпретации футуристического текста // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве. – Саратов: ИЦ "Наука". – С. 202-212.

62. *Тарасова И.А.* Когнитивная поэтика в лингвокультурологической перспективе // Языковое бытие человека и этноса: психолингвистические когнитивные аспекты. – М.: ИНИОН РАН, МГЛУ, 2008. – С. 245-250.

63. *Третьяков Владислав.* Когнитивная наука о литературе. Рецензия на книгу Е.В. Лозинской. <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tr38.html>

64. *Тырыгина В.А.* К интегративной концепции жанра // Вестник САМГУ. – 2005. – №4 (38). – С.114-126.

65. *Уваров М.* Архитектоника исповедального слова. – СПб.: Алетейя, 1998. – 243 с.
66. *Уитли Р.* Когнитивная и социальная институализация научных специальностей и областей исследования / Пер, с англ. // Научная деятельность: структура и институты. – М., 1980. – С. 218-256.
67. *Фанти Сильвио.* Микросихоанализ. – М.: Типография в г. Подольске, 1995. – 351 с.
68. *Фестингер Л.* Введение в теорию диссонанса // Современная зарубежная социальная психология. – М.: Издательство Московского университета, 1984. – С. 97-110.
69. *Фестингер Леон.* Теория когнитивного диссонанса. – СПб.: Ювента, 1999. – 320 с.
70. *Филлмор Ч.* Основные проблемы лексической семантики // НЗЛ. Вып. 12: Прикладная лингвистика. – М.: Радуга, 1983. – С. 74-122.
71. *Филлмор Ч.* Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – Вып. 23: Когнитивные аспекты языка. – С. 52-92.
72. *Халперн Дайана.* Мнемоника // Психология критического мышления. – СПб.: "Питер", 2000. – С. 312-334 (всего – 512 с.)
73. *Хэбб.* Об образах. // Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Ч. 1. Душанбе, 1971. – С. 145-164.
74. *Хольт Г.* Образы: возвращение из изгнания. // Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Ч. 1. Душанбе, 1971. – С. 51-71.
75. *Хоровиц М.П.* Виды образов // перевод М.В. Фаликман за виданням: Horowitz M.J. Image Formation and Psychotherapy. N.Y., L.: Jason Aronson, Inc., 1983. P. 5-27. <http://student.psychosoft.ru/vospr/horowitz.pdf>
76. *Хоружий С.С.* Исихазм как пространство философии // Вопросы философии. – 1999. – С.80-94.
77. *Хубулава Г. Г.* Когнитивные аспекты поэтического творчества : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.01 / Хубулава Григорий Геннадьевич. – Санкт-Петербург, 2008. – 208 с.: ил. РГБ ОД, 61 09-9/87
78. *Цурикова Л.В.* Проблемы когнитивного анализа дискурса в современной лингвистике // Вестник ВГУ. – Серия 1 . Гуманитарные науки. – 2001. – №2. – С.128-157.
79. *Челтанов Г.И.* О памяти и мнемонике. Популярный этюд. – М.: Типография И.Н. Скороходова, 1903.- 54 с.
80. *Шкуратов В.* Развитие психики в истории. Развитие памяти. Глава II // Историческая психология. – М.: Смысл, 1997. – С.436-446.
81. *Элиаде М.* Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. Перев. с англ. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
82. *Abbott, H. Porter.* Beckett's Lawlessness: Evolutionary Psychology and Genre // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui 8 (2000): pp. 131-42.

83. *After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science*. By Michael Sinding (McMaster University) // Forthcoming in *Genre*. 35.2. – Summer, 2002.

84. *Bart Keunen*. Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata. – 2000
<http://en.scientificcommons.org/34117382>

85. *Bazerman Charles*. Genre and Cognitive Development: Beyond Writing to learn // *MLA*. – Spring, 2007. – Volume 39. – Number 1. – pp. 280-294
<http://digitalcommons.mcmaster.ca/dissertations/AAINQ86558/>

86. *Bizup, Joseph, Eugene R. Kintgen*. "The Cognitive Paradigm in Literary Studies." *College English*. 55.8 (1993): pp. 841-857.

87. *Boer, Roland*, ed. Bakhtin and Genre Theory in Biblical Studies // *Semeia Studies* 63. – Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007. – 238p.

88. *Brian E. Daley*. Апокатастасис и "благое молчание" в эсхатологии Св. Максима Исповедника. Доповідь на конференції у Фріборі (Швейцарія) 2-5 вересня 1980 р. <http://myref.ru/get.php?id=46386>

89. *Carroll Joseph*. An Evolutionary Paradigm for Literary Study // http://www.umsl.edu/~carrolljc/Documents%20linked%20to%20indix/Target%20Pieces/1_Target_article.htm

90. *Carroll Joseph*. Literary Darwinism and Cognitive Poetics // An Evolutionary Paradigm for Literary Study // http://www.umsl.edu/~carrolljc/Documents%20linked%20to%20indix/Target%20Pieces/1_Target_article.htm

91. *Cognitive Poetics: Goal, Gains and Gaps*. Ed. Geert Brone, Jeroen Vandaele. – Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2009. – 560 pp.

92. *Crane, Mary and Jackson Tony*. "Questioning Interdisciplinarity: Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Criticism" // *Poetics Today*. – № 21. – 2000. – pp.343-45.

93. *Denis Dutton*. Which Came First, the Language or its Grammar? // *Philosophy and Literature* 22 (1998): pp. 261-269.

94. *Efland Arthur*. Imagination in Cognition // *Art and cognition: integrating the visual arts in the curriculum*. – New York – London: Columbia University, Teachers College Press, 2002. – 216 pp., pp.133-155.

95. *Eliade M*. Patterns in Comparative Religion. – London: Sheed and Ward, 1958. – 463 pp.

96. Ernest C. H. Imagery ability and cognition: A critical review // *J. of Mental Imagery*, 1977, v. 2, pp. 181–216.

97. *Fauconnier G., Turner M*. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. – N.Y.: Basic Books, 2002. – 440 pp.

98. *Festinger L*. A theory of cognitive dissonance. – Stanford, 1957. – 308 pp.

99. *Fillmore Ch. J*. An alternative to checklist theories of meaning // *Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkley Linguistics Society*. Berkeley, Calif. 1985, V.1. pp. 123 – 131.

100. *Hart F. Elizabeth*. Embodied Literature: A Cognitive-Poststructuralist Approach to Genre // *The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity*. Edited by Alan Richardson and Ellen Spolsky. – Ashgate, 2004. <http://www2.bc.edu/~richard/wof.html>
101. *Hart F. Elizabeth*. Embodied Genre: The Conceptual Semantics of Shakespeare's Dramatic Types. – Israel, June 2001. <http://cogweb.ucla.edu/Culture/WoF/eventh.html>
102. *Hernadi Paul*. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1972 (224 pages).
103. *Hernadi, Paul*. "Literature and Evolution." *SubStance* 30.1&2 (2001): 55-71.
104. *Hernadi, Paul and Francis Steen*. "The Tropical Landscapes of Proverbia: A Cross-Disciplinary Travelogue." *Style* 33 (1999): 1-20.
105. *Hogan, Patrick Colm*. *Shakespeare, Eastern Theatre, and Literary Universals: Drama in the Context of Cognitive Science // Shakespeare East and West*, ed. Minoru Fujita and Leonard Pronko. – New York: St. Martin's, 1996. – pp. 165-80, 189-90.
106. *Horowitz M. J.* *Image formation and cognition*. – N.-Y.: Appleton-Century-Crofts, 1970. – 350 pp.
107. *Huijun Chen*. *A Cognitive Model for Recognition of Genre // Asian Social Science*. – March, 2009. – Vol. 5, No. 3 – pp. 25-29.
108. *Hogan, Patrick Colm*. "Shakespeare, Eastern Theatre, and Literary Universals: Drama in the Context of Cognitive Science." *Shakespeare East and West*, ed. Minoru Fujita and Leonard Pronko. New York: St. Martin's, 1996. – pp. 165-80, 189-90.
109. *Ian Bruce*. *Syllabus design for general EAP writing courses: A cognitive approach // Journal of English for Academic Purposes*, Volume 4, Issue 3, July 2005. – pp. 239-256.
110. *Kroeber A.L. and Kluckhohn C.* *Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions // Papers peabody. Mus.*, 1952, 47, № 1. – pp. 180–195.
111. *Literature and the Cognitive Revolution: A Special Issue of Poetics Today // Poetics Today*. V. 23. № 1.
112. *Lakoff G., Turner M.* *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. – Chicago: University of Chicago Press. 1989. – 237 pp.
113. *Lakoff George, Turner Mark*. *Death Is the Mother of Beauty: Metaphor, Mind, Criticism*. – University of Chicago Press, 1987. – 224 pp.
114. *Lohafer Susan*. *A Cognitive Approach to Storyness // The new Shot Story Theories*. Ed. by Charles E. May. – Athens, Ohio : Ohio University Press, 1994. – pp. 301-311.
115. *MacKellar F.* *Imagery from standpoint of introspection*. In: P. W. Sheehan (Ed.) *The function and nature of imagery*. – N.-V., Acad. Press, 1972, 409 p., pp. 35–61.

116. *Matthews, Delle*. "A genre-based approach to literacy." // Notes on Literacy. – 1995. 21(3): pp.35-46.
117. *Niraga Masako K*. Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to analysing texts. – New York: Palgrave, 2005. – 261 pp.
118. *Paxman David*. Literature as Part of the Cognitive System: Middlemarch. – Israel, June 2001. <http://cogweb.ucla.edu/Culture/WoF/eventh.html>
119. *Richardson Alan*. A Review of Mark Turner's 'The Literary Mind' // Review 20 [1998]: 39-48 pp.
120. *Richardson Alan*. Brains, Minds, and Texts // Review. 1998. № 20. – pp.39-48.
121. *Richardson, Alan*. Cognitive Science and the Future of Literary Studies // Philosophy and Literature – Volume 23, Number 1, April 1999, pp. 157-173.
122. *Richardson Alan*. British Romanticism and the Science of the Mind (Cambridge Studies in Romanticism). – Cambridge University Press, 2001. – 268 pp.
123. *Richardson Alan and Francis F. Steen*. "Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction" // Poetics Today №23 (2002): – pp.1-8.
124. *Rollins M*. Mental imagery: On the limits of cognitive science. – New Haven, CT: Yale University Press. 1992. – 187 pp.
125. *Simon Herbert*. Literary criticism: a Cognitive Approach // SEHR, volume 4, issue 1: Bridging the Gap, 1995. (www.stanford.edu/group/SHR/4-1/text/toc.html).
126. *Sinding, Michael*. Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses // New Literary History – Volume 36, Number 4, Autumn 2005, pp. 589-619.
127. *Sinding, Michael*. The mind's kinds: Cognitive rhetoric, literary genre, and Menippean satire. (January 1, 2003). ETD Collection for McMaster University. <http://digitalcommons.mcmaster.ca/dissertations/AAINQ86558/>
128. *Shephard R*. Externalization of mental images and the act of creation // Visual learning, thinking and communication. Ed. by Ranghawa and Goffman. – New York: Academic Press, 1978. – pp. 133-189.
129. *Shephard R*. The mental image // American Psychologist. – 1978. – February. – pp. 125-137.
130. *Shephard R., Metzler J*. Mental rotation of three dimensional objects // Science. – N 171. – pp. 701-703.
131. *Skwarczynska S*. Wstep do nauki o literaturze. Warszawa, 1965. T. 3
132. *Spolsky E*. Cognitive Literary Historicism: A Response to Adler and Gross // Poetics Today, June 1, 2003; 24(2): 161 – 183.
133. *Spolsky E*. Toward a Theory of Embodiment for Literature // Poetics Today, March 1, 2003; 24(1): 127 – 137.

134. *Spolsky E.* Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory As a Species of Post-Structuralism // *Poetics Today* – Volume 23, Number 1, Spring 2002, pp. 43-62.
135. *Spolsky E.* Cognitive Universals and Historical Change. – *MLA Forum Talk: San Francisco, 1998.* Текст як Word документ наданий при особистому листуванні.
136. *Stockwell P.* *Cognitive Poetics: An Introduction.* – London: Routledge, 2002. – 193 pp.
137. *Stockwell P. J.* *A Cognitive Aesthetics of Reading.* – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. – 358 pp.
138. *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity.* Edited by Mark Turner. With an introduction and a chapter by Mark Turner. New York: Oxford University Press, 2006. – 368 pp.
139. *The Work of Fiction. Cognition, Culture, and Complexity.* Edited by Alan Richardson, Boston College, USA and Ellen Spolsky, Bar-Ilan University, Israel. – Ashgate, 2004. – 208 pp.
140. *Tsur Reuven.* *Toward a Theory of Cognitive Poetics.* – Brighton-Portland: Sussex Academic Press, 2008. – 683 pp.
141. *Turner Mark.* As Imagination Bodies Forth the Forms of Things Unknown // *Pragmatics and Cognition*, 3:1 (1995) – pp.179-185.
142. *Turner M.* *The Literary Mind: The Origin of Thought and Language.* – N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1998. – 187 pp.
143. *Vass Holly.* (Universidad Pontificia Comillas de Madrid). Socio-cognitive aspects of hedging in two legal discourse genres // *Iberica*. – 2004. – № 7. – pp. 125-141.
144. *Wellek, René.* Princeton University. Bakhtin's view of Dostoevsky: "polyphony" and "carnavalesque" // *Dostoevsky Studies*. – 1980. – Vol. 1. – P.32-39.
145. *Williams, Anne.* *Art of Darkness: A Poetics of Gothic.* – Chicago: University of Chicago Press, 1995. – 319 pp.
146. *Unger, Christoph.* Genre, relevance and global coherence: the pragmatics of discourse type. *Palgrave Studies in Pragmatics, Language and Cognition.* – New York: Palgrave Macmillan. 2006. XII, 308 pp.
147. *Unger, Christoph.* On the cognitive role of genre: a relevance-theoretic perspective. Ph.D., External Programme. – University of London, 2001. – 328 pp.
148. *Zunshine Lisa.* *Why We read fiction: Theory of Mind and the Novel.* – Columbus: Ohio State University, 2006. – 192 pp.

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Автобіографія 55, 57, 58, 59, 163
Автопоезис 50
Актуалізація 14, 22, 72, 96, 123
Алегоризація 38, 44
Алегоричність 40
Арістотелівський принцип 18, 32, 33, 34, 36, 62, 66, 71, 72, 118, 122, 123
Артикуляція 28, 72
Архетип 44, 51, 53-55, 90-94, 98, 113, 124-127, 173
Архіжанр 20, 22, 46
Архітекст 20
Антиномія 47, 90, 97, 106, 162
Аналогія 25, 34, 41-43, 45, 46, 54, 158
Асиміляція 19, 61
Багатовимірність 135, 163
Бімодальність 128, 129
Біопоетика 6
Біхевіоризм 6
Варіація 50, 63, 66, 67, 83, 96, 108, 117, 119, 164
Вводний простір 150, 151, 153, 154, 158
Вид 3, 15, 19, 20, 26, 33, 39, 48, 64, 65, 69, 140, 143, 175, 176
Гештальт 14, 20, 22, 43, 89
Деперсоналізація 29
Детективний роман 60, 74
Дихотомічна теорія 99
Дихотомія 18, 21, 42

Діалогізм 60, 73:

- Автокомунікація 163
- Адресант 28
- Адресат 28, 35
- Дискурсивна комунікація 28, 29
- Діалог 32, 37, 39, 40, 41, 43, 56, 60, 72, 73, 84, 135, 161
- Діалог жанрів 32
- Діалогічність роману 39
- Жанровий діалогізм 32, 37
- Імагологічний діалог 136
- Комунікація 28, 29, 32, 34, 36, 48, 49, 71, 72, 76, 78, 162, 163, 164
- Комунікативна природа жанру 34, 36
- Комунікативний акт 159
- Комунікативний рівень
- Поліфонія 79

Дискурс 12, 19, 26, 27-30, 36, 136, 174, 177

Домінанта 18, 20, 51, 59, 67, 83, 86, 100, 108, 110, 121, 122, 145, 154, 155, 156

Еволюціоністська теорія 34

Ейдос 146

Екземпліфікація 36, 53, 66

Есенціалістська теорія 18, 33, 34

Естетизація 49

Жанрологія 42, 46, 49, 62, 71,

73, 76, 79, 82, 87, 88, 89, 172, 173:

- Антижанр 64
- Засадовий жанровий патерн 59
- Жанр 9, 12, 15, 17, 18, 19-37, 39- 101, 121, 122, 123, 131, 144, 145, 146, 150, 173-176, 180
- Жанрова гіпотеза 28
- Жанрова форма 20, 24, 30, 51, 52, 59, 88
- криза в жанрології 22
- Жанрова типологія 60, 158
- Жанрова структура 22, 36, 42, 46, 171
- Жанровий зміст 20
- Жанровий канон 50, 54, 70, 73
- Жанровий конструкт 47
- Жанровий патерн 40, 51, 53, 55, 60, 86, 97, 88
- Плинні ознаки жанру 8, 24, 34, 71, 89
- Стійкі ознаки жанру 36, 117

Зміст 14, 15, 18, 39, 40, 44, 46, 49, 73, 82, 89, 91, 100, 103, 106, 109, 115, 116, 117, 118, 121, 123, 128, 134, 135, 150, 159, 160, 161, 166, 169, 170

Змістовність 35. 71, 76, 90, 91, 93, 94, 95, 102, 104, 117, 122, 125

Змістотворення 55

Змістоформа 71

Ідентифікація 30, 51, 89, 90, 93, 99, 103, 120, 159, 162, 168

Індивідуалізація 38, 44, 163

Інституціалізація 12, 21. 23

Інтеграція 3, 6, 7, 143, 151

Інтерпретація 4, 5, 12, 15, 20, 23, 24, 27, 30, 72, 79, 80, 90, 118, 120, 134, 145, 160, 164

Інтеріоризація 135

Історичний роман 74

Імагологія 136, 137, 139:

- імагологічна типологія 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 151, 152, 157, 170
- Імагологічний 135, 137, 138, 139, 141, 142, 151, 152, 155, 156, 157, 170

Канон 18, 20-22, 33, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 52-54, 68, 71, 72, 73, 83, 84, 152, 160, 172, 175

Категоризація 7, 8, 9, 13, 17, 23, 25, 27, 42, 44, 80, 87, 142, 170, 171

Каузальний актор 148, 158

Класифікація 6, 12, 17, 29, 32, 34, 55, 61, 62, 65, 75, 86, 139, 140, 141

Когнітивне

літературознавство 4, 8, 10, 11, 12, 19, 20, 23, 26, 94, 136, 139, 159, 171:

- Когнітивна естетика 6
- Когнітивна жанрологія 22, 25, 32, 89
- Когнітивна теорія метафори 6, 12, 139, 143
- Когнітивна поетика 3, 4, 5, 6, 7, 8, 71, 80, 139
- Когнітивна риторика 6, 29, 138

- Когнітивна семантика 13, 14, 53
- Конітивний аспект 28, 29
- Когнітивний матеріалізм 6
- Когнітивний постмодернізм 26
- Конфігурація патернів 51
- Когнітивний підхід 4, 5, 19, 21, 24, 31, 39, 70, 88, 134, 136, 139, 140, 170
- Ментальний простір 16, 17, 18, 89

Когнітивні моделі 15,16, 17, 23, 30, 31, 32, 37, 42, 44, 52, 70, 71, 171, 172:

- Модель 8,15, 16, 30, 31,32, 34, 37, 42, 44, 51, 55, 70, 71, 133, 171, 172
- Модель жанрового мислення 30
- Ідеалізована когнітивна модель 16, 17, 18
- Когнітивна модель жанру 17, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 41, 44, 46, 55, 70, 71, 75, 88, 89
- образно-семантичні 16
- пропорціональні 16
- метафоричні 16
- метонімічні 16
- символічні 16
- Нова жанрова модель 30, 68, 70, 76

Когнітивістика 5, 7, 12, 13, 14, 27, 88, 137, 138, 139, 144:

- Ідея когніції 7, 142
- Когнітологія 56

- Когнітивний дисонанс 11, 12, 21, 22, 88, 172
- Когнітивна лінгвістика 4, 13
- Когнітивна риторика 138
- Когнітивні принципи 88, 89
- Когнітивна психологія 7, 11, 19, 23, 91, 92

Компаративістика 136-138

Контраверсійний принцип 4, 67, 148, 155, 156, 158

Контржанр 67

Концептологія 44:

- Концепт 6.7.8, 11, 13-16, 23, 27, 29, 39, 43, 71, 72, 89, 93, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 152, 157, 168, 170, 172
- Концептологічний 44
- Концептуальний 11, 45, 52, 55, 58, 61, 71, 89, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 156, 172
- Концептуалізація 96, 141
- Концептуальна семантика 26
- Концептуальне проектування 152, 153, 156

Контекст 9, 28, 29,30, 36, 47, 48, 49, 51, 84, 108, 113, 114, 116, 124, 130, 163, 171:

- Деконтекстуалізація 36
- Вертикальний контекст 48-50, 84
- Комунікативний контекст 48
- Контекстна детермінація 48, 172

- Контекстна конфігурація 31
- Контекстна семантика 49, 83
- Контекстні зв'язки 49
- Контекстні зміни 49
- Контекстні розриви 49
- Контекстуалізація 36
- Реконтекстуалізація 36, 49, 70

Маленькі місткі історії 147, 148

Меніппея 29, 68, 74, 77, 79

Меніппова сатира 29

Ментальний простір 16, 18, 84, 89, 143, 150, 155

Метафоризація 152, 160

Міфологічна смислоформа 97, 101, 104:

- Міф 47, 55, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 100-104, 126, 133
- Міфоконструкт 90
- Міфокритика 53, 90, 102
- Міфологема 83, 90, 91, 105, 117, 120, 125
- Міфологемна мотивема 100
- Міфологізація 99
- Міфологія 125, 126, 127, 128
- Міфообраз 102
- Міфоструктура 90, 93, 96
- Міфоформа 126
- Неоміф 69, 94, 101

Мислення 42

Мисленнєві різновиди 29

Мнемопоетика 90:

- Велика пам'ять 77
- когнітивна мнемотехніка 80
- Мнемонічна поетика 83
- Мнемосхема 82, 90, 105, 118
- Мнемосхема жанру 47, 81, 82, 83
- Мнемотехніка 76, 80, 81, 83, 84, 86, 87
- Мнемонічний 76, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 104, 105, 145, 156, 157, 171, 172
- Мнемонічний підтекст 83
- Мнемонічні властивості жанру 76, 81, 87, 172
- Мнемонічні особливості 82
- Мнемоцентризм 81
- Мовчання 57, 59, 159-169, 169, 170
- Нова пам'ять жанру 17, 20, 22, 65, 81, 82, 83, 84
- Пам'ять 7, 52, 80, 96, 118, 121, 141, 145
- Пам'ять жанру 103, 104, 105
- Психологія пам'яті 175
- Психоміфологія 85, 94
- Тематизація мовчання 158, 163, 164, 166, 167, 168, 169

Модальність 34, 35, 49, 63, 71, 85, 128, 129, 162

Модернізм 101, 128, 130

Модифікація 18, 20, 39

Модуляція 65, 66

Наратологія 5, 6, 140:

- Вбудований наратив 135
- Нарація 134
- Меганарація 22
- Наративна схема 57, 69, 130, 135, 139, 143, 144, 147, 155
- Наративний образний сюжет 144
- Наслідувальна нарація 134
- Оповідь 35, 37, 38, 47, 56, 58, 64, , 85, 94, 99, 103, 108, 115, 119, 121, 125, 126, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 140, 144, 145, 147, 149, 177
- Новела 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134
- Новелістична структура 130
- Нормативність 33
- Образ** 7, 8, 12, 14, 38, 40, 51, 54, 57, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 86, 91, 92, 96, 97, 98, , 105, 106, 113, 115-119, 120, 126, 136, 138, 139, 140-145, 147, 148-158, 164, 167, 169, 173, 176:
 - Архетипний образ 55, 91, 92
 - Образна структура 154, 155
 - Образна схема 5, 54, 113, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 158
 - Образна схема само-руху 144
 - Образна схема оживлення 145
 - Образне мислення 82, 136, 143, 146, 175
 - Образотворення 134, 139, 143, 144, 156, 157
 - Мисленнєвий образ 142
 - Ментальний образ 142, 150
 - Міфообраз 102
 - Перцептивний образ 141, 142
 - Символічний образ 92
 - Синкретичний образ 100
- Опозиційні категорії 14, 16, 19, 20, 30, 33, 39, 51
- Опозиційні моделі 16
- Паралелізм 45, 46, 123
- Парадигма 4, 10, 20, 21, 22, 23, 42, 43, 71, 72, 74, 81, 83, 84, 89, 91, 96, 99, 100, 104, 133
- Патерн 27, 30, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 104, 144, 146
- Персонаж** 38, 40, 44, 120, 128, 129, 130, 134, 139, 144, 147, 149, 156, 158:
 - Персонажна темпоралізація 130
 - Персоніфікація 149, 150, 151
 - Притчові персонажі 38, 44
 - Система персонажів 146
- Пешер 31, 32
- Піджанр 19, 20, 30, 74
- Підтекст 83
- Полімодалність 128
- Постмодернізм 23,26, 27, 36, 39, 41, 46, 52, 68, 73, 74, 75, 84,

101
 Походження жанрів 82
 Притча 37, 38, 39, 43,44, 46, 55, 61
 Притчовий патерн 55
 Прозова форма 56
 Пророцтво 32
 Простір 16, 130, 135, 149, 153, 156, 155
 Прототип 14, 15, 16, 17, 23, 28, 29, 30, 44, 72, 94, 142, 146, 147, 169
 Псалом 45, 46
 Пуант 129, 133
 Рецепт 27, 117, 136, 137, 145, 161
 Реітерація 101
 Рід 14, 96
 Робінзонада 38, 39, 40, 42, 44
 Роман 18, 23, 24, 30, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 47, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 67, 68, 70,
 Семантика 13, 14, 15, 29, 31, 49, 93, 94, 100, 101, 116, 137, 152, 157, 160, 164, 173, 172, 175
 Семантика істини 15, 24
 Семантика пізнання 15, 24
 Символ 110, 117, 138
 Систематизація 7, 20, 21, 42, 87, 88, 89, 96, 124, 138, 139, 140, 141, 147
 Синергетика 50, 51

 Смисл 6, 8, 12,13, 15, 19, 51, 55, 61, 70, 82, 90, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 105, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 130, 135, 143, 145, 146, 153, 156, 159, 163
 Смилова парадоксальність 83
 Смилопородження 15, 49, 53, 96, 132, 142, 146, 151, 154, 155
 Смилоструктура 52, 55, 145, 151, 154
 Структура 7, 11, 15, 20, 37, 50, 54, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 104, 119, 125, 128, 130, 137, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 153, 172, 175
 Схема 18, 19, 24, 37, 40, 42, 84, 86, 94, 104, 124, 125,133, 139, 152, 163, 165
 Субстанціональність 18, 26, 34, 36, 66
Сюжетологія 123, 134:
 - Анагогічний сюжет 127, 128, 134
 - Архетипний сюжет 124, 126, 137
 - Багатофабульність 125, 130, 131, 135
 - Двочленний сюжет 125
 - Дискретний сюжет 75, 126, 129
 - Новелістичний сюжет 126, 132
 - Структура сюжету 128
 - Сюжет 69, 92, 94, 102, 103, 116, 118-135, 143, 144, 158
 - Сюжетна колізія 38, 118, 121, 127, 130
 - Сюжетна нестійкість 50, 100, 118, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 135, 154, 166
 - Сюжетоскладання 126

- Тричленний сюжет 125, 128
- Подієвий сюжет 149
- Фабула 44, 118, 121, 122, 123, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135
- Таксонометрія 18, 25, 26
- Тематологія** 78, 90, 117:
 - Авторемінісценція 81, 83, 90, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 113-118
 - Аломотив 99, 100
 - Алюзія 83, 90, 105, 130
 - Ідея 17, 23, 39, 40, 41, 44, 47, 57, 74, 78, 105, 163
 - Ідеологічна схема 30
 - Лейтмотив 122
 - Мотив 35, 59, 78, 90, 99, 100, 107, 108, 109, 112, 117-124, 126, 128, 130, 132, 135, 143, 144, 158, 175
 - Мотивація 18, 19, 23, 25, 28, 33, 48, 52, 60, 61, 66, 72, 74, 80, 99, 102, 106, 120, 128, 131, 132, 137, 142, 143, 144, 158, 170
 - Мотифема 99, 100
 - Тема 35, 40, 67, 71, 84, 90, 94, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 117, 121, 156-161, 163, 166, 167, 168
 - Тематика 67, 157
- Темпоралізація 43, 68, 130
- Теорія прототипів 14
- Типологія** 13, 119, 136, 138, 156, 171:
 - когнітивні принципи класифікації 6, 12, 17, 27, 29, 30, 52, 55, 62, 65, 81, 85, 86, 138, 139, 140, 143
 - Класифікація жанрів 32, 34, 61, 62
 - Типологія жанрових трансформацій 60, 61, 62
 - Типологія образів 141 – Трансмодалізація 35
 - Універсалія 34, 70, 69, 70, 92, 93, 159, 163, 164, 166, 170
 - Універсалізація 93, 100, 159
 - Універсалізм 87, 162
 - Хронотоп 49, 69, 78, 123, 130
 - Фентезі 52, 74, 87, 88, 94, 101
 - Фікціональність 34, 35, 134
 - Філософема 46, 72
 - Фрагментація 15, 42, 43, 59, 67, 75, 115, 125, 133, 134, 146, 153, 159, 165
 - Фрагментованість 49, 57, 59, 102, 118, 134, 154, 155
 - Фрейм** 14, 15, 17, 23, 72, 94, 143, 176:
 - асоціативний 15
 - акціональний 15
 - гіпонімічний 15
 - патронімічний 15
 - предметноцентричний 15
 - фрейсова семантика 15, 177
 - фреймовий аналіз 14, 15
 - фреймова структура 8, 15, 82
 - Щоденник 58, 59, 60, 74, 76

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Когнітивна теорія жанру	9
1.1. Когнітивне літературознавство: принципи категоризації	9
1.2. Екскурс у когнітивну теорію жанру заходу	17
1.3. Категорії жанрового виміру	32
1.4. Мнемотехніка жанру	76
1.5. Когнітивні принципи каталогізації жанрів	87
Розділ 2. Мнемопоетика художнього твору	90
2.1. Міфологема як універсалізована мнемосхема поетики	90
2.2. Авторемінісценція як персоналізована мнемосхема поетики	105
2.3. Сюжетна нестійкість і фабульна інтеріоризація.....	118
2.4. Когнітивний підхід до імагології	135
2.5. Когнітивне декодування мовчання на його художня тематизація	158
Висновки	170
Література	172
Предметний покажчик	182

Наукове видання

БОВСУНІВСЬКА Тетяна Володимирівна

КОГНІТИВНА ЖАНРОЛОГІЯ І ПОЕТИКА

Монографія

Коректор Загній О.М.
Використані картини Танги Іва "Атласний камертон",
"Моє життя, чорне і біле"

Друкується за авторською редакцією

Підписано до друку 25.11.10. Формат 60x84^{1/16}. Вид. № 524.
Гарнітура Times. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 100. Ум. друк. арк. 11,0. Обл.-вид. арк. 11,8. Зам. № 210-5322

Надруковано у Видавничо-поліграфічному центрі "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43

☎ (38044) 239 3222; (38044) 239 3172; тел./факс (38044) 239 3128.

e-mail: vpc@univ.kiev.ua

Свідоцтво внесено до державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02.