

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
Центр Гуманітарної освіти  
Одеська філія

ОЛЕКСАНДР КИРИЛЮК

УНІВЕРСАЛІЇ  
КУЛЬТУРИ  
ТА  
СЕМІОТИКА  
ДИСКУРСУ.  
НОВЕЛА



Сковорода



Пушкін



Шевченко



Толстой



Волошин

Київ-Одеса 2023

УДК 1; 003; 801; 821 – розширену класифікацію див. на с. 287  
ББК К-49

Третє видання монографія є українською редакцією двох попередніх, що вийшли друком у 1998 та 2017 рр. У ній на підставі розробленої на засадах Київської школи філософії концепції екзистенціальної семіотики розглядається універсально-культурна семіотична структура такого культурного дискурсу, як новела. Виявлено та графічно зафіксовано, що ця структура становить собою набір комбінацій стосунків між актантами в агресивному та репродуктивному кодах на тлі загальної світоглядної формули «життя – смерть – безсмертя». В основній частині аналізу піддано збірку новел М. Наваррської «Гептамерон». На цій підставі проведено кількісний аналіз комбінацій актантів та експліковані приховані інтенції та уподобання авторки. При екстраполяції розробленої методики універсально-культурного розбору на інші тексти виявлені культурні універсалії новели І. Буніна «Легке дихання» та, у короткому огляді – інших текстів, таких, як міф, епос, Біблія, казка, драма, роман, музика, поезія тощо.

Видання призначене для фахівців і студентів з філософії, семіотики, літературознавства, філософії культури, філософської антропології та інших та визначене вимогами використання у якості додаткових навчальних матеріалів україномовної літератури.

**Кирилюк О. С.** Універсалії культури та семіотика дискурсу. Новела: монографія / Олександр Сергійович Кирилюк – Видання третє, в українській редакції, зі змінами та доповненнями в авторському перекладі з російської. Додаток: «Морфологія новели» Михайла Петровського: універсально-культурний розбір – Анотація англійською – Київ-Одеса: ЦГО НАН України. Одеська філія – 290 с. – 101 схема.

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ДРУКУ ВЧЕНОЮ РАДОЮ ЦГО НАН  
України, ПРОТОКОЛ № 4 ВІД 4 ЛИПНЯ 2023 РОКУ

ISBN 078-617-14-0101-3

© Кирилюк О. С. 2023

© ЦГО НАН України 2023

## ВСТУП

Видання монографії зі структури новели українською мовою розраховане на україномовну аудиторію, котра у нашій країні стає все більшою. Якщо друге, електронне перевидання книги у 2017 році було стереотипним, лише з деяким перекомпонуванням матеріалу та незначними виправленнями, то третє видання настільки змінило деякі місця роботи, що можна говорити про нову, українську редакцію книги.

Видана вперше 1998 року, ця монографія є одним з трудів серійного видання Національної академії наук України «Універсальні виміри культури та семіотика дискурсу», котре розпочалося з програмного рукопису на дві тисячі сторінок, який у 1994 році виграв конкурс Міністерства освіти України та Міжнародного Фонду «Відродження» за програмою «Трансформація гуманітарної освіти в Україні», в якому вже були закладені основи майбутніх книжок з міфу, новели, казки, обряду, Біблії, політичної та національної свідомості, кіно тощо. Частина цих книжок у наступні роки було видано, частина конкретних тем увійшла до колективної монографії «Універсальні виміри української культури» (2000 рік), виданої за підсумками роботи семінару під такою ж назвою, на котрому протягом 1999-2000 навчального року перед одеськими філософами, культурологами, істориками виступали такі відомі українські вчені, як Вілен Горський, Леонід Залізняк, Сергій Кримський, Борис Парахонський, Мирослав Попович та інші.

Перша книга серії – «Універсалії культури та семіотика дискурсу. Міф» (Одеса, 1996) була присвячена обґрунтуванню концепції, згідно з якою універсаліями культури виступають категорії граничних підстав (*народження, життя, смерть та безсмертя*), далі – КГП, що структурують усі тексти культури та виступають у своїх кодифікованих проявах як інваріанти будь-якої форми культурної свідомості. У ній же розроблялися конкретні методики виявлення універсально-культурного змісту міфологічного наративу та міфологічних символів на основі позитивної критики з позицій Київської школи філософії робіт французьких структуралістів та тартусько-московських семіотиків.

У наступні роки автор, реалізуючи вказану вище програму та продовжуючи розвивати свою концепцію екзистенціальної семіотики, звернувся до дослідження універсально-культурних аспектів казки та обряду, релігійних текстів, семіотики міста, універсально-культурних значень світу речей, сміхової культури, фольклору, звичаю кумівства, долі великих письменників та ін. Розвиток ідей Київської школи у цих працях отримав подальше продовження, де експлікація мого розуміння культури та її універсальї розроблялась у контексті загальної дихотомії (Вадим Іванов) «людина – світ» (основна проблематика школи).

Позитивна оцінка моєї роботи з боку авторитетних і щиро шанованих колег з «філософського цеху» була з вдячністю прийнята, оскільки автор добре усвідомлював, що він у своїх пошуках вийшов на досить перспективний напрям вивчення культури. Автор плекає щиру вдячність колегам за високу оцінку його подальших праць, висловлену в рецензіях моїх близьких друзів Юрія Іщенка (*Ищенко Ю. А.* Нове слово в структурному вивченні казки // *Вісник* Нац. академії наук України – 2007, № 7) та св. пам. Євгена Андроса (*Андрос Є. І.* Серія монографій з універсальї культури та семіотики дискурсу // *Філософ. думка* – 2007, № 3), а також в ювілейному, до шістдесятиріччя, іменному номері одного з провідних філософсько-філологічних часописів «Докса» (2010, № 15).

Я добре пам'ятаю ту теплу підтримку моїх розвідок, що її висловлювали мені світлої пам'яті Сергій Кримський, Валерія Нічик, Мирослав Попович, Особливо значущими для мене були привітання до сімдесятиріччя з узагальненими оцінками моїх скромних здобутків від колег по студентській *alma mater*, Шевченковому університету, Василя Кременя та Миколи Іщенка, по аспірантській *alma mater*, Інституту філософії НАНУ, Євгена Бистрицького та Миколи Кисельова, по рідному одеському «нархозу» Михайла Зверякова, Анатолія Ковальова та Михайла Шмиголя, давніми товаришами по роботі в ЦГО НАНУ Володимира Рижка та Назіпа Хамітова та св. пам. Ігоря Паська. Не можу не згадати й вкрай високе щиросердне цінування особисто мене та моїх праць тодішнім редактором «Докси» св. пам. Нелею Івановою-Георгіївською. Щире спасибі автор висловлює також одеському професору Інні Голубович,

київському професору Ользі Лозовій та харківському професору Катерині Карпенко за популяризацію моїх праць, особливо в студентській аудиторії, та за їхню безмірну доброту до мене і явно перебільшену оцінку.

Автор визнає, що розробкою загальних методологій справа не повинна обмежуватися, і йому було б дуже важливо, щоб вони тією чи іншою мірою знаходили застосування у всіх галузях гуманітарного знання. Проблеми цього застосування, мабуть, пов'язані з недостатньою розробленістю прикладної частини моєї концепції.

Тому, з метою демонстрації можливостей та перспектив імплементації універсально-культурного аналізу структури тексту, було вирішено наочно продемонструвати як реалізацію його методик, так і результати його застосування на прикладі новели, якій вже було присвячено низку робіт зі структури тексту. Аналізу піддалися й роботи, присвячені структурно-типологічному вивченню новели, важливі для нас через їхню концептуальну значущість та евристичність – Олександра Реформатського, Льва Виготського та Михайла Петровського. На основі деяких ідей цих дослідників в основній частині роботи здійснюється аналіз збірки новел «Гептамерон» Маргарити Наваррської, вибір якої буде обґрунтовано нижче.

Одна з моїх неопублікованих статей, присвячена аналізу структури новел цієї збірки, мала попередню назву «Анатомія новели», яка досить точно відбиває її зміст. Припускаю, що для когось подібне «препарування» живого духовного організму, яким є художній твір, може здатися неприйнятним чи навіть відразливим. Справді, навряд чи будь-кого може повернути предмет, якого вивчає анатом. Позбавлені причетності до цілісного організму, органи, що колись були живими й узгодженими, тут є чимось протилежним, якщо не сказати, супротивними самим собі. Невипадково Гегель говорив, що рука, відтята від усього організму, рукою вже не є. Однак для того, щоб вважатися цивілізованими людьми, ми повинні намагатися пізнати не лише зовнішній світ, а й свій власний тілесний устрій. І тут, звісно, без роботи анатомів не обійтися. У цій книзі подібна робота здійснена вже стосовно нашого духовного устрою.

Йдеться не про самоцільне «копання» у «нутрощах» художніх текстів, а про прагнення виявити витoki їхнього величезного впливу на духовне життя як усього суспільства, так і окремої особистості. Питання стоїть так: чому з віку у вік в принципі повторювані і майже однакові за своєю суттю сюжети творів різних жанрів становлять зміст глибоких переживань та екзистенціальних потрясінь представників усіх рас, народів та часів? Які глибинні інваріанти закладені у нашій «трансцендентальній здатності сюжетоскладання», котрі, проєктуючись на багатозаровий світ людських предметних смислів, синтезують на базі цих інваріантів універсальні сюжети, мотиви, теми та фабули?

Зрозуміло, що для відповіді на ці питання слід передусім виявити сам механізм формування життєво значимих структур художніх текстів у його універсально-культурних аспектах. Для цього необхідно проаналізувати, тобто, «розчленувати», «розкласти» (грець. *αναλύσις* – «розклад») художній текст як специфічний предмет пізнання, абстрагуючись від його окремих змістовних сторін чи аспектів і зосередивши увагу на структурній будові цього змісту, застосовуючи при цьому інструментарій, відповідний до поставленої мети. Але таке «препарування» тексту з розбиттям його на складові елементи не повинно приводити до втрати з поля зору цілісного організму художнього дискурсу, оскільки саме ця смислова цілісність (когерентність) робить взаємини елементів системними. Отже, **завдання** цієї роботи полягає у створенні «набору» таких засобів аналізу, чи такої мови опису, яка була б релевантна предмету, що осягається.

Після аналітичного розбору структури новел «Гептамерону» з позицій універсально-культурного методу коротко окреслено можливості застосування напрацьованих результатів по відношенню до деяких інших художніх текстів. Показано, що категорії граничних підстав – КГП (*народження, життя, смерть* та *безсмертя*), пов'язані з реалізацією трансформованих у культурі базисних життєвих установок, спрямованих на *піддержання життя* та *відведення від нього загрози*, створюють глибинну структуру цих текстів.

Такий підхід визначається моїм розумінням культури як способу та результату трансформації основних природних форм

*життєпідтримки* на неприродні, а інколи – і на протиприродні способи їхньої реалізації. Ці форми забезпечення життя через харчування, продовження роду, захист і напад та інформаційний обмін, успадковані людиною від її долюдського минулого, у рамках культури зазнають радикальних змін, що виражаються в їхній трансформації у вигляді *культивації* (цілеспрямованого свідомого «пестування», розвитку, розгортання), *каналізування* (відведення через певний «канал» у відокремлену соціокультурну нішу) та *табування* (забороні тих чи інших форм їхнього прояву). Перетворені у культурі з природних на людські, базисні життєві установки становлять на цьому рівні саме людські, вже не тваринні, але не завжди кращі за тваринні, способи реалізації базисних життєвих функцій життєзабезпечення.

Наступним кроком є трансформація *людського на людяне*. З огляду на це ***культуру можна визначити як трансформацію природного начала на людське з наступним перетворенням людського (часто занадто людського!) на людяне*** Як це відбувається у конкретних проявах було показано мною, зокрема, на прикладі культурної трансформації репродуктивної функції у вигляді її сакралізації [Кирилук, 2018].

Антитеза *життя* та *смерті*, заломлена через ці змінені у культурі способи відведення різноманітних загроз продовженню існування людей, відрефлексована у духовно-практичних формах свідомості, у тому колі й у літературі, утворює фундаментальний структурний інваріант художнього дискурсу.

Слід зазначити, що як вказані категорії граничних підстав, так і *аліментарний, еротичний, агресивний* та *інформаційний* світоглядні коди, котрі утворюються внаслідок культурної трансформації згаданих вище базисних форм підтримки існування, можуть мати певну градацію своїх поняттєвих проявів – від *сильних* до *слабих*, зберігаючи при цьому власну основну універсально-культурну семантику. Різняться КГП та коди також у залежності від того, на якому рівні – *предметно-практичному, ритуально-обрядовому, духовно-практичному* чи суто *теоретичному* вони маніфестуються.

Приміром, якщо ми беремо до уваги об'єктивне існування інституту родини та стосунків між чоловіком та дружиною, то у даному випадку мова йде про *предметно-практичний*

рівень реалізації *репродуктивної* функції. Весілля як так само об'єктивно існуюче явище дасть нам вже *ритуально-обрядовий* прояв цієї функції. Опис подружніх стосунків у «Гептамероні» Маргарити Наваррської чи статевого зв'язку молодої дівчини та чоловіка, що годився їй у батьки у «Легкому подиху» І. Буніна постане вже як літературно-художнє, тобто, *духовно-практичне* відтворення гендерних відносин. Нарешті, *духовно-теоретичний* рівень прояву репродуктивної функції знаходить вираження в аналізі *еротичного* коду в «Гептамероні» як структуротвірного чинника, або у розгляді твору І. Буніна Л. Виготським у контексті співвідношення диспозиції та композиції оповідання.

Щойно окреслені методологічні засади аналізу універсально-культурної структури новели у розгорнутому вигляді містяться на початку роботи, у главі «Відношення "людина – світ" та філософсько-світоглядний аналіз структури дискурсу». У ній методика аналізу цієї структури на підставі доведення того, що категорії граничних підстав є універсаліями культури, отримала концептуалізовану форму екзистенціальної семіотики. Далі було показано, що предметним аналогом універсально-культурних параметрів художнього тексту у соціальній онтології виступає еросно-танатосні функції людини. У підпунктах А) «Танатос» та В) «Ерос» показано, як ці функції через їхнє олюднення на духовно-практичному рівні світовідношення перетворюються на еросно-танатосну парадигму світоглядної, у тому колі й художньо-образної свідомості, що знайшло прояв у культурних трансформаціях агресивної та репродуктивної базисних функцій.

Ці трансформовані у свідомості функції набувають вигляду певного шаблону, матриці, змістовного інваріанту, на котрих як на певній глибинній основі синтезується зміст художніх текстів. Як й інші категорії, категорії граничних підстав зазвичай функціонують у людській свідомості взагалі та у свідомості творця текстів зокрема у латентній формі, використовуючись, говорячи словами Г. Гегеля, «інстинктивно».

Свою дослідницьку *мету* автор бачить в експлікації даних латентних форм функціонування глибинних культурно-світоглядних інваріантів у художньому дискурсі, особливо – у новелі. При цьому дискурсивно (у сенсі смислової

послідовності висловлювань) робота отримує зворотній щодо письменницької творчості напрямок. Якщо письменник «вибудовував» змістовну частину свого тексту на основі несвідомо використовуваних культурно-світоглядних інваріантів, або універсальї культури, то нам слід через аналіз змістовного «тіла» тексту «пробитися» до його універсально-культурного «скелету» та «виколупати» (словами Г. Гегеля) ці опорні точки тексту з усього його масиву.

Указаний незвичний термін належить Гегелю, який вважав, що у вислові «Лист дерева зелений» люди інстинктивно використовують цілу низку категорій, яких філософія з цієї свідомості «викопирсує» і робить предметом спеціальної рефлексії. З цього гегелівського прикладу можна «видлубати» такі категорії, як «кількість» (листів скільки? – він *один*), «якість» (лист який? = *зелений*), «простору» (лист де? – *тут*, біля нас), «часу» (лист коли? – *зараз*, у теперішньому часі; якби ми мали вислів «лист був зелений» то категорія часу проявилася тут у своєму модусі пройдешнього), «субстанції» (лист з чого? – з речовини, ширше, з *матерії*), «буття» (лист *є* зелений, себто, лист має *існування*, ширше – *буття*) тощо. Так категорії стають поняттями.

Теж саме здійснюється автором у цій роботі, тільки «виколупуються» з тексту новел категорії граничних підстав, коли за поняттями «кохання», «залицяння», «симпатія», «подружня зрада» виявляється КГП «життя», кодифіковане *еротичним* кодом, а за поняттями «вбивство», «опір насильнику», «лайка», «образа» – «мортальна» КГП в *агресивному* кодї тощо. Як ці процеси реалізувалися в новелі, яку роль відіграли категорії граничних підстав у формуванні її глибинної структури – ось та **проблема**, на вирішення якої спрямовані наші зусилля в основній частині роботи.

У висновку описується загальний методологічний потенціал запропонованого універсально-культурного аналізу структури дискурсу, намічено деякі перспективні напрями розвитку дослідницького пошуку, які, як сподівається автор, вдалося реалізувати в подальших його роботах.

Як будь-якому науковцю, результати праці якого виявились корисними, автору приємно відзначити, що результати

цієї роботи вже знайшли застосування як методологічний інструментарій у низці конкретних досліджень літературної творчості та культури. Це такі роботи, як *Бернадська Н. І.* Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція – К.: Академвидав, 2004 – 368 с.; *Бондар О. І.* Взаємодія об'єктивного, суб'єктивного та віртуального у процесах текстотворення та текстосприймання // *Мова: наук.-теорет. часоп. з мовознавства* – Одеса: Астропринт, 2013 – № 19 – сс. 7-11; *Бровко О. О.* Новела у структурі української прози: модифікації та функції: монографія; – Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ», 2011 – 400 с.; *Зражевська Н. І.* Масова комунікація та культура: Лекції – Черкаський нац. ун-тет ім. Б. Хмельницького – Черкаси: 2006 – 195 с.; *Колесник Є. С.* Магістральний сюжет та «самоінтерпретація» автора // *Вісник Полоцького державного університету* – № 7 – Серія Є. Педагогічні науки. Культурологія – Полоцьк, 2014 – сс. 119-122; *Лозова О. М.* Психосемантична структура етнічної свідомості: автореф. дис... д-ра психол. наук: 19.00.01; Інститут психології ім. Г. С. Костюка АПН України – К., 2008; *Мафтін Н. В.* Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти. Монографія. – Івано-Франківськ: ПНУ імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.; *Мафтін Н. В.* Генеза новелістичного мислення української художньої прози // *Вісник Прикарпатського університету. Філологія* – Вип. 8 – Івано-Франківськ, 2003 – сс. 39-43; *Мафтін Н. В.* Страждаючи від кохання... Утверджуючи життя...: Еросно-танатосна парадигма новелістики Юрія Федьковича // *Українська мова та література у середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах* – 2006 – № 4/5 сс. 169-175 та ін.

Оскільки моя концепція евристично імплементувалась у таких областях знання, як філософська антропологія, культурологія, теорія і філософія культури, літературознавство, дослідження фольклору, міфологічні студії, соціальні теорії, педагогіка, релігієзнавство, археологія, соціологія, театрознавство, музикознавство, правознавство, соціальна робота, теорія управління, соціальна комунікація, теорія спорту тощо, то її трансдисциплінарність можна вважати очевидною (про трансдисциплінарність концепції екзистенційної семіотики див. докладніше: [Кирилюк О. С., 2016].

## ГЛАВА 1. ВІДНОШЕННЯ «ЛЮДИНА – СВІТ» ТА ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНИЙ АНАЛІЗ СТРУКТУРИ ДИСКУРСУ

### § 1. КАТЕГОРІЇ ГРАНИЧНИХ ПІДСТАВ ЯК УНІВЕРСАЛІЇ КУЛЬТУРИ: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ МЕТОДИКИ АНАЛІЗУ

Обґрунтування положення про те, що категорії граничних підстав є універсальними елементами культури взагалі і культурної свідомості (у тому числі й художньої) зокрема, дано нами в ряді попередніх робіт [Кирилюк, 2021 : 130-297]. У цьому параграфі ми експлікуємо основні принципи нашого підходу, без чого розуміння загального концептуального задуму та самої специфіки філософсько-світоглядного аналізу тексту було б утруднене.

Йдеться про розробку особливої поняттєво-категоріальної мови аналізу художнього дискурсу, під яким у даному випадку ми розуміємо не тільки власне когерентний текст новели, і не тільки введених письменником у цей текст актантів (дійових осіб), але й особливу систему відтворених у межах духовно–практичної свідомості зв'язків між цими актантами. Тоді текст новели постане перед нами як певна комунікативна система, що складається з таких структурних елементів цього тексту, як персонажі та стосунків між ними. Априорно можна впевнено стверджувати, що ці комунікації засновані на деяких базисних, універсальних, притаманних усім типам культур форм відносин людини до світу, до інших людей та до самої себе.

Пропонована мова опису розроблялася мною на основі осмислення особливостей людського світовідношення у його універсально-категоріальних вимірах, виявлення специфіки всіх видів культури як творчості соціальної людини, звернення до екзистенціальних вимірів її буття, аналізу трансцендування людини у світ за допомогою створення другого, «олюдненого» світу предметних форм культури та визначення особливостей розуміння цього світу у філософській рефлексії.

Коло проблем, пов'язаних з людиною та світом людини у нашій філософській думці протягом усієї її історії було домінуючим, що зумовлювалося історичною традицією

українського типу філософствування та особливостями української ментальності взагалі.

Саме ця традиція, починаючи з середини 1970-х років, набула подальшого розвитку в Київській школі філософії (Євген Андрос, Віктор Андрушко, Віктор Андрущенко, Юрій Бадзьо, Олег Білий, Володимир Білодід, Євген Бистрицький, Станіслав Бондар, Михайло Булатов, Ірина Валявко, Сергій Васильєв, Наталія В'яткіна, Євген Головаха, Борис Головка, Іван Гонтаржевський, Вілен Горський, Леонід Губерський, Леся Довга, Олена Донченко, Микола Дученко, Оксана Забужко, Валерій Загороднюк, Володимир Звиглянич, Анатолій Єрмоленко, Вадим Іванов, Неллі Іванова-Георгіївська, Анатолій Ішмуратов, Юрій Іщенко, Петро Йолон, Сергій Йосипенко, Микола Кисельов, Галина Ковадло, Анатолій Колодний, Богдан Конвай, Анатолій Конверський, Василь Кремень, Євген Кривець, Сергій Кримський, Валентин Крисаченко, Володимир Кузнецов, Василь Куперець, Борис Лазоренко, Володимир Литвинов, Анатолій Лой, Володимир Личковах, Василь Лісовий, Борис Лобовик, Микола Лук, Валентин Лук'янець, Ярослав Любимий, Віталій Лях, Віктор Малахов, Микола Михальченко, Іван Молчанов, Микола Мокляк, Олексій Мороз, Валерія Нічик, Іван Огородник, Борис Парахонський, Михайло Парнюк, Віктор Підтиченко, Ніна Поліщук, Юрій Пономаренко, Мирослав Попович, Борис Починок, Євген Причепій, Сергій Пролєєв, Володимир Рижко, Віталій Табачковський, Микола Тарасенко, Едуард Самборський, Людмила Ситниченко, Михайло Скринник, Ярослава Стратій, Сергій Таранов, Наталія Філіпенко, Назіп Хамітов, Валентина Хорошилова, Вікторія Храмова, Тетяна Чайка, Вілен Чорноволенко, Генадій Шалашенко, Олександр Шморгун, Володимир Ятченко, Олександр Яценко та ін.) під керівництвом директора Інституту філософії НАН України у 1968-2001 роках академіка В. І. Шинкарука.

Серед основних результатів розробки філософсько-світоглядної проблематики у працях філософів Київської школи слід назвати принципово нове визначення світогляду, який розумівся вже не як конгломерат філософських, політичних, правових, релігійних, етичних, естетичних поглядів на світ, а як спосіб творчого ставлення людини до світу та як форма осмислення свого місця у ньому.

«Світогляд – пише В. І. Шинкарук – це ... знаряддя і водночас результат світоперетворення» [Шинкарук, 1977 : 18-19]. Наслідком такого підходу до світогляду було розширення його змісту, що тепер не зводився тільки до теорії, а почав включати до себе весь спектр його нетеоретичних форм, у тому числі художньої образно-чуттєвої свідомості. Світобачення, світопочуття, світопереживання, світовідчуття, світонастрій, світорозуміння, світосприйняття, світоосягнення – все це не другорядні «доважки» науково-раціонального осмислення світу, але не менш, ніж воно, значущі, а для більшості людей – єдині форми усвідомленого їхнього буття у світі та самого світу.

Вказане переосмислення сутності світогляду також дозволило по-іншому поглянути і на розуміння власне *світу* (*миру, мьру*), що часто ототожнювався з об'єктивною реальністю. Вадим Іванов показав [Іванов, 1986] що світ – це насамперед проекція на цю реальність людинозначущих предметних смислів, внаслідок чого ототожнення світу та об'єктивної реальності неприпустимо. Одна і та ж реальність, скажімо, степ, у світогляді народів із землеробською культурою та з культурою скотарської буде мати зовсім іншу світоглядну значущість та забарвлення. Світ, зазначав він, має такі суттєві ознаки, як предметність, історичність, системність, монадність тощо.

Ці думки розвивають основні ідеї В. Шинкарука про те, що у людини «проекція свого буття у майбутнє вже виступає як винесення себе, своїх реальних здібностей і своїх бажаних справ, а з ними і очікувань, у можливий перебіг подій у зв'язку зі сформованими на даний час обставинами особистого та суспільного життя». Сутність творчості полягає у відкритті цих можливостей та зміні світу відповідно до «мірок» людини [Шинкарук, 1977 : 10, 12].

Дані постулати набули розвитку і в одній з моїх робіт, присвячених аналізу особливостей трансцендування (здібності «виходити» за свої тілесні межі) людини у світ як прояву її сутнісної риси [Кирилюк 1993b]. Висновки, які випливають з цього у контексті теми нашого розгляду, показують, що світ культурних предметностей, який відтворюється, визначається не стільки відображенням цього світу нашою свідомістю, скільки «винесенням» у цей світ символічних та інших знаково

виражених смислів, носіями яких є конкретна людина або людська спільнота.

У цьому плані художня творчість постає як відтворення світу можливої, але не завжди здійсненої реальності, коли на неї проєктуються «людські мирки» (Сковорода) як «людські мірки», визначені системою фундаментальних життєвих цінностей. Найвищою цінністю у цьому плані для людини виступає її власне життя, і було б логічно припустити, що смислова проєкція на об'єктивну реальність людинозначущих смислів не в останню чергу як за формою, так і за змістом включає основні, базисні параметри такого феномена, як *життя*. За вірним зауваженням Б. Парахонського, «цілісність індивідуального життя передбачає формування світу інтенцій та ціннісно-смислових відносин, пов'язаних деякою загальною структурою» [Парахонський 1988 : 65]. Тому *мир-грумада* ототожнюється з *миром-космосом*.

Ця цілісна структура, додаю, задана не лише життям, бо визнання життя як вищої цінності обумовлює оцінку всього, що йому загрожує, як абсолютне зло, що проявляється у включенні до цієї загальної структури як *життя*, а й його антипода – *смерті*. Усвідомлення крихкості свого існування, постійної грізби життю з боку сліпих природних сил, власного тіла та інших людей [Фрейд, 1988] визначає бачення світу людиною крізь антитезу життя і смерті. Через це й створюваний віртуальний світ художньої реальності у строгому сенсі є проєкцією на цю реальність глибинно-екзистенціальної опозиції життя і смерті, основної, як показав К. Леві-Стросс, опозиції будь-якої культури. Ця опозиція, зрештою, обумовлює формування структури світу людини як системи цінностей, представлених на всіх рівнях світовідношення.

Не можна, однак, не визнати, що прагнення до підтримки життя притаманне всім живим істотам, але у людини цей основний, якщо можна так сказати, потяг, а радше – базисна *вітальна* установка (від лат. *vita* – ‘життя’), соціалізуючись, набуває принципово інших, ніж у тваринному світі, способів її реалізації. Власне соціалізацію тваринного начала у людині можна визначити як форму чи спосіб окультурення базисних життєвих функцій. Уже у самому терміні «культура» закладено сенс «вироснування», «культивації» природних способів

підтримки життя, внаслідок чого ці способи втрачають свою природність і стають у своїх культурних трансформаціях суто людськими засадами цієї підтримки – тільки вже не природними.

В усьому світі живого підтримка існування реалізується через отримання із зовнішнього світу речовин та енергії, репродукцію, або відтворення роду, силовий захист від загрози ззовні та, нарешті, через передачу набутого досвіду виживання.

Культуру в цьому сенсі можна визначити як форму «вирощування», «вищестовування» людського у людині шляхом трансформації природного на неприродне, а часом – і на протиприродне. Очевидно, що подібну «культывацію» зазнає як основна вітальна установка, так і способи її реалізації.

Пізніше визначення культури, дане тут, мною було розширене, і вона отримала таку дефініцію: *«Культуру можна визначити як специфічну трансформацію природного начала на людське з наступним "вирощуванням" людяного в людині»* [Кирилюк, 2008 : 43]. Приміром, ритуальний канібалізм вже втрачає ту природність, що притаманна тваринам, котрі поїдають представників свого виду, і тому це явище у людей, котре має знакову форму не можна назвати природним, але не є воно й людським. Такими «людськими», але не «людяними» є, приміром, поїданні серця чи печінки ворога, коли до переможця переходила сила переможеного, або = померлих батьків скіфами, яке семіотично забезпечувало їм продовження життя після смерті у дітях, тіло яких після цього частково починало складатися з плоті померлих, чим долалася смерть та забезпечувалось безсмертя.

Дане визначення культури, оцінене колегами, зокрема, Юрієм Пономаренко, чи не як найкраще (за що я йому за проникливе розуміння суті дефініції широ вдячний), дозволяє, окрім усього іншого, вирішити проблему, чи є негативні явища у культурі власне культурними, оскільки з «культурною людиною» ми зазвичай пов'язуємо лише позитивні якості. Якщо взяти наш приклад, то людина-канібал у відомому сенсі *культурною людиною не є*, вона є *людиною певної культури*, культури часів дикунства, – але все ж *людиною*, котра вже перестала бути твариною, але ще не стала власне людиною у сенсі людяності.

Перетворення природних начал на людські та людяні реалізуються на різних рівнях відношення «людина – світ»,

основними з них є *предметно-практичний*, *ритуально-обрядовий*, *практично-духовний* та *духовно-теоретичний* рівні світовідношення. На кожному з них основна вітальна установка та способи її реалізації здійснюються по-різному.

При цьому важливо враховувати складні механізми взаємодії між цими рівнями. Так, скажімо, особливості предметно-практичного рівня визначають специфіку ритуальних дій та обрядів. Обряди, своєю чергою, при відокремленні від них їхньої вербальної частини породжують такий вид практично-духовної свідомості, як міфологія, котра дала початок і науці, і філософії, і народній казці, і літературі. Надалі художньо-образне бачення світу може задавати стандарти поведінки та орієнтувати людину в її практичних справах тощо.

Поряд з цим на всіх рівнях світовідношення можна бачити перетворений на культурні форми базисний вітальний імпульс, який виражений в лейтмотиві культури, в основній культурно-світоглядній формулі *«народження і утвердження життя, заперечення смерті, прагнення до безсмертя»*.

Ці категорії *народження, життя, смерті та безсмертя*, за якими закріпилося найменування *«категорій граничних підстав»* (ultimate bases), або культурно-світоглядних універсалій, у тілі культури постають як її загальний *інваріант*, котрого різні автори називають *«глибинною структурою»*, *«шаблоном»*, *«матрицею»*, *«кодом»*, *«універсальним шифром»* культури.

Людина – це єдина жива істота, якій відома її фінальна перспектива; у різних варіаціях у міфологічній, релігійній, філософській, художній, естетичній, моральній свідомості ця сакраментальна тема представлена не лише у змістовно-понятійному, а й у формотворчому, категоріально-світоглядному плані.

Це означає, що пошук ідентичних елементів у різних типах культурно-світоглядної свідомості повинен ґрунтуватися на залученні для цього дослідження такої мови опису, яка б складалася б з базисних категорій граничних підстав, тобто категорій народження, життя, смерті та безсмертя. У зміненому в культурі вигляді ці категорії виступають як *генетивна, вітальна, мортальна та імортальна* універсалії культури.

Одночасно трансформовані у культурі і переосмислені у світоглядній свідомості базисні вітальні функції з підтримки життя перетворюються у культурній свідомості на її «коди». Відповідно до перерахованих вище функцій вони можуть бути названі *аліментарним*, *еротичним* (у широкому сенсі, пов'язаним з усіма проявами репродуктивної поведінки), *агресивним* та *інформаційним* кодами, які включені у цю свідомість як універсальні класифікатори категорій граничних підстав.

Це проявляється, зокрема, у тому, що у тих чи інших текстах культури, наприклад, у казці, КГП *народження* може виражатися в *аліментарному* (принцеса народила від проковтнутого предмета), *еротичному* (закохана красуня народила сина чоловікові), *агресивному* (з'явився на світ від удару сокирою), *інформаційному* (зачала від замовного слова) кодах.

Аналогічній кодифікації піддаються також вітальна, *мортальна* та *імортальна* КГП. Наприклад, *аліментарне* кодування видно як в *мортальному* мотиві смерті від наливного яблучка, так і в *імортальному* мотиві настання нового життя після поїдання «молодильних яблук». *Агресивне* кодування КГП *мортальності* знаходить прояв у мотиві тимчасової загибелі героя у битві з чудовиськом, а життєстверджуючий мотив – у *оживленні* та *перемозі* героя, після чого настає «звільнення» чи *спасіння від смертельної загрози* тих, кого рятував герой (царівни, сил весни, сонця, вод, бранців, дітей, священного предмета, від якого залежить життя, і так далі).

Розробка мови аналізу художнього дискурсу та текстів культури взагалі з метою виявлення у них культурних універсалій потребує запровадження низки доповнень. Зі сказаного стало ясно, що ця мова є комбінацією КГП і відповідних кодів культурно-світоглядної свідомості. Однак як між самими КГП, так і між кодами, а також, як було щойно показано, між КГП та кодами можлива складна взаємодія.

Накладення (*контамінація*) кодованих КГП-структур текстів один на одного виражається у змішуванні мотиву смерті та народження, життя та смерті, смерті та безсмертя. До того ж одна й та ж сама подія може мати подвійне значення. Так, смерть чудовиська є одночасно відведенням *смертельної загрози* від викраденої ним нареченої героя, тобто, її *порятунком* як однією

з послаблених форм КГП *безсмертя*. Разом з тим будь-який герой, котрий зазнає метаморфоз, скажімо, Царівна-Лебідь, повертаючись до свого людського вигляду, помирає як птах.

Тобто, *смерть* в одному плані постає як припинення існування, а в іншому вона веде до *відродження* у новому вигляді, і в даній контамінації життя і смерті ми бачимо безперервне життя, тобто *безсмертя*.

Єдність *генетивної*, *мортальної* та *імортальної* КГП може доповнюватися взаємним накладенням кодів. У сюжеті омолодження через занурення у котел з киплячим молоком видно контамінацію *агресивного* та *аліментарного* кодів, у насильницькому оволодінні героїнею – контамінацію *еротичного* та *агресивного* кодів. Далі, вмиле залицання кавалера до дами, яка, «люблячи вухами», погодилася на любовний зв'язок завдяки тонким умовлянням донжуана, дає контамінацію *еротичного* та *інформаційного* кодів.

Крім того, КГП та коди можуть поставати як у своїх сильних, так і слабких формах, приміром, так:

*Генетивна КГП*: народження > породження > створення > розрубування > проростання > поява > прихід > наближення;

*Вітальна КГП*: життя > існування > перебування > мешкання > господарське життя > подружнє життя > життя у звитягах > життя у неволі > пригнічене життя;

*Мортальна КГП*: смерть > зникнення > мертвий сон > вигнання > ухід;

*Імортальна КГП*: безсмертя > вічне життя > воскресіння > нове народження > реінкарнація > метаморфоза > пробудження від мертвого сну > довге життя > порятунок та виживання > одужання від хвороби > уникнення небезпеки > знищення джерела небезпеки;

*Аліментарний код*: їжа > поїдання > праця зі здобуття їжі > приготування страв > пригощання > бенкети > тризна > скатертина-самобранка > гарбуз, що дає гроші > скарби та гроші > злидні та багатство > обмін та торгівля > купівля та продаж;

*Еротичний код*: любов, любов-турбота > статевий акт > еротизм > сексуальність > любовний потяг > залицання > зваблення > спокуса > жіноча краса > одруження > весілля > любов-дружба > симпатія.

*Агресивний код:* бій > війна > двобій > вбивство > поранення > удар > перемога та поразка > психологічний тиск > примушення > лайка;

*Інформаційний код:* знання та незнання > навчання > передача досвіду > учень та вчитель > повідомлення > яснобачення > пророцтво > листування > книга > знак > таємниця > замовляння > розумність та глупота > розумник та дурень

Слід сказати, що наведений приклад віднесення тих чи інших явищ до певної граничної категорії або коду не є строгою класифікацією, оскільки у деяких випадках мова йде про явища, що несуть подвійне або навіть потрійне навантаження. Скажімо, такий понятійний прояв *генетивної* категорії, як «розрубання» насправді є контамінацією *генетиву* та *агресивного* коду. Далі, подружнє життя – це не чиста «вітальність», а вітальність, кодифікована *еротизмом*, оскільки подружжя є формою єднання статей, а «пригнічене життя», життя в утисках та негараздах, постає як кодифікація вітальності *агресивністю*.

Поєднуються між собою не тільки КГП та коди, але й окремі КГП. Так, у рубриці «іммортальна КГП» у формі «нового народження» іманентно присутні як *генетивна* категорія, так і *мортальність* – адже мова йде саме про *народження*, що відбулося *після смерті*. Прикладом поєднання кодів є поняття «лайка», вербальна атака, у котрій контамінують *агресивність* та *інформаційність*.

До цього слід додати й визнання того, що за своїм статусом вказані явища є досить різномірними – це і власне явища, і стани, і певні типи відносин між людьми. Все це свідчить про те, що «препарування» живого літературного тексту є непростотою справою – універсально-культурні «складові частини» «художнього організму» є «морфологічно» не настільки окремішими одна від одної, як це ми спостерігаємо в біологічному організмі, хоча і в ньому якщо не в морфологічному, то у функціональному плані між органами існує відома взаємна залежність та узгодженість.

Отже, перш ніж приступити до виявлення глибинної структури новели на основі її аналізу за допомогою КГП та кодів як одиниць аналітичної мови, зауважимо, що цей аналіз передбачає розгляд культури в її предметному вираженні як

форми культивування властивого всьому живому прагнення продовження існування за допомогою розвитку базисних вітальних функцій, спрямованих на *утвердження життя, заперечення смерті та досягнення безсмертя*, які у рамках культури перетворюються на світоглядні категорії граничних підстав та світоглядні коди.

Це перетворення, що відбувається на різних рівнях світовідношення та отримує в залежності від цього відмінний предметний зміст, не є однозначним лінійно спрямованим процесом. Між природним і культурним засадами існує постійна напруга, що виражається у проривах природного у сферу культури та у прагненні культури приборкати природні прояви базисних функцій.

Тому у зміст форм культурної свідомості включається не тільки трансформоване культурою природне, але й антагонізм між культурним і природним. Самі ж результати трансформації природного на культурне не можуть вважатися однозначно позитивними. У деяких випадках *природне*, зазнавши у культурі відомих трансформацій, постає не просто як *неприродне*, але навіть як *протиприродне*. Такі ознаки мають, зокрема, деякі типи архаїчних культур, що культивують особливі форми тілесної культури, коли вирощують неймовірно довгі шиї у жінок, деформовані лоби, мініатюрні ніжки, подовжені язика або вивернуті до підборіддя прошпилені губи.

Така протиприродність зустрічається як на нульовому, тілесному рівні світовідношення, так і на всіх інших його рівнях. Звідси можна зробити висновок про те, що до змісту культурно-світоглядної свідомості включається не тільки антитеза *природного* та *культурного*, але й протистояння вже окультуреного природного і такого природного, котре, не зазнавши культурних трансформацій, все ж таки «прорвалось» у культуру.

Але тут є певні зауваження. Навіть те, що ми можемо назвати «тваринним» у людині, скажімо, жорстоку неконтрольовану агресивність (про це – нижче) не є власне тваринним, оскільки тварини як природні істоти бувають агресивними лише у межах їхньої біологічно заданої поведінки, тоді як людська агресивність визначена, як показав Е. Фромм, не природними, а соціальними чинниками, котрі й активують ті природні схильності, скажімо,

садистські, котрі за інших соціальних умов залишились би не проявленими та вилились би у педантизм чи іншу пом'якшену форму. Будь що, що коїть людина, є людським, а не тваринним, тому що вона у будь-яких варіантах поведінки, негативних або позитивних, перевершує свою первісну природу.

Слід сказати, що й саме перетворення природного на культурне (включаючи як «позитивну», так і «негативну» форму цього перетворення) може бути багатовекторним. Разом з *культивацією, вирощуванням* природного начала у культурі відбувається його *каналізування, відведення* у певну культурну нішу. Так, природна репродуктивна функція з її сексуальним потягом, антагонізуючи з панівними у тій чи іншій культурі репресивними нормами щодо сексу, може відводитися у канал ритуального гетеризму чи обрядового проміскуїтету. Сама ж заборона на нерегламентований цієї репресивною культурою прояв природного імпульсу є ще одним типом трансформації природної репродуктивної функції у культурі, тепер уже у вигляді *табування, заборони* тих чи інших способів її прояву.

Не дивлячись на те, що дана ситуація виглядає як заборона культурною нормою певних природних потягів, реалізація цих потягів все рівно не є чисто «натуральною». Дії, що порушують панівні у даній культурі норми, не є суто природними, вони також належать до культури, але вже, скажімо, не до панівної, *репресивної*, а до «ненормативної», *толерантної* культури, або до конкретної контркультури.

Наприклад, якщо представниця якої-небудь культури своєрідно культивує аліментарну функцію, повністю віддаючись смаковим насолодам і маючи внаслідок цього ненормативний для цієї культури тілесний вигляд, то тим самим вона заперечує, *забороняє* (табує) панівну у даному суспільстві культурну норму, де огрядність вважається чимось таким, що вимагає спеціалізованої дієтологічної чи медичної, навіть хірургічної допомоги з її усунення.

Разом з тим якщо певна культура, чи краще сказати, субкультура, навпаки, відводить у спеціальне русло вирощування особливих тілесних форм, наприклад, японських борців-сумо, які з дитинства тримаються спеціальної посиленої дієти, то у цьому випадку ми маємо такий культурний стандарт, котрий суперечить

поширеним нормам тілесності даної культури, але є нормою для даної субкультури, де має місце інша культурна трансформація природної тілесності – миршавий борець сумо виглядав би на килимі смішно.

Антитеза різних форм трансформації природного на культурне у різних спільнотах доповнюється протистоянням власне між ними, що має місце між *культивованими, каналізованими і табуйованими* різновидами цієї трансформації. Йдеться, наприклад, про антитезу *культивованого аліментарного* коду у вигляді певних блюд, приміром, жаб'ячих лапок у французів та *табуванням* цієї страви в українців. Ця трансформація утворює специфічний зміст кожного із зазначених рівнів світовідношення.

По перше, на цьому прикладі ми бачимо, як деякий інваріант проявляється у своїх культурних варіаціях. У даному випадку мова йде про *аліментарний* код. Описова культурологія має своїм предметом як раз вказані варіації, і статті на цю тему можуть мати назву «Свадьба у гуцулів ХІХ ст.», «Обряди хорватів, пов'язані з народженням дитини» (КГП *народження* та *еротичний* код), «Замовляння проти хвороб та смерті українського Полісся» (*мортальна* КГП в *інформаційному* коді) тощо.

По-друге, нас тут, на відміну від такого підходу, цікавлять не варіації, а *інваріанти* культурних феноменів. Підставою, що такі інваріанти існують, служить висунутий в інших моїх роботах постулат про те, що люди різних культур відрізняються не тим, *що* вони роблять, а тим, *як* вони це роблять. Кухні різних народів бувають радикально відмінними, і те, що *культивується* в одній культурі, може бути *табуйованим* в іншій (ті ж жаб'ячі лапки). Проте у всіх культурах люди харчуються. Справляння весілля у різних народів так само може бути досить різним, але ритуальне форма утворення подружніх пар притаманна всім культурам.

Це дає підставу стверджувати, що *людство є єдиним не тільки в антрополого-видовому, але й в культурному* смислі. Внаслідок цього людство єднає ще й наявність ідентичних для кожної культури «вічних» питань Цими «вічними» питаннями є питання *ствердження життя, скасування або відведення смерті та прагнення до вічного життя, до безсмертя.*

Дослідницька проблема, пов'язана з реалізацією універсально-культурних методів аналізу текстів культури, полягає у тому, що у багатьох випадках «дістатися» до інваріантів (універсалій) культури зовсім не легко. Вони дуже часто приховуються за своїми поняттєвими проявами, і задача полягає у тому, щоб «виколупати» універсальні категорії граничних підстав та відповідні коди з масиву культурного матеріалу.

Досвід викладання спецкурсу «Універсалії культури» на філософському факультеті Одеського університету довів, що студенти досить добре справлялись із домашніми завданнями з універсально-культурного аналізу обраних ними літературних творів чи кінофільмів, чого я не сказав би про спроби застосувати мій універсально-культурний підхід до аналізованих ними творів різних письменників професіоналами, в основному – літературознавцями, які, за малим виключенням, обмежуються лише декількома абзацами на цю тему, малий обсяг яких розкрити універсально-культурний аспект тексту, що вони його розглядали, повною мірою просто не дозволяє.

Розрізнення рівнів світовідношення приводить нас ще до однієї дослідницької проблеми – до питання про онтологічний статус базисних життєвих функцій та категорій граничних підстав. Говорячи про їхню онтологію, тобто, про те, як базисні функції та вузлові точки життя людини (народження та помирання) проявляють себе «насправді», у «дійсності», то, слід визнати, що до «дійсності» як такої ми ніколи не дістаємося інакше, ніж через посередництво їхнього обрядово-ритуального, практично-духовного або духовно-теоретичного втілення.

Іншими словами, онтологія вказаних проявів життєдіяльності людини завжди дана нам або через певний обряд, в якому ми беремо участь, або крізь деяку духовно-практичну свідомість (наприклад, міф чи літературний твір), чи через науковий, об'єктивно-нейтральний опис, приміром, фізіології травлення (*аліментарний* код) чи морфології статевих органів (*еротичний* код). Такий опис *агресію* може відтворювати або вивчати у рамках дослідження її гормональних чинників, або через воєнно-історичну прозу чи підручник з тактики загальновійськового бою. Але за будь-що ми маємо справу з *текстом*, а не безпосередньо з власне агресивною «дійсністю».

## § 2. ЕРОСНО-ТАНАТОСНА ПАРАДИГМА У СОЦІАЛЬНІЙ ОНТОЛОГІЇ ЯК ПРЕДМЕТНИЙ АНАЛОГ УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПАРАМЕТРІВ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Успадкувавши від свого тваринного минулого *харчову, репродуктивну, агресивну та інформаційну* функції, тобто загальні для всього живого форми підтримання існування, людина, відповідно до своїх есенціальних визначень, перетворила їх на форми суто людського життєзабезпечення. Мірою становлення людини природні базисні життєві (*вітальні*) функції в їхніх чисто природно-фізіологічних проявах уже перестають бути визначальними чинниками її поведінки, хоча залишаються життєво важливими елементами її буття. Їхнє поступове цивілізування визначило зміну в них природного начала началом окультуреним, людського, з усіма наслідками, що випливають з цього, як позитивними, так і негативними. На першій стадії трансформації базисних функцій у культурі вони перестають бути природними і стають притаманними лише людям, тобто *людськими*, і лише після цього форми реалізації даних функцій розвиваються до свого *людяного* прояву.

Якщо взяти за приклад *аліментарну* (харчову) поведінку, то ми побачимо, що ті чи інші харчові продукти, які фізіологічно можуть бути легко засвоєні людиною, у рамках культурних норм стають або забороненими, або дозволеними до вживання лише в певний час. Одні народи вживають у їжу, скажімо, свиней, собак, жаб, тарганів чи гречану кашу, для інших ці наїдки неприйнятні.

Людина, як відомо, здатна засвоїти будь-яку їжу, що її їдять примати, тобто, є всеїдною, але культурні, ритуальні чи релігійні норми та звичаї обмежують коло вживаних продуктів, роблять певні види звичайної їжі буквально недоступними. Таким способом культура виконує стосовно *аліментарності* заборонну функцію, функцію *табування*.

Одночасно з цим у системах заборонних культурних норм завжди існують певні «віддушини», що дають змогу за тих чи інших умов або обставин вживати заборонену їжу. Наприклад, у родоплемінному суспільстві забороняється вживати в їжу тотемну тварину, але у певний час цю заборону знімають і її поїдання стає вже ритуально обов'язковим. Таку саму особливість мають релігійні норми, що регулюють споживання

скоромної їжі, забороняючи її у певні дні. Подібно до такого перетворення харчової функції = її каналізування, у процесі культурної трансформації можуть зазнати й всі інші функції.

Іншими словами, культура стосовно комплексу аліментарної поведінки людини виконує роль певного «трансформатора» природних форм харчування на систему людських норм споживання їжі. Тварина *пожирає корм*, і їй однаково, чи це щось просте і повсякденне, чи вишуканий делікатес; людина ж *смакує блюда*, насолоджуючись гармонією смакових відтінків і букетів. Суть цього трансформаційного процесу полягає у *культивації аліментарної функції* як «вироснуванні» її до людського рівня. За тим культура підносить людські форми прояву аліментарної функції до рівня людяності. Конкретно це може мати прояв переходу від розривання руками та поїдання смаженого м'яса до використання столових ножів та відносно недавно впроваджених виделок. Людяним проявом харчування є культура застілля, норми бенкетного етикету, знакове споживання їжі під час виконання обрядів, а також безмежне розмаїття національних кухонь з їхніми шедеврами та фантазіями щодо доволі обмеженого набору інгредієнтів.

У літературі психоаналітичного та філософсько-антропологічного напрямів особлива увага приділяється соціокультурним змінам *репродуктивної* та *агресивної* функцій, які, з огляду на традицію, що походить від фрейдизму, можна було б термінологічно визначити як *еротичну* й *агресивну*, *еросну* й *танатосну* функції. Ці терміни походять від імен давньогрецьких бога любові Ероса і бога смерті Танатоса. «Ерос» при цьому пов'язують не тільки з проявами всього комплексу *сексуальності, еротизму* і *любові*, але й з *життям*, а «Танатос» – не тільки зі *смертю*, але й з *агресивністю*.

Інакше кажучи, у системі термінологічних визначень те, що зумовлює виникнення та продовження *життя, любов*, виступає кодом такої КГП, як *життя*, а те, що часто буває причиною припинення життя, тобто *агресивність*, кодує КГП *смерті*. Ця обставина має своє пояснення. Адже саме ці базисні вітальні функції в їхньому онтологічному вигляді (як категорії граничних підвалин буття людини у світі) становлять найфундаментальніший момент світоставлення.

Звертаю увагу також на необхідність подолання односторонності фрейдистського пансексуального підходу до феномену культури, тим паче що як сам Зигмунд Фрейд у другий період своєї творчої еволюції, так і його послідовники цю односторонність прагнули подолати. На думку одного з них, Вільгельма Райха, подолання пансексуальності у вченні Фрейда можливе за умови взяття до уваги тієї обставини, що і сексуальна, і трудова енергія людини мають спільне джерело – *органну* (від *organismus*) універсальну життєву енергію. Тому, за ним, З. Фрейд і К. Маркс говорили про одне й те саме, але з різними акцентами.

Подолання пансексуальності фрейдизму Еріхом Фроммом здійснювалося шляхом визнання тієї обставини, що інстинктивні форми поведінки людини у процесі культурного розвитку набувають принципово нових значень. Сутність людини, вважав Е. Фромм, можна зрозуміти, виходячи з розгляду тих потреб, які впливають з окультурених, змінених умов її існування.

Насамперед, саме ці змінені під впливом соціальних умов у процесі їхньої трансформації через *культивування*, *каналізування* і *табування* функції слугують реальним аналогом для формування інваріантних структур художніх текстів у разі наповнення їх життєвим конкретно-смісловим змістом.

Як показав Олександр Реформатський (про що йтиметься нижче), в основі новелістичної композиції за наявності обмеженої кількості дійових осіб обох статей лежить зв'язок між ними, що має переважно *любовний* або *агресивний* (суперницький) характер. Інваріантні структури тексту несуть у собі у прихованому або явному вигляді культурно-універсальні смисли, подібно до того, як, скажімо, категорії як форми буття й мислення мають ще й свій власний загально-універсальний зміст.

З цієї причини не тільки «життєво правдивий» змістовно-смісловий, а й формально-структурний компонент новели відображає перетворені у культурному полі базисні життєві функції людини у соціалізованих формах їхньої реалізації. Цим визначається необхідність розгляду соціально-онтологічних витоків не тільки змістовно-предметного, а й структурно-типологічного аспектів художнього тексту.

## А. ТАНАТОС

Навіть найпримітивніша знаряддєва діяльність людини, або протолюдини, яка прагнула задовольнити свої безпосередні життєві потреби, базувалася на відверто агресивних діях – розрубунні, розщепленні, білуванні, дробленні, перетиранні природних речовин, тварин і рослин. У філософському аспекті цю діяльність можна назвати покладально-негативною, оскільки, заперечуючи природне буття речі, людина стверджувала її «людиноспіврозмірне» буття, тому що воно, за відомим визначенням людини як неприродної істоти, переводило ці речі у неприродний або навіть протиприродний стан.

Розгляд реалізації тієї чи іншої базисної функції людини на різних рівнях світовідношення і способів її культурного регулювання шляхом трансформації показує, що залежно від цього дана функція набуває доволі відмінних рис. У цьому плані агресивність на рівні соціальної онтології, тобто *на рівні предметно-практичного світоставлення*, постає як спосіб організації виживання суспільної людини, яка задля цього мусить «ламати» натуральні зв'язки, щоб, зрештою, позбутися цілковитої залежності від природи, від пригнічення нею, притаманного першим ерам нашої історії. Крім того, агресивність первісних людей на полюванні, при нападі чи захисті від небезпечних звірів, котрі самі полювали на людей, або під час нескінчених збройних сутичок між групами людей за своєю суттю ще мало відрізнялась від агресивності інших живих істот.

Надалі, з історичним розвитком диференціації суспільства на основі функціонального розподілу праці, з формуванням стійких соціальних спільнот, обумовленого цим розподілом, природна агресивність людини трансформується = культивується, каналізується або табується, дедалі відходячи від природних форм її прояву. За цих умов вона може набувати вигляду агресивності, котра не має вже форми безпосереднього контактного конфлікту та не викликається прагненням задовольнити чисто біологічні потреби. Такий трансформований з природного на людське прояв агресивності здатен виявлятися на рівні міжособистісних, міжгрупових, міжкласових, міжетнічних, міжнаціональних та міждержавних відносин, або відносин між союзними об'єднаннями держав, а її спонукальними

мотивами можуть бути символічні та інші знакові цінності, міркування моралі та справедливості тощо, котрих силовими методами слід захищати чи заради яких слід нападати.

*Обрядово-ритуальний рівень світовідношення* є формою вираження неутилітарної активності людини, яка насичує і доповнює безпосередню знаряддеву діяльність знаковосимволічним змістом. Усе це веде до ритуалізації (у певному значенні) навіть безпосередньо виробничих дій. Інтеріоризація схем цих дій, що реалізуються на даних рівнях світосприйняття, структурує різноманітні світоглядні тексти, зокрема й художні, агресивно кодованими елементами.

Як «хвора тварина» (Макс Шелер), людина не успадкувала від свого тваринного минулого ні великих іклів, ні пазурів, ні значної фізичної сили, ні густого волосяного покриву або здатності до швидкого пересування, що і примусило її компенсувати ці «вроджені недоліки» спочатку запозиченими з природи «замінниками», а потім і спеціально створеними штучними застосунками.

Це повною мірою відноситься до заміни природних агресивних «інструментів» штучними. Розвиток збройової діяльності як родової відмінної риси людини призвів до виникнення явища, яке можна було б назвати «збройовою агресивністю». Між агресором і жертвою агресії під час цього розвитку став розміщуватися більш-менш значний ланцюжок ланок, що опосередковують початковий агресивний імпульс, у ролі яких могли виступати як суто технічні засоби, так і тварини (слони і леопарди на війнах, птахи або собаки на полюванні, леви на глadiatorських аренах), і навіть люди, які могли особисто не мати до жертви ніяких агресивних почуттів – виконавці страт і катувань.

Військова техніка, включно із засобами пасивного захисту, пройшла у своєму розвитку ті самі стадії, що й техніка взагалі. Проста ручна техніка замінилася машинами-агрегатами з використанням важелів і канатів, потім до них під'єднали природні та штучні джерела сконцентрованої енергії (вуглецеві енергоносії, порох, вибухівка, ядерна енергія), доки, зрештою, згідно із загальним рівнем розвитку техніки як такої, у соціальній агресії не почали використовувати різноманітні автоматизовані

системи та електроніку. У сучасних умовах ведення бойових дій являє собою, по суті справи, технологічну, планомірну, керовану, автоматизовану операцію, що вимагає довготривалої висококласної інженерної підготовки фахівців. Усі ці обставини кардинально змінили і початкові форми прояву агресивності.

Пітер Куусі у своїй книзі «Цей людський світ» [Куусі, 1988] цілком справедливо поставив питання про те, чому людина так і не змогла приборкати агресивність, спрямовану на представників свого власного виду? На його думку, інстинкт, що забороняє тварині знищувати собі подібних навіть у шлюбних сутичках («Ворон ворону ворона око не виключе»), у людини просто деградував, оскільки критерії, які дають змогу проводити демаркацію за принципом «свій – чужий», з природних трансформувалися на людські. «Своїм» у цьому сенсі виступає не людина як представник виду, з усіма її зовнішніми тілесними ознаками, а людина як представник «свого» роду або племені, нації, релігії або класу. Не випадково у багатьох первісних племен їхня самоназва і слово, що позначало людину взагалі, збігалися. Тому в агресивній дії людей їхня видова природна тотожність відступила на задній план і перестала мати суттєве значення.

Ще одним важливим моментом, що стимулював специфічно людську агресивність, було «продовження», або «видовження» людського тіла у штучних знаряддях на таку «відстань», коли її «неорганічне тіло», техніка, віддаляла від неї як джерела агресивної дії не лише результати, а часом і саму дію. Достатньо лише згадати жахливі наслідки безжалісного ядерного бомбардування Хіросіми і Нагасакі, що шокували льотчиків, які брали участь у ньому, тільки «заднім числом», після перегляду документа-кінохроніки.

В «Анатомії людської деструктивності» Еріх Фромм [Фромм, 1994] показує, яким чином сучасний процес масового вбивства людей можна хибно представити як копітку роботу льотчиків, штурманів і бортінженерів, які під заколисливий гул двигунів літака при затишному світлі лампочок приладів роблять свою страшну справу, підсумком якої є смерть тисяч людей.

Додам до цього, що посилення технологічності агресивності та її ідеологічне обґрунтування у тоталітарних

суспільствах перетворило брутальні вбивства на «рутинну роботу» катів концентраційних таборів, коли сам процес масового знищення людей оформлювали як технічний проект із відповідною термінологією, де інстинктивне бажання збожеволілих від близької смерті людей, які задихалися від вихлопних газів, ковтнути повітря, «технічні експерти», що проводили «випробування» свого «виробу» описували як «хаотичне переміщення вантажу» до зачинених дверей машини-душогубки з наступною переробкою її конструкції.

Технологічна трансформація агресивності у культурі визначила зміну змісту підсвідомих образів, пов'язаних із патологічними проявами цього потягу. Важливою ознакою, що свідчить про схильність людини до некрофільії, Е. Фромм вважав наявність у неї сновидінь, де особиста агресивність набувала технічного вираження. Така людина, наприклад, часто могла бачити сни, в яких вона винаходила машину, що давала їй змогу знищити все людство простим натисканням кнопки. Таке сновидіння, за Е. Фроммом, означало рафіновану схильність до агресії як тотального заперечення всього живого. Поклоніння техніці взагалі вважається ним однією з найхарактерніших ознак несексуальної некрофільії.

На його думку наявна ще в єгипетську епоху технологізація агресії особливо сильно проявляється у наш час, коли сам індустріальний характер праці сприяє посиленню некрофільської патології. Вона виражена в акцентуванні на всьому неживому, механічному, штучному за одночасної втрати уваги до живої природи та у хворобливій, майже сексуальній любові до власного автомобіля, пристрасі постійно закарбовувати краєвиди на фото замість живого, чуттєвого милування ними, бажанні «автоматизувати» все, навіть найпростіші дії.

Унаслідок цього, як вважає Е. Фромм, нормальний інтерес до справжнього життя (органічності) в усіх його проявах замінюється домінуванням технократичного стилю мислення та дій, котрі з цього випливають, що є виявом хворобливого прагнення до смерті та неорганічності. Цей змінений прояв агресивності може також виражатися у підвищеному інтересі до інформації про неї, на чому ми зупинимось нижче.

У контексті універсально-культурного підходу, що нас цікавить, примітним моментом у спостереженні Е. Фромма є вказівка не тільки на *агресивне* кодування КГП *смерті*, але й заломлення цієї універсалії через його антипод – *еротичність*. Це дає змогу говорити про те, що навіть за домінування технологічно вираженої агресивності її глибинним підґрунтям виступає хибно виражене прагнення до утвердження існування суб'єкта агресії, тобто, універсалії *життя* і *безсмертя*.

У праці «Ситуація людини» Е. Фромм [Фромм, 1988] пояснює це змішування (контамінацію) *мортальності* та *сексуальності* за допомогою фрейдистського уявлення про «Едіповий комплекс». За певних умов потяг сина до матері набуває, за Е. Фроммом, негативного сенсу. Хлопчик з аутичним, замкнутим характером еротично забарвлений потяг до матері може замінити на потяг з яскраво вираженими мортальними мотивами. Мати замість джерела життя, ототожнюваного із землею, домом, сім'єю, нацією, расою (пор. «мати-сира земля»), на основі однієї з цих ознак (хтонічної) починає розглядатись уже не як утілення життєвості, а як уособлення смерті (земля-могила).

Така ситуація виникає тоді, коли неможливість нормального зближення з матір'ю компенсується прагненням злитися з нею як із цілісним, всеосяжним об'єктом на кшталт землі чи океану. Подібна мати – пише цей учений, дарує вже не життя, а смерть, і її материнські обійми – це обійми смерті. Саме внаслідок такого спотвореного взаємовідношення з матір'ю і виникає некрофілія.

В «Анатомії людської деструктивності» Е. Фромм, крім того, дає вичерпне визначення некрофілії та аналізує її прояви. Сам цей термін означає «любов до мертвого». Розрізняють сексуальну та несексуальну некрофілію. У першому випадку йдеться про тісну контамінацію *еротичного* та *агресивного* кодів у загальному *мортальному* контексті. Тут вона пов'язана насамперед із потягом чоловіків до мертвих жіночих тіл з явними сексуальними намірами, супроводжуваними агресивними діями – розчленуванням трупів, насильницькими діями над ними тощо.

У роботі Е. Фромма ми зустрінемо шокуючі документальні свідчення про те, як служителі моргів вступали в статевий акт із трупами жінок, які там перебували, пошкоджуючи

їхні груди та геніталії. Зафіксовано випадки контамінування цих двох базисних функцій з третьою, *аліментарною*, що виявлялося в пом'якшеному варіанті некрофагії – смоктанні грудей, питті крові або сечі через катетери із сечових міхурів мертвих дівчат, а також – у перверсивному варіанті, коли некрофіли вступали з мертвими тілами в оральний і анальний статевий контакт.

Цей самий мотив виражений у снах некрофілів, які бачать, як занурюються в нечистоти. Такий різновид некрофільської поведінки згадується в матеріалах книжки, присвяченій розгляду Конгресом США відомих від свідків сексуальних відхилень політичної еліти цієї країни, деякі представники якої, відвідуючи привілейовані будинки розпусти, замовляли собі «золотий» або «коричневий» «душ», «купаючись» у сечі або екскрементах повій. Другий, несексуальний різновид некрофілії проявляється у потязі до «мортальних» місць – кладовищ, могил тощо.

Продовжуючи свій аналіз некрофілії, Е. Фромм зазначає, що особи, які страждають на цю патологію, темою для розмови часто обирають нещасні випадки, їхня свідомість захоплена ідеями смерті, розкладання. Вони полюбують символіку смерті й можуть, як це робив один студент, спати в ліжку разом із людським скелетом. Видовище похорону, цвинтарів, поминальних дій їм дуже приємне і вони охоче їх відвідують.

Соціальний прояв некрофілії спостерігається у потязі до руїн, зіпсованих речей, гнильних запахів і тліну. Ними часто вживаються лайливі слова зі значеннями бруду та екскрементів. У політиці вони стоять на екстремістських позиціях, відстоюють ідеї жорстоких страт і репресій щодо всіх інакомислячих, заохочуючи насильницькі поліцейські дії держави. Однією з ознак цієї патології Е. Фромм вважає також схильність людей рвати на клаптики папір зі щойно намальованими на ньому людськими фігурами, у чому особливо яскраво проявляється агресивна природа некрофілії.

У сучасній літературі доволі добре представлений матеріал, що стосується різноманітних проявів некрофільсько-агресивної патології в структурі політичного дискурсу. Значною мірою це визначено прагненням осмислити витоки, форми прояву та наслідки панування тоталітарних систем у низці

європейських держав у середині ХХ-го століття. Тому природно, що, говорячи про некрофілію, Е. Фромм найменше торкається тих універсально-культурних феноменів соціального життя, , здавалося б, мали б створювати сприятливу атмосферу для некрофільії (піклування про мертвих одноплемінників і вся система похоронної обрядовості чи релігійний страх-трепет перед таємницею потойбічного існування).

У своїх висновках він об'єктивно констатує, що умови для розвитку агресивно-некрофільських тенденцій формуються і розвиваються у соціальних інститутах, які не мають до феномену смерті жодного безпосереднього стосунку.

Поряд зі створенням штучних технічних засобів для масштабного і безжального знищення собі подібних людина у своєму розвитку відтворила такі об'єктивні комунікативні системи, які, набувши відчуженої форми існування, стали джерелом жорсткого придушення її найважливіших життєвих проявів. Функціонування трансформованого у суспільстві природної агресивної функції, що «мутувала» у такому напрямку, у соціальному спілкуванні так само здійснюється шляхом його культивування, каналізації та табування. У цих випадках ми говоримо про змінені форми агресивної поведінки в усьому складному комплексі соціально-практичної діяльності людини, включно з суб'єкт-об'єктними і суб'єкт-суб'єктними відносинами (інститутами насильства і придушення, знаряддями агресивності).

Ідеться про навмисно «вирощені» людиною форми агресивної поведінки у вигляді спеціалізації та професіоналізації агресивної діяльності процесі суспільного поділу праці. Каналізовані у культурні форми імпульси агресивності є санкціонованими суспільством легальними формами її прояву, відведеними у певні канали чи русла, які існують, як правило, на периферії культури. Утім, у деяких випадках її трансформовані види, наприклад, спортивні ігри змагального типу (де метою є *перемога* над суперником) або змагання з використанням пристосованої для «мирних цілей» зброї (луки, шаблі, рапіри, списи, пістолети та гвинтівки, ядра, молоти тощо), а також рукопашні поєдинки можуть становити невідомий життєво важливий компонент повсякденного життя мільйонів людей.

Прояви агресивної поведінки у системі соціальної комунікації становлять головний і основний зміст цього трансформованого у суспільстві способу виживання, що найчастіше змінює свої полюси і виступає як одне з основних, поряд із природними, джерел небезпеки для життя людей. Відносини панування і підкорення створили стійку соціальну ієрархію, в якій часом фізична сила або інші «агресивні» природні якості перестають відігравати вирішальну роль.

Прагнення до влади або її використання за допомогою застосування найрізноманітніших засобів соціального гноблення, починаючи від створення озброєних груп людей і закінчуючи такими інструментами влади, як багатство, трансформують споконвічний агресивний потяг. Кінцеві стадії його реалізації можуть мати цілком очевидну «природну» форму – фізичну смерть противника, хоча в деяких випадках «політична» або «моральна» смерть того чи іншого громадського діяча для нього буває рівнозначною смертю фізичній.

Одним із джерел ілюстрацій для роздумів Е. Фромма про природу людської деструктивності послужила книжка історика Роя Медведева, який звернувся до форм прояву агресивних нахилів у диктаторів. Один із них, Йосип Сталін, відчував садистську насолоду від того, як він грався життям і смертю своїх «партійних товаришів», то піддаючи їх нелюдським тортурам, то підіймаючи на верхівку більшовицької номенклатури.

Показовим є приклад з його старим однопартійцем Сергієм Кавтарадзе, який колись допоміг Й. Сталіну врятуватися від царської поліції, тим самим ставши, по суті справи, рятівником майбутнього «вождя». Цей старий партієць на свою біду не зрозумів, що Сталін – це вже не той дореволюційний «Коба», з яким він був у дружніх стосунках та мав необережність розповісти про випадок його спасіння у більшовицькій пресі. З цього виходило, що він є тим, кому диктатор зобов'язаний своїм життям. Але Сталін на 1930-ті роки вже мав у народі імідж безсмертного небожителя, а зі спогадів С. Кавтарадзе виходило, що він міг бути страчений, як простий смертний.

Незабаром після цієї публікації Сталін кинув його та його дружину у в'язницю і довго тримав у камері смертників, але не розстріляв, як багатьох інших соратників. Звільнивши його,

Сталін став за просто заходити до нього у комунальну квартиру на скромну вечерю з веселими народними піснями під легке грузинське вино та спогадами про минулу підпільну роботу. Як сприймався у народі Сталін на той час, видно вже з того, що сусідка С. Кавтарадзе, побачивши «портрет» вождя, що «ожив», знепритомніла. У підсумку Сталін, не забувши зловісно зауважити, що С. Кавтарадзе все ж замишляв проти нього замах, залишив його живим, наказавши розстріляти іншого їхнього спільного друга Буді Мдівані.

Подібну смертельну гру можна побачити у поведінці багатьох тиранів. Еліас Канетті у роботі «Маси і влада» [Канетті, 1990] пише, що параноїчним типом властителя можна вважати того, хто будь-якими засобами прагне уникнути небезпеки. Замість того, щоб кинути їй виклик, він прагне перегородити їй шлях хитрістю та обережністю. Найголовнішою небезпекою є, звісно, смерть. Правителю важливо знати, звідки її можна чекати. Будучи сам смертний, він знає, що його піддані можуть цей факт використати. Тому він виховує їх смертю – у готовності вбивати і померти за нього. Доки вони згодні вмирати за нього, він спокійний. Через це такому володареві постійно потрібні страти заради страти, яких час від часу необхідно повторювати, навіть якщо жертва і не винна. Найвірніші піддані – це ті, кого послано на страту, бо кожна страта додає йому сили. Правитель набирає життєвих сил, переживаючи інших.

Далі Е. Канетті згадує приклад лиховісного римського імператора Доміціана, який лякав підданих тим, що збирав їх уночі в себе, ставив біля них надгробні таблички, розвішував світильники зі склепу, пригощав їжею, яку зазвичай підносять померлим. Потім він обдаровував їх багатими гостинцями. Це був момент торжества імператора – він був живий, а його піддані – мертві. Після того, як тремтячи від страху патриції з polegшенням під ранок повертались додому, до тих з них, хто був в імператора у немилості або на майно яких він поклав око, деспот висилав центуріонів, котрі заарештовували нещасних, кидав їх у в'язницю, а потім таємно страчував.

Ця гра у «кішки-мишки» видна й у ставленні Сталіна до свого друга. Очевидно, що схожі на ці вчинки імператора дії Сталіна були викликані бажанням підкреслити свою власну

невразливість, і, відповідно, незначність того, хто врятував життя майбутньому «батькові народів». Нагадування про смерть ставило вождя в один ряд з усіма іншими людьми, тоді як він уже відчував себе божеством, від примхи якого, зауважує Е. Фромм, залежали життя і смерть мільйонів людей.

Агресивна дія у даному випадку, як бачимо, виступає, з одного боку, засобом підкреслення безсмертя однієї людини, яка втілила у собі «загальну політичну ідею» і стала у результаті цього «вищою» за емпіричну одиничність, а отже, за смертну людську природу. З іншого боку, катівська агресія Сталіна була способом усунення будь-якого нагадування про його ламку тілесну, смертну природу, бо він вже став «напівбогом», що мало більшу мірою соціальне, аніж суто фізичне значення.

Таким чином, одна й та сама дія тирана у цьому сенсі постає і як така, що утворює життя (його власне, до того ж у його найзагальніших соціальних, «ідейних» формах), і як така, що життя (чуже) знищує. Як тут не згадати гераклітівський афоризм, заснований на омонімічності у грецькій мові слів «лука» та «життя»: *«Ім'я луку (βίος) – життя (βίος), а дія його – смерть»*,

Аналізуючи це явище, Е. Канетті у зазначеній роботі писав також, що мить, протягом якої одна людина відчуває, що вона пережила іншу людину, є справжньою миттю влади. Усі мрії людей про безсмертя містять у собі щось пов'язане з прагненням пережити інших. Жах, що охоплював їх перед лицем смерті, змінюється на задоволення від свідомості того, що вони залишилися живими. Мертвий лежить, а той, хто вижив, підноситься над ним, як переможець.

Цей глибокий мислитель, лауреат Нобелівської премії, зазначає, що найнижчою формою реалізації прагнення людини до безсмертя є умертвіння інших. У людині закладено споконвічне прагнення мисливця вбити і з'їсти тварину. Так само хочеться людині ставитися і до того, хто стоїть на її шляху, щоб відчути, що ворога уже більше не існує. Некрофільський момент тут присутній у тому, що, за спостереженням Е. Канетті, агресору, який переміг, не потрібне цілковите знищення і зникнення ворога, йому потрібна наочна присутність свідчення про його поразку – труп. Тепер, відчуваючи повний тріумф, переможець може робити з мертвим ворогом усе, що завгодно – можна

забрати його зброю або вирізати як трофеї частини тіла. Той, хто залишився в живих, відчуває від цього тріумфу і від усвідомлення того, що він залишився живим, справжнє щастя – пише цей автор.

Таким чином, на рівні соціальних відносин трансформовані *агресивний* та *еротичний*, *мортальний* та *вітальний* імпульси можуть концентруватися в єдиній дії, зокрема – агресора, який, заперечуючи насильницькою смертю життя інших, утверджує тим самим власне життя.

На цю суперечливість зв'язку двох діаметрально протилежних потягів, життя і смерті, Ероса і Танатоса, звертав увагу ще З. Фрейд. За визначенням, Ерос виступає як сила, що об'єднує людей, а Танатос – як сила, що їх роз'єднує. Але несублімований Ерос може стати загрозою цивілізації внаслідок наростання конфлікту між ним і тими культурними нормами, які ця цивілізація запроваджує. Сублімований же інстинкт смерті, навпаки, стає тією соціальною силою, яка формує, розширює і підтримує суспільне життя. Шляхом перетворення, якого зазнає цей потяг під час його реалізації у процесі зміни речей, він може стати творчим імпульсом, що сприяє розвитку «Я». Тобто, потяг до смерті (Танатос) починає виступати як умова розвитку життя, а потяг до життя (Ерос) стає джерелом загрози життю.

Ці потяги обмежують соціальне й асоціальне в людині, реалізуючись у сублімованій і несублімованій формах, і лінія поділу проходить не в межах антитези потягу до життя чи до смерті як таких, а в межах їхніх сублімованих або несублімованих форм прояву. Пізніше З. Фрейд прямо звернувся до аналізу переходу одного потягу в інший, стверджуючи, що принцип задоволення перебуває у прямій підпорядкованості потягу до смерті. Саме задоволення як зняття напруги (оргазм) у своїй найвищій точці стикається з ніврваною, смертю.

Деякі інтерпретатори цього положення вчення З. Фрейда все ж таки не схильні вважати, що у своєму вченні він цими твердженнями замінив сексуальний монізм монізмом смерті, тим не менш, вони відзначають реальність зафіксованих тут взаємних переходів і залежностей цих потягів.

Приборкання і цивілізування зазначених потягів становить зміст тривалого історичного процесу вирощування людського та людяного у людині. При цьому несублімовані

форми цих потягів не зникають зовсім, а вступають у складні відносини зі сформованою у культурі системою норм і заборон.

У цьому разі можна говорити про *табування* у культурі не тільки несублімованих, а й деяких сублімованих форм еротизму й агресивності. Воно здійснюється у рамках моральних, релігійних і правових стандартів, вироблених цим суспільством, відрізняючись від аналогічних норм в інших культурах. Так, норми, що обмежують не санкціоновані суспільством прояви агресивності («Не вбивай!») та еротизму («Не чини перелюбу!») здаються безумовно універсальними. Але водночас не менш поширеними можна вважати діаметрально протилежні приписи, що стосуються, наприклад, кровної помсти («Убий!») або обрядової проституції («Перелюбствуй!»). В одній культурі, наприклад, нормою є пропозиція гостю власної дружини як сексуальної партнерки, в іншій стороннім заборонено бачити навіть обличчя жінки. Зазнавши трансформації, ці потяги стають об'єктом соціального культивованого «вирощування», «формування».

Чи йдеться тут про зникнення природного змісту в соціально «вирощених» формах агресії та еротизму в системі культури? Герберт Маркузе та Е. Фромм стверджують, що проблему трансформації природних потягів необхідно розв'язувати, проводячи розрізнення за рівнями їхньої соціальної оприявненості. І з цим можна погодитися, оскільки наявність «вирощених» і «окультурених» форм природних потягів не означає їхнього цілковитого зникнення зі сфери життя людей, а соціальне життя тому в певному сенсі є цариною розгортання динамічного напруження між збереженими базовими природними імпульсами, які не втратили своєї сили, та обмеженнями, що на них накладено культурою. Звідси йде те «незадоволення» культурою, вірніше, тим, що вона обмежує чи табує базові потяги «Воно», котрі репресуються, про яке писав у роботі «Незадоволення культурою» З. Фрейд.

Картина при цьому може ускладнюватися тією обставиною, що природні потяги, які збереглися, у людини, як істоти «неприродної», іноді навіть «протиприродної», ніколи не представлені в їхньому суто природному вираженні, на них у будь-якому разі накладається відбиток соціальної заданості

людської поведінки. Скажімо, тварина ніколи не буде такою самоцільно жорстокою, яким буває садист, або настільки гарячковито коїтуючою з метою колекціонування своїх «статевих партнерів», як це буває у деяких осіб, і не тільки чоловічої статі, що це інколи визнають хворобою на кшталт «сатиризму» чи «оскаженіlosti матки».

Безумовно, є такі «бестіарні» прояви агресивності, котрі за своїм жахаючим проявом іноді називають «нелюдськими», але не є вони, як вже зазначалося, й природно-тваринними. Інша справа, якщо ми визнаємо, що вони у своїх витоках визначаються низкою природних чинників. До них належать гормональні (відомо, що підвищений вміст певного чоловічого гормону стимулює агресивність), нейрофізіологічні (електроди, імплантовані в певні ділянки головного мозку бика, можуть приводити його до стану люті), ситуативні (досліди зі щурами показали, що їхня агресивна поведінка виникає за умов, коли немає можливості задоволення статевого потягу та втамування голоду та праги).

Зрозуміло, що у низці випадків (у патології) дія цих природних чинників може визначати нелюдську поведінку людини. Патологічних убивць-гвалтівників, якщо тільки доводився медичний факт незворотності їхньої патології, визначеної об'єктивно-фізіологічними причинами, не віддавали під суд, а примусово лікували, а іноді навіть піддавали евтаназії в присутності медичних інспекторів. Тобто, суспільство часом вживало до них ті самі заходи, що і до оскаженілих тварин. Але навіть їхні злочини були діями все ж таки не тварин, а людей, які вміли тривалий час ховатися від правосуддя і входити у довіру до потенційних жертв.

Важливою є також соціальна (внутрішня або зовнішня) мотивація агресивної поведінки. Відсутні спочатку агресивні імпульси у деяких випадках можуть навмисно стимулюватися, як це буває на війнах, коли солдатам для посилення їхньої агресивності наполегливо нав'язують звірачий образ супротивника. Агресивність може стати домінантою поведінки від природи добродушної людини, яка потрапила, скажімо, в агресивне оточення і, погодившись з принципом «Убрався між ворони, то й крякай», змінила свою доброту на злобність.

Однак парадокс полягає у тому, що і за цих обставин агресивність виступає засобом виживання (на війні, в ув'язненні). Вона, хоч і в хибній формі, слугувала тут умовою реалізації основної базисної формули світоставлення. У цьому плані показово, що в основі мотивації поведінки одного з найстрашніших злочинців нашого століття з півдня Росії, як це показали судмедексперти-сексопатологи, лежав жахливо спотворений споконвічний імпульс утвердження життя, коли оргазм виявлявся можливим лише в момент позбавлення життя інших людей.

Г. Маркузе у праці «Ерос і цивілізація» писав, що за певних умов *сексуальність* трансформується на соціальну форму свого прояву, на *ерос*. Культура ставиться до природних потягів репресивно, утискуючи та пригнічуючи їх, тоді як завдання полягає в тому, щоб їх трансформувати. Не трансформований культурою природний потяг, за неможливості його нормальної культурної реалізації, «мімікрує», вторгаючись у «культурне поле» під зовнішнім прикриттям соціалізованих форм його здійснення у даній культурі [Marcuse, 1963 : 198, 203, 204]

Тому йдеться не про просте протиставлення природного, некультурного агресивного імпульсу, який ще зберіг тваринну виразність його трансформованим соціальним формам, а скоріше про форми проникнення соціально вираженого, але асоціально спрямованого «природного» імпульсу в суспільні структури, які легалізують форми агресивної поведінки, однак – для принципово інших цілей, пов'язаних із життєзабезпеченням соціуму. Це може бути повна витончена маскавання поведінка людини, наділеної тією чи іншою владою над людьми, наприклад, ката, який прикриває свій садистський імпульс обґрунтуванням «справедливості» покарання, якого він виконує.

Щось схоже вбачається й у збоченій ідеології тоталітарної держави, в якій при владі стоять патологічні особистості, що «аргументовано» обґрунтовують свої асоціальні агресивні дії гаслами «чистоти раси» або «класової принциповості», хоча насправді витoki цих дій зазвичай сходять до невдалого сексуального досвіду юності або до таких стосунків з батьками, які з раннього дитинства погано склалися.

Проблема полягає у тому, щоб при аналізі соціальних видів агресивності розрізнити випадки трансформованої й окультуреної агресивної поведінки, спрямованої у певне позитивне річище, та тими патологічними агресивними діями, що лише ховаються за легалізованими формами соціальної агресивності. При цьому не можна, звісно, відкидати й такий стан справ, коли спеціально розвинуті у суспільстві форми агресивності визначають соціальний тип індивідуальної агресивної дії.

Це, приміром, всім відомий «поствоєнний синдром», коли деякі солдати після війни не можуть адаптуватися до мирного життя, тому що домінантою їхнього психотипу стала культивована протягом тривалого часу війни агресивна поведінка. Звісно, не всі вони коять кримінальні злочини у мирний час, і не всі вчинені злочини визначені їхнім «ветеранським минулим». На це має вплив й загальна атмосфера у даному типі суспільства. Так, відомо, що кримінальна злочинність з важких злочинів та сексуального насильства у деяких районах Росії зросла після повернення з України «фронтівиків», що брали участь у повномасштабній агресії, у декілька разів.

Зрозуміло, що не кожна людина здатна у відповідь на якусь складну життєву подію відреагувати гостро агресивно. Нормальною реакцією на звістку про зраду коханої дівчини може бути образа, розчарування, злість або іронія. Але козачий офіцер з новели Івана Буніна «Легкий подих», який після такої звістки застрелив на вокзалі свою наречену Олю Мещерську, зреагував на це у тому загальному дусі культивування насильства, якому він присвятив себе як професіонал. Особисто вмотивований агресивний вчинок не в останню чергу був здійснений ним у рамках виробленої у нього роками військової служби та вбивства ворожих солдатів життєвої установки військового використовувати зброю для виконання своєї «роботи».

Саме інституціалізація у суспільстві природного агресивного імпульсу може стимулювати прояв дрімаючих індивідуальних агресивних задатків у тих, хто обіймає в цих інститутах високі посади. Повертаючись до згаданої вище праці Е. Фромма, наведемо його оцінку характеру рейхсфюрера Гімлера. Останній зміг реалізувати свої приховані

некрофільські задатки анально-зберігаючого типу тільки у тоталітарній нацистській державі. Якби він жив у інші часи і в інших умовах, його дрімаюча схильність до агресивності могла б і не проявитися, як це мало місце у реальності, в особливо жорсткій формі. Людина з такими нахилами, ставши, наприклад, учителем, реалізовувала б їх у вигляді прискіпувань до учнів, у педантичності та занудності.

З цього випливає, що справа полягає не у тому, щоб знаходити й приборкувати природні потяги агресивності, які проникли в систему культури, яка наче завжди стоїть на варті й не допускає їхньої інфільтрації у своє «тіло», а в тому, щоб у самій культурі шукати й знаходити вдало замасковані під трансформовані соціальні форми агресивні імпульси.

Це особливо важливо ще й тому, що соціально зумовлені прояви агресивності у людини за своєю негативною силою значно перевершують природно задану агресивність у світі тварин. Недарма один із героїв фільму Андрони Кончаловського у відповідь на звинувачення його у тваринності відповів: «Я – не тварина. Я – гірше». Саме ці псевдотрансформовані і, хоч як це прикро, все ж таки *людські (не людяні)* форми прояву жахливої агресивності легко виринають на поверхню у сприятливих для них умовах війн та військових конфліктів, наприклад, у вигляді взаємних «етнічних чисток» у колишній Югославії, або абсолютно варварських вбивств, згвалтувань та катувань московськими ординцями цивільних мешканців в тимчасово окупованих українських містах та селах.

Які ж форми «культивації» агресивності ми можемо бачити у суспільстві? Конкретні форми її культивованого прояву залежать насамперед від того, на якому рівні світовідношення вони маніфестуються. Ця культивация можлива не тільки в технічному вигляді (застосування зброї), а й у системі різноманітних соціальних зв'язків (засоби соціального примусу та покарання), що виникають на базі диференціації праці, обміну результатами діяльності, виникнення вартісних еквівалентів (грошей і скарбів), класово-національної стратифікації суспільства, у спеціальному апараті насильства, що організовується державою з усіма його атрибутами. Усі перелічені царини соціальної комунікації можуть виступати як

загальне тло і реальне підґрунтя культивованих форм агресивності.

За цих умов стимуляторами і провокаторами насильства виступають уже не природні імпульси, а соціальні мотивації поведінки, пов'язані з прагненням до збагачення, захоплення територій інших народів, знищення класів-антиподів тощо. При цьому, на мій погляд, важливо розрізнати індивідуальний, груповий і загальносоціальний прояв культивованого насильства.

Особливість людського світоставлення не останньою чергою полягає у тому, що людина подвоєє світ не тільки предметно-практично, але й символічно. У різного роду символічних діях і мотиваціях, пов'язаних зі здобуттям або зміною соціального статусу чи виконанням соціальних ролей, культивовані форми агресивності починають набувати вигляду універсального елемента тієї чи іншої культури.

Тобто, ми спостерігаємо навмисне культивування агресивної поведінки, що дістає виправдання у даному типі культури, не тільки на рівні предметно-практичних комунікацій, а й на обрядово-ритуальному та практично-духовному рівнях і навіть на рівні суто теоретичних розвідок.

Як приклад можна навести ставлення до підготовки «професійних убивць» у кадрових арміях. Загалом засуджуючи насильство, суспільство, однак, робить агресивність частиною способу життя і думок людей, що спеціалізуються у цій галузі. При цьому в загальнокультурному плані вони можуть бути освіченими, ввічливими, делікатними, талановитими фахівцями, які виконують свої обов'язки навіть із певною часткою витонченості, хоча навряд чи будь-хто з них самих вважав би картину, що відкрилася, скажімо, на полі бою, де лежать понівечені трупи, після практичного застосування їхніх «талантів», привабливою і гармонійною.

Ідейно-теоретично дана культивация насильства в усіх країнах обґрунтовується необхідністю організації оборони країни (жодна країна не має міністерства «нападу» або «агресії»), що в остаточному підсумку визначено прагненням соціуму до самозбереження. Усе це обставляється привабливою формою, супроводжується захопленням офіцерським шармом, правильним строем парадів під бравурні марші тощо. Чим

доводиться займатися цим людям із шикарною виправкою під час їхньої справжньої роботи, воліють просто не згадувати. І про те, що чекає на них самих – як тих «бравих» російських морських піхотинців та повітряних десантників, що, задравши носа, пихато проходили центральною площею країни-агресора, понівечені трупи яких після 24 лютого 2022 року тисячами всіяли українську землю – теж не мають бажання відверто говорити.

Особливо виразною є культивування насильства у спеціально створених інститутах покарань, що здійснюються владою (правителями чи знеособленою державою). Цей спосіб вирощування агресивності пронизує всю історію людства. Побиття прутами, різками, батогами чи шпіцрутенами (прочуханка) як засіб повчального покарання використовувалося в сім'ях, серед рабів і кріпаків, в армії та школах. Про витончену винахідливість у виборі її видів свідчать спогади Миколи Пом'яловського у «Нарисах бурси» («на воздушях», солоними різками тощо). Прочуханки зазнавали і плебеї, і патриції. Досить згадати методи виховання російських царів, зокрема Миколи Першого, і взагалі суворо регламентовану за кількістю ударів і способами езекуції каральну систему в Росії.

Тільки після реформ 1860-х років коло осіб, які можуть піддаватися публічному тілесному покаранню, стало поступово скорочуватися. Щорічно у Росії пороли близько ста тисяч осіб, і неважко підрахувати, що загалом упродовж життя покоління прочуханці піддавалося до третини населення цієї країни. Про це досить докладно писав Д. Бертрам у своїй книзі «Історія різки» [Бертрам, 1992]. У ній розповідається також про застосування спеціально регламентованих тілесних покарань у релігійних ритуалах, зокрема, секти флагелянтів (від латинського *flagellum* – «батіг»), які доводили себе в процесі катувань до стану, близького до еротичного трансу. Загалом цей автор наполегливо проводить думку про тісний зв'язок *агресивного* й *еротичного* потягу, що виявляється в садомазохістському комплексі як щодо жертви агресії, так і ката, наводячи численні приклади нерозривності почуття болю і статевої насолоди.

На рівні *практично-духовного* освоєння людиною світу в рамках *інформаційного* коду світоглядної свідомості всі ці сторони суспільного життя отримували доволі повне відображення,

яке відповідає особливостям художнього світосприйняття. При цьому вони виступають як складова частина загальної системи світовідношення, будучи у даному плані компонентом соціальної онтології культури як способу культивування того чи іншого базисного вітального потягу. Художньо-критична свідомість у цьому сенсі прагне не тільки дослідити жанрово-видові особливості літературних форм освоєння дійсності, а й проникнути у сутність явищ, що їх вона описує.

З особливою ясністю сутність *культивованої агресивності* як такої в її соціалізованих формах простежується в епічній літературі. Так, у знаменитій «Іліаді», де розповідається про неймовірно далекі, майже нереальні часи, канва подій, що зводяться до опису агресивності, настільки близька до деяких творів наших часів, що, здається, досить змінити імена персонажів і зовнішні аксесуари, і ми матимемо перед собою типовий сучасний твір.

Симона Вейль у праці «"Іліада", або поема про силу» [Вейль, 1990] пише, що героєм цього найвеличнішого епосу є, по суті справи, «гола» сила, сила влади. Людина як тілесна істота має нести тягар своєї тілесності та страждати від того, що її тіло є крихким та недовговічним. Насильство над людиною часто спрямовується на її тіло і коли людину вбито, вона дуже легко перетворюється на річ. Замість живої, одухотвореної людини ми бачимо бездушний труп. Але й агресор, що вбиває живе тіло людини і перетворює його на неживу річ, сам потерпає від цього, втрачаючи внаслідок своїх агресивних дій власні одухотворені людські риси і перетворюючись на таку саму річ. Гобто, убивця після скоєння вбивства втрачає свої людські якості, стає простою неживою річчю серед інших таких фізичних самих речей. В «Іліаді», на думку С. Вейль, представлена чи не єдина у світовій літературі спроба співчутливого ставлення як до жертви, так і до агресора, оскільки злочинна дія з позбавлення життя не містить у собі жодного позитиву, є від початку явищем негативним.

Подібний підхід до оцінки агресивності ми зустрічаємо й у Максиміліана Кирієнка-Волошина, який став вище боротьби «червоних» і «білих». Приймавши метамасштаб часу, «де все пройде – Росія і Європа», він давав притулок «і червоному

вождю», і «білому офіцеру». Така поведінка, зазвичай осудливо оцінювана формулою «і нашим, і вашим», мала своїм підґрунтям фундаментальну світоглядну установку цього великого поета, пов'язану з реалізацією принципу «вживання» у світ, що має ознаки єдності та несаморозірваності. Розуміння світу як тотальної космічної цілісності, де взаємно заперечні протилежності сходяться в «Одному» (τό ἓν), зумовило сприйняття ним гіркої революційної дійсності як трагедійної ситуації, в якій людина, обравши будь-який варіант дій, однаково опиняється у програвші.

Подібна обставина у давньогрецькій трагедії називалася «амеханією», тобто, це така ситуація, в яку попадав трагедійний герой, коли необхідно діяти, але діяти неможливо, бо результат у будь-якому разі буде негативним. За цих обставин поет заявляв, що він «все зробить», «щоб братам завадити себе губити і нищити один одного» [Волошин, 1990 : 200]. Прийняття поетом позиції однієї з протиборчих сторін в обстановці вакханалії загального насильства і знецінення людського життя означало б для нього перетворення на бездушне тіло, зняряддя сліпої взаємної ворожнечі, яка домінувала у діях усіх учасників громадянської війни [Кирилюк, 1993а], а він цього не міг припустити.

Якщо авторові «Іліади» однаковою мірою шкода і жертву, і вбивцю, то у літературі пізніших часів усі без винятку епічні твори звеличують і оспівують героя-воїна. За деяким винятком повалені вороги розцінюються однозначно зневажливо, а загибель у бою своїх героїв оплакується. Сценами жадливого насильства сповнені рядки більшості епосів. У «Махабхараті» один з героїв, відчувши жах від грізного блиску бойових тризубів своїх ворогів, зрештою розправився з ними так, що «кров лилася потоком». У «Беовульфі» герой валить супротивника навіть без допомоги зброї, в рукопашному бою. У незліченних прозових і поетичних творах на героїчну тематику оспівуються відкрита агресія, жорсткі вбивства, малюються картини вбитих у битві ворогів, що лежать у крові.

Тим самим у літературі здійснюється своєрідне розв'язання суперечності між етичними нормами, котрі забороняють насильство, і реальними діями, спрямованими на утвердження життя народу, ордена, військової групи через

агресивне заперечення ворогів. Упродовж своєї тривалої історії кожен народ зазнавав і надихаючих перемог, і приголомшливих поразок, але останнім у художній літературі та народній свідомості відводилося незмірно менше місце. Оспівування агресії у даному випадку фактично є духовним утвердженням триваючого життя після нанесення поразки ворогам.

Спроби осмислення цього явища трапляються і у філософській рефлексії, яка під впливом низки ідеологічних чинників може здійснювати методолого-світоглядне виправдання агресивності. Особливо яскраво це проявилось у середовищі російської інтелігенції під час Першої світової війни. Такі її представники, як Сергій Булгаков, Сергій Трубецькой, Микола Бердяєв та інші намагалися осмислити феномен війни у контексті зіткнення двох форм войовничо забарвленої національної самосвідомості – російської та німецької. Семен Франк у праці «У пошуках сенсу війни» прямо писав, що війна є стихією національної душі, що вона – нормальна і беззаперечна у своїй правоті справа, яка має своє моральне виправдання і сенс.

Інший російський мислитель, який писав про агресію та війну, Володимир Ерн [Ерн, 1915; 2023] безпосередньо пов'язав прусацьку войовничість з філософією активності Іммануїла Канта. Він стверджував, що німецький мілітаризм, який прийняв кантівську настанову про те, що світ не має іншої опори, окрім наших трансцендентальних здібностей, зробив із неї висновки, що нібито у такому світі, створеному активністю нашої свідомості, і діяти треба активно й агресивно. Таким чином агресивні імпульси в їхньому соціальному вираженні отримували раціонально-філософське *духовно-теоретичне* обґрунтування.

Треба зауважити, що ідея «ощасливлення» світу шляхом радикальної руйнації усього «старого», у тому колі й вічних людських цінностей, зароджується, як правило, у середовищі інтелігенції, яка, можливо, таким чином легалізує свої латентні агресивні імпульси. Радикалізм російської інтелігенції ХІХ-го століття супроводжувався не тільки болісними пошуками відповідей на запитання «Хто винен?» і «Що робити?», виражених у непропорційно об'ємних щодо закладених у них думок працях, а й у їхньому загальному агресивно-негативному настрої.

Показово – і це майже не помічена симптоматика – що пожежа світового насильства спалахнула саме на батьківщині базарівщини. «Аристократизм, лібералізм, прогрес, принципи – скільки, подумаєш, іноземних і ... непотрібних слів! «Рускаму челавеку» вони й задарма не потрібні» = цідив крізь зуби герой «Отців та дітей». Згодом саме «революційна» інтелігенція, що палко бажала, щоб «скоріше грянула буря», стала російським варіантом втілення відомого афоризму «революція пожирає своїх дітей», коли вакханалія революційної «буревію» знищила і свого «буревісника», і її авторів.

Ті, хто закликав відкрити скриньку Пандори дикого насильства, спрямованого начебто проти «старого світу», самі ж від цього насильства чи не першими постраждали. Співаючи «весь мир насилья мы разрушим», більшовизм побудував таку систему державного тероризму, у порівнянні з яким політичні репресії у царській Росії виглядають курортом – принаймні, стосовно Леніна, який з сибірського заслання, куди він їхав у купейному вагоні у супроводі двох поліцейських, писав, що йому м'ясо вже набридло, бо кожного дня вони забивали одну вівцю. Вже за кілька років після перемоги більшовизму його прямі вороги, ідейні опоненти та ненадійні союзники вивозились до Сибіру, набиті у вагони для скотини як оселедці, і начебто на підтвердження такого порівняння «пайка» у концтаборах обмежувалась одним іржавим оселедцем на день.

Заперечення всього і вся, налаштованість на руйнування, «тому що ми – сила» призвело, зрештою, до того, що аристократизм замінився шариковським плебейством, лібералізм – тоталітаризмом, прогрес – відкотом на століття назад, шляхетність – жажливою безпринципністю, що хамськи зневажала віковічні людські цінності.

Загальний некрофільський умонастрій епохи краху монархій відобразився, зокрема, у футуризмі, який фактично виступав ідейним провісником фашизму і більшовизму. Некрофілія знайшла вираження і в деяких літературних програмах, зокрема, у «Першому маніфесті футуристів» початку ХХ-го ст. Його автором був ідейний фашист італієць Філіппо Томазо Марінетті [Маринетти, 1986 : – сс. 158-162]. У ньому він оспівував руйнування, вклонявся перед технікою, гіпнотично

заворожувався смертельною небезпекою, якою загрожує автомобіль, котрий мчить із шаленою швидкістю. Смерть чекала його за кожним поворотом. Перекинувшись і звалившись у канаву, він уткнувся обличчям в її брудні стоки, що відразу ж нагадало йому «чорні груди його годувальниці-негритянки».

Агресивне кодування *мортальної* КГП тут доповнюється в образі грудей *аліментарним* кодом (годування) з неявним *еротичним* значенням (груди у сексуальному сенсі), самі ж нечистоти в канаві постають як типовий некрофільський образ. Технократичне осмислення насильства пов'язувалося Ф. Т. Марінетті з автомобілем як із «новим кентавром». Швидкість – це найпрекрасніше, що є у світі. Швидкість, боротьба і війна здатні ошчасливити світ – заявляв він.

Радянський поет, а до революції – футурист Володимир Маяковський, почавши з глузу над старим світом і його представниками, дійшов до оспівування тероризму і насильства, у буквальному сенсі стимулюючи розвиток агресивності у своїх знаменитих «агітках». Корній Чуковський описував один випадок у будинку багатого мецената, який обіцяв видати нову книгу віршів В. Маяковського. У кімнаті зібралися сестри цієї людини, які були «ненависні» поетові. Сам К. Чуковський описував їх як «зобастих і вусатих, з виряченими очима» жінок [Чуковский, 1985 : 315-336], після чого мінімальні симпатії до них міг зберегти лише відчайдушний альтруїст. В. Маяковський прочитав їм вірш про те, що якщо йому, «грубому гуну», не захочеться перед ними кривлятися, він «зарегочить» і «плюне їм в обличчя».

Така огидна агресивна поведінка стоїть в одному ряду із закликами пустити «на попільнички – черепи» та дитячими віршиками «возьмем винтовки новые, примкнем штыки». Нігілістичні настрої більшовиків щодо культурної спадщини всієї цивілізації, врешті-решт, були концентрованим вираженням культивованої ними масової психопатії типу «нас оточують одні вороги», що цілком успадкувала сучасна Московія.

Універсально-культурна формула виживання у цьому разі постала у своєму збоченому вигляді, оскільки утвердження життя соціуму уявлялося як його фактичне самознищення. Не відкидаючи можливих благих намірів (якими, як відомо,

вимощена дорога до пекла), що їх плекали нігілісти, «руйначі» «застарілих» цінностей попереднього світу, не можна не зазначити, що тотальне агресивне заперечення всього людського ні для кого не минає безслідно. Руйнування старого світу «дощенту» вибиває ґрунт з-під ніг будь-якого будівничого «оновленого царства свободи».

Боротьба за свободу в усіх без винятку революціях світового масштабу закінчувалася ще більшим її нехтуванням і подальшою реставрацією розтоптаних цінностей. Люди творчі, поети, які прагнули зіграти партію «першої скрипки» у величній історичній симфонії перетворення світу, незабаром виявили для себе, що грають вони ніщо інше, як барабанну партію какофонії насильства під помаху диригентської палички психопатичних диктаторів. Ті, хто це усвідомив – «оспівувач і лицар» революції, В. Маяковський та її «буревісник» Максим Горький, врешті-решт, саме через те, що вони усвідомили істинну суть «революції», стали жертвами масової соціопатичної агресивності, котру виправдовували «високими» ідеями «звільнення» робітників та селян від «капіталістичної експлуатації».

Очевидний потяг до агресивності як способу заперечення «старого», віджилого світу в інтелігенції на зламі XIX-XX століть збігся з технічною революцією, що дала початок іншим формам світосприйняття, ніж ті, що панували до цього протягом тисячоліть. На наших очах з повсякденного життя зникли коні та величезний пласт культури, пов'язаний з ними. Ще на початку XX-го століття вони домінували на вулицях міст в усьому світі та були єдиною тягловою силою в армії та у рільництві, і, тепер повністю зникнувши, поодинокі залишившись лише на селі та у спорті.

Можна уявити собі почуття старшого покоління, коли воно зі здивуванням спостерігало за блискавичним за історичними масштабами перетворенням літаючої парусинової етажерки на багатотонний авіалайнер, святкових порохових ракет – на космічні станції, стосів грошей, отримуваних у касах бухгалтерій – на платіжні та інші банківські картки, примітивних проекторів скляних платівок з газовим підсвічуванням – на цифрові гаджети, де перегляд фотографій та фільмів, яких можна передати у будь-яку точку Землі, є лише малою частиною їхніх

функцій. Сучасна техніка вивела з «потаємного» (М. Гайдеггер) небачені досі явища.

Тож не дивно, що людина, захоплена технікою, починає мислити технічними чи комп'ютерними термінами. Усі технічні новинки тягнуть її до себе з не меншою, ніж природні потяги, силою. Але задамося питанням – якщо одним з проявів некрофілії є потяг до неживих, механічних речей, то чи не визначила сучасна технічна та технологічна революція якихось змін у проявах людської деструктивності, і якщо вплинула, то яким чином?

Скоріш за все, нова технологія лише надала агресивній функції інших, ніж у попередніх культурах, специфічних форм її прояву. Романтичне милування руїнами в їхньому протиставленні «дикому лісу», антитеза «агресивного хижака» та «білого жіночого тіла», про що писав Хосе Ортега-і-Гассет у «Повстанні мас» [Ортега-и-Гассет, 2016], має під собою ширше підґрунтя, ніж технологічні та технічні чинники агресивності. Дітям подобаються страшні казки, а у дитячому фольклорі повсюдно зафіксовані іграшкові «похорони» ляльок та садистські вірші. Подорослішавши, вони отримують підсвідоме задоволення від перегляду фільмів жахів. Вочевидь, милування смертю й агресивністю, що часом переростає в патологічну любов-філію до них, має потужне глибинно-психологічне коріння.

У своїй «м'якій» формі ця «філія» виглядає як милування картинами в'янення природи, осіннім краєвидом із жовтим листям, стародавніми руїнами і, врешті-решт, понівеченою Венерою Мілоською, руки якої, якби вони збереглися, були б, на думку мистецтвознавців, «зайвими» у цілісному сприйнятті цього образу. Естетика елегантних настроїв, туга за молодістю, що навіки минула, ліричне осмислення скінченності життя у душі смиренного прийняття неминучого для всіх людей кінця становить одну з найпоширеніших тем світової поезії. Зустрічаються такі мотиви й в українських народних піснях, серед яких загально визнаними шедеврами є «Стоїть гора високая», «Літа на осінь повернули», яку особливо полюбляв співати завідувач відділу філософської антропології Інституту філософії імені Г. С. Сковороди св. пам. Євген Андрос.

«Жорстка» форма милування агресивністю і картинами вмирання і смерті помітна у хворобливому настрої юрби, яка оточила лобне місце і з якимось дивним почуттям очікує, як на її очах впаде в кошик голова людини, яка щойно була живою, як і вони, або безсило провиснуть ноги повішеного, які щойно билися у конвульсіях. З аномальною тривожною цікавістю мільйони телеглядачів вдивляються у картини дорожніх пригод, кадри кримінальної хроніки, катастроф і аварій з розтерзаними трупами і понівеченими машинами. На розкладках торговців відеодисками серед дитячих мультфільмів з вельми агресивною, але ігровою боротьбою kota з мишею або собаки з котом продаються касети з документальними записами публічних страт людей. Величезні гроші на продажі відеозаписів реальних сцен із картинами статевого акту і подальшим убивством заманених у пастку повій заробили злочинці, які знали, як можна використати відомий інтерес людей до смерті й агресивності в їхньому поєднанні із сексом.

Бажання «знати» і «бачити» агресивність, вмирання і смерть або повідомляти про них, тобто мати чи передавати відповідну інформацію, є своєрідно вираженою культивациєю цих явищ через їхню навмисну демонстрацію та перегляд. Це дає контамінацію *агресивності з інформаційним* кодом.

Серед багатьох форм культивациі *інформаційного* аспекту *мортальності* можна назвати прагнення натовпу бути свідками смертельних гладіаторських боїв, вже згадуваних публічних страт з їхньою сатанинською винахідливістю, потяг до перегляду «фільмів-бойовиків», зміст яких являє собою нескінчений ланцюг тренуваних ударів непереможних каратистів, з безперервною стріляниною невразливих героїв, а також фільмів жахів з ожилими мерцями, чудовиськами або вампірами з кров'ю, що струменіє по їхніх звіриних іклах.

Наші часи наповнили стару схему «*життя – загроза життю – порятунок*» (один з варіантів універсальної світоглядної формули) сучасним, часто технологічним або науковим змістом, пов'язавши цю загрозу не з традиційними агресивними персонажами, а, приміром, з ворогами-інопланетянами, що втручаються у генотип людини.

Серед форм *інформаційно* кодованої *культивації* *мортальної* теми – різного роду публічні державні та родинні заходи, пов'язані з обрядами та звичаями похоронного циклу, а саме, панахиди та поминальні служби, некрологи в пресі та листівки з повідомленнями про смерть або річницю від дня смерті, які повсюдно розклеюють у деяких країнах, надгробки з епітафіями, пам'ятники, склепи, стели, меморіальні дошки, тобто все те, що пов'язано зі збереженням інформації, пам'яті про померлих.

*Мортальність* отримує *інформаційне* кодування і в різноманітних знаках смерті – символах на кшталт черепа зі схрещеними кістками, варіативних хрестах з їхньою амбівалентною семантикою «життя-смерть» (хрест – це знаряддя страти, могильний знак і знак життя, Сонця, воскресіння), застережливих знаках на виробництві (небезпека ураження струмом, радіації, висоти, загроза з боку вантажу, який переноситься краном або швартових і буксирних кінців тощо).

Таким чином, споконвічний природний імпульс агресивності, соціалізуючись мірою розвитку людства, насичує багатшаровий світ предметних людських смислів позитивним і негативним змістом, включаючись як універсально-культурний елемент і до складу художньої свідомості. Очевидно, що і в літературних творах, зокрема, у новелі, слід очікувати наявності цієї трансформованої вітальної функції людини в усіх її змінених формах, виражених на всіх рівнях світовідношення.

Причиною такого дивного і, на перший погляд, хворобливо-нездорового інтересу до видовищ *агресивно-мортального* змісту є все той самий базисний вітальний імпульс, бо споглядання глядачем сцен, де обривається життя, передбачає його ствердження самим фактом триваючого життя глядача.

Спостерігач страти у натовпі відчуває контраст між своїм життям, що триває, і життям іншої людини, котре обірвалося. Аналогічне утвердження життя можна бачити у сприйнятті відтворених у літературах ланцюжків змін життя і смерті, де момент утвердження життя і перемога над смертю втілено у факті продовження життя читача.

## В. ЕРОС

Антиподом агресивної базисної функції виступає утвердження життя в *репродуктивній* функції людини. Подібно до того, як *агресивність* пов'язана переважно з *мортальністю*, і лише опосередковано – з ідеєю виживання через переживання інших, так і *еротична* функція має домінуючий зв'язок з *вітальністю* за опосередкованого вираження в ньому ідей *мортальності* (смерті індивіда у роді) та *агресивності* (суперництва за право зачати потомство).

У культурі це дістає вияв у кодифікуванні *агресивним* кодом як КГП *смерті* (основне кодування), так і КГП *життя* (вторинне кодування) за протилежного прояву згаданих основного і вторинного кодувань в *еротичному* коді. Відповідно до цього на різних рівнях світовідношення еротична функція у її культурно перетвореному вигляді втілюється або в розмаїтті видів любові, різновидах подружнього життя та шлюбу або в інших своїх широкопланових проявах, які виражаються у багаторівневих смислах олюдненого світу.

Як і агресивність, репродуктивна функція зазнає у культурі вже згадуваних форм трансформації, тобто, вона, як і агресивність, *табується*, *культивується* і *каналізується*. У будь-якому разі у людському світі культури вона перестає бути суто тваринною функцією з продовження роду, насичуючись тими смислами, які надають їй специфічних форм олюдненої реалізації у системі людських відносин.

Так, Ігор Кон, розрізняючи смисли, яких набуває для всіх ідентичний за своєю фізіологією статевий акт у системі людських стосунків, зазначав, що залежно від ситуації він може виступати засобом релаксації, формою пошуку насолоди й сильних чуттєвих вражень, пізнанням незвіданого, суто репродуктивним актом (свідомо спрямованим на народження спадкоємця), способом утвердження зверхності або підвищення соціального статусу, актом, спрямованим на подолання самотності з перспективою старості в оточенні дітей, і так далі [Кон, 1990 : 59].

Уже тільки один цей перелік різноманіття смислових параметрів репродуктивного акту показує нам ті його особливості, яких він набуває у процесі своєї культурної трансформації. Тварини, само собою зрозуміло, жодного з цих

смыслів у свою репродуктивну поведінку не вкладають – для них вона є не більш ніж біологією відтворення. Наповнення ж її суто фізіологічних проявів соціальними і культурними смыслами – це прерогатива лише людини, що зазнала соціалізації, цивілізування та окультурення.

У розглядуваному *соціально-онтологічному* плані ця трансформація може поставати як процес переведення даної функції у царину свідомо культивованих інститутів і відносин. Тут слід насамперед згадати про таке універсальне культурне явище, як інститут сім'ї. У різних типах культур ми можемо зустріти матріархальний і патріархальний її варіанти, екзогамію та ендогамію, матрилокальні та патрилокальні, моногамні та полігамні сім'ї. При прийнятті до уваги господарсько-побутової функції сім'ї неважко побачити в ній також і пов'язану з репродуктивністю розвинену *аліментарно-виробничу* функцію.

Зауважимо, що, крім того, сама динаміка відтворення народонаселення тісно пов'язана з рівнем харчового життєзабезпечення людей та агресивністю, які у перші періоди історії були безпосередніми чинниками, що визначали чисельність людства. Історичні та етнографічні факти свідчать про спеціально вироблені форми регуляції чисельності населення в період дефіциту їжі (вигодовування тільки новонароджених хлопчиків, залишення без їжі людей похилого віку або навіть їхнє вбивство з метою зменшення кількості їдців).

Констатація факту перенаселеності також визначена суто соціальними факторами. Стародавні греки внаслідок особливої організації свого укладу життя стверджували, що їхні поліси перенаселені, і вихід з цього вбачали у розвитку специфічної приморської колонізації нових земель та, за Аристотелем, культивуваці одностатевого кохання.

*Ритуально-обрядовий* рівень світоставлення визначив перетворення репродуктивної функції на набір особливих неутилітарних дій за певними правилами, що наповнили природну фізіологічну функцію символічними смыслами.

Перетворених форм ця функція набула і на рівні *практично-духовного* світовідношення, особливо у рамках такого практично-духовного почуття, як кохання. На думку низки дослідників, сама сексуальність є продуктом розвитку

культурних форм людської спільноти, і за всієї її близькості до природної тілесності вона трансформує суто тваринне ставлення до тіла у специфічно людські системи оцінювання його краси й досконалості, хоча еталони та критерії цієї краси у різних культурах можуть різко відрізнятися один від одного.

*Теоретичний* рівень ставлення людини до світу у результаті дав нам осмислення окультурених форм репродуктивної поведінки у рамках західної (так званої досократівської та післясократівської) і східної еротологічної філософії, де знайшов відображення не лише процес олюднення (цивілізування) репродуктивної функції, а й було сформовано уявлення про любов і ворожнечу, чоловіче і жіноче як космічні принципи- начала (*архе*) буття.

Трансформовані на цих рівнях світовідносин природні функції у суспільстві починають виступати предметом соціокультурного регулювання. У рамках культурних трансформацій репродуктивної функції особливого значення набувають такі форми її регуляції, як *табування* та *каналізування*. Поява *табу* у сфері статевої поведінки дехто з дослідників вважає ключовою демаркацією, що розділяє протолодину від людини. Одним з найбільш важливих *табу* у цій сфері була *заборона інцесту*. При цьому культивування репродуктивної функції може проявлятися не тільки у позитивному значенні. Негативна культивування спрямована на руйнацію домінуючих у даному суспільстві норм репродуктивної поведінки взагалі та сексуальності й еротизму зокрема. Така культивування вступає в напружене протистояння з культурними *табу*, котрі найчастіше забороняють все, що не спрямоване власне на відтворення роду.

Сама можливість такого протистояння визначена тим, що у людини функція дітонародження відокремилась від статевої насолоди, потяг до котрої у певному сенсі став самоцілним. Внаслідок цього виникає феномен паралельного існування нормативної статевої поведінки та статевої поведінки, котра порушує ці норми. Приміром, культурне регулювання даної функції втілюється в інституту шлюбу, але одночасно з ним існують люди, котрі, навіть перебуваючи у шлюбі, мають безладні статеві стосунки поза ним. Інший приклад такого

«детабуювання» – коли у суспільстві, де за норму прийнято моногамний шлюб, деякі чоловіки живуть «на дві сім'ї», а інколи – й на три і більше. При цьому слід зазначити, що в іншому суспільстві, з полігамними нормами, таке багатоженство їхнім порушенням не було б.

Таким чином, те, що в одній культурі може вважатися нормою, в іншій культурі розглядається як порушення цієї норми, і навпаки. Дуже часто аномальними є такі форми реалізації статевих стосунків, які відведені (каналізовані) у певне русло. Тобто, за перманентної заборони ця форма допускається у певному часі чи у певному місці. Приміром, у деяких народів каналізованим є обрядовий проміскуїтет, коли, як на острові Фіджі, у певну ніч все плем'я без розбору дітей та батьків чинить масовий статевий акт. В Україні є звичай «вечорниць-посиденьок», коли молодь винаймає, як правило, в удовиці, хату, і влаштовує та «свальні ночі». При цьому батьки знають, чим займаються у тій хаті їхні доньки, але, і про це писав Михайло Грушевський, виправдовують їх тим, що «як вони молодість свою будуть знати, якщо не будуть гуляти». Дошлюбний секс у багатьох народів допускався ще й під час ініціації, коли одна дівчина ставала тимчасовою дружиною для групи підлітків, котрі проходили цей обряд переходу для того, щоб, отримавши перший статевий досвід, вважатися після цього дорослими чоловіками, котрі вже можуть одружуватися.

Водночас важко уявити собі таку ситуацію у суспільстві, де статеві стосунки піддаються суворій регламентації, щоб всі ці норми раптом скасувались і у цьому суспільстві запанував такий стан справ, коли першій-ліпший чоловік легко та без примусу міг би вступити у статевий зв'язок з будь якою зустрітою дівчиною. До таких неспорядкованих стосунків не побажали б повернутися у першу чергу самі жінки. Утім, якщо згадати легендарних амазонок, то вони самі йшли на контакт з випадковими подорожуючими чоловіками, а ритуальна храмова проституція передбачала, що за гроші, котрі йшли на храм, дійсно перший-ліпший бажаючий міг злягти з цілком благоприсойною матроною, якій за ухилиння від таких обов'язків могли не тільки докоряти, але й покарати.

Як бачимо, немає таких варіантів здійснення статевої функції, які б у деяких культурах не набули культивованого вигляду. Культивуванню тут піддаються вже не тільки система позитивно-нормативних трансформованих форм репродуктивної поведінки з її табу, а й так само культивовані спроби порушення цих табу, найчастіше – у вигляді відведених у спеціальні канали девіаційних проявів сексуальності. Скажімо, зазвичай табуйована (засуджувана) у більшості суспільств проституція самою проституткою культивується, але ця культивація є одночасно й порушенням (детабуванням) пануючої норми. У зв'язку з цим виникає новий об'єкт культурного регулювання – відносини між культурними нормами та їхнім порушенням.

Узагалі, у системі культурних трансформацій еротичної функції проституція є типовим різновидом її соціально визначеного каналізування, що підкреслюється тим, що проституцію пов'язують із клоакою суспільства. Враховуючи факт природної схильності до неї (є відомості, що у 90% повій є якийсь спільний для них ген), а також факт прообразу проституції у вищих приматів (спостережувані мавпи-самки віддавалися самцям за жетон від автомата з апельсинами), можна припустити, що подібне каналізування у вигляді легалізації або терпимого ставлення до проституції є для суспільства своєрідною нормою. Система пропозицій «секс в обмін на гроші», попри те, що вона майже завжди репресується культурою, незважаючи на всі вжиті моральні та юридичні заходи, неодмінно «проростає» серед заборонних приписів, як невикорінний пирій-вівсянець – серед саджених культурних рослин.

Очевидно, що є й вельми важливі соціальні чинники існування проституції, пов'язані з майновим розшаруванням суспільства і перетворенням торгівлі власним тілом на джерело для існування. Для нас суттєвим тут є інше – факт «прориву» девіантної поведінки як «бур'яну» на «обробленому полі», де «виросшуються» окультурені форми сексуальності та репродуктивної поведінки. Цей прорив за відсутності потреби у такому способі добування грошей у людей, які заперечують цінність культурних норм, що історично склалися у даному соціумі, знаходить прояв у адюльтері або у фактичному проміскуїтеті певної частини суспільства.

З іншого боку, відомо, що повії найчастіше «обслуговують» аж ніяк не сутенерів і не представників свого рівня соціальної стратифікації. Очевидно, що їхні клієнти (за відомим винятком) – це люди середнього і вищого класу, які своїми контактами з проститутками заперечують окультурену форму сексуальної поведінки і заохочують свої девіантні, відхилені від пануючих норм поведінки, виходячи тим самим з цієї системи культурних норм і обмежень. Подібне заперечення культурних норм у разі звернення до послуг повій, фактично – впадання у проміскуїтет, відбувається не стільки під впливом тимчасового зняття контролю з боку загальноприйнятої культурної норми (плинна душевна слабкість, алкоголь, слухна нагода, підходяще середовище, «капітуляція» перед хитрощами витонченої спокусниці тощо), коли таке звернення можна розцінювати як щось поодиноке і випадкове, скільки внаслідок навмисної реалізації «тіньової» культурної установки.

Реалізація цієї загалом *табуїрованої*, але все ж *культурної* (у сенсі належності до певної субкультури), хоча й засуджуваної моделі поведінки, пов'язаної з виходом за межі панівних норм, ґрунтується на прагненні порушити табу за принципом: «Якщо не можна, але дуже хочеться, то можна». Однак для задоволення такого «попиту» має бути відповідна «пропозиція», і тому умови для цього задоволення завжди бувають вже підготовлені тими, хто «спеціалізується» на культивуванні цього варіанта трансформованої репродуктивної функції (без підтримки організованої злочинності професійна проституція була б неможлива).

На перший погляд, проституція – це набір суто фізіологічних послуг, якими задля задоволення статевої потреби користуються солдати, моряки, молоді люди, що не мають постійної статевої партнерки, хоча у цілому, безумовно, справа тут набагато складніша. Часом сімейні чоловіки йдуть у будинки розпусти через бажання втекти від рутини потьмянілих статевих стосунків з дружиною, якщо любов між ними вже зникла, а іноді це обумовлено елементарною фізіологічною або психологічною несумісністю подружжя, недостатньою фізіолого-психологічною задоволеністю рівнем сексуальної техніки або активністю партнера, а також «межами допустимого», прийнятими в цій сім'ї.

Крім того, заперечення культурних норм у статевій сфері може визначатися належністю до вкрай високого або до вкрай низького соціального статусу «порушника». У першому випадку цей вихід за межі культурно трансформованих норм відбувається або від відчуття вседозволеності та юридичної «екстериторіальності», внаслідок чого представники так званої «еліти» досить часто попадають у різного гатунку сексуальні скандали. У другому випадку поведінка «порушника», не обтяженого прийнятими соціальними нормами внаслідок його визначальної асоціальності, становить звичний образ життя, де секс складає чи не головну відряду разом з пияцтвом та іншими формами розважального марнування часу. Не дивно, що фантазії таких «порушників загальних правил» виглядають у принципі вельми обмеженими – полювання або риболовля, хороша закуска, випивка, «дівчата» – ось той «джентльменський набір», у межах якого реалізуються агресивна, аліментарна та еротична функції в їхній формі, що наближається до нецивілізованих проявів. У таких випадках вживання їжі перетворюється на ненажерливість, алкоголю – на пияцтво, полювання – на бажання стріляти у будь-яку живність без розбору і потреби, а статеві стосунки – на розпусту.

Подібне «времяпрепровождение» у деяких випадках безумовно, допомагає розв'язувати ті чи інші особисті, професійні або соціальні проблеми «компаньйонів», однак для нас тут важливо відзначити факт табування цією поведінкою панівних культурних норм, відведення їх у певний тальвег і подальше «культивування» природних імпульсів, які перебувають у суперечності з цими нормами. У низці випадків ця поведінка, що порушує норми, стає домінантною і в цьому сенсі – нормою життя для частини суспільства, що призводить до того, що ми знову натрапляємо на приклад зіткнення двох типів трансформації базисних функцій.

Ненажерливість та пияцтво, насильство та «гуляння» суспільством завжди вголос чи мовчки засуджуються, тобто, заперечуються, утім, існують достатньо раціональні пояснення, котрі якщо не виправдовують, то хоч допомагають зрозуміти, чому деякі люди порушують загальноновизнані табу. Не в останню чергу цей вихід за межі норми, зрештою, може бути визначений

потужними життєвими прагненнями у рамках загальної формули світоставлення *«подолання смерті, утвердження життя, прагнення безсмертя»* в її еротичній кодифікації, коли гіперсексуальність є способом подолання скінченності життя.

Альбер Камю у розділі «Донжуанство» однієї з головних своїх праць [Камю, 1990 : 271-281] прямо вказував на донжуанський стиль життя як спосіб подолання одвічного страху перед смертю, коли зміна партнерів і одномоментні захоплення відсувають думки про неминучість кінця. «Померши» з однією жінкою, такий чоловік, знаходячи все нових і нових коханок, «відроджується» тим самим до життя. Він проживає стільки життів, скільки разів він любився.

У своїй основі порушення культурних норм під час детабування цих норм та культивуваці споконвічного природного імпульсу подовження роду заради отримання «приголомшливої насолоди» (З. Фрейд), якою як «приманкою» природа заохочує зв'язок статей, є фізіологією репродукції. Статевий партнер тут часто постає знеособленим (іноді клієнти будинків розпусти навіть відмовляються узнавати ім'я партнерші, котра банально купується заради почуттєвого задоволення).

Тим не менш непоодинокими є випадки встановлення душевних людських стосунків між такими тимчасовими партнерами. Понад те, як зазначали деякі дослідники проблеми статевого кохання, саме у цьому «низькому» контакті між людьми може встановитися незмірно глибока людська спільність почуттів, що ґрунтується на контрасті тілесної близькості за фізіологічною потребою із соціальною та духовною занедбаністю, закинутістю та самотністю. Саме ці обставини можуть визначити задоволення фізіологічних потреб у такий не схвалюваний суспільством спосіб.

Адже і такий «каналізований» статевий контакт залишається комунікативною дією людини, а не тварини, і людина, нехай і така, що підкоряється «поклику» природи, продовжує залишатися людиною, чому й прагне уникнути внутрішнього чи зовнішнього осуду, щиро чи кривлячи душею, прагнучі надати цьому відведеному у клоаку суспільства статевого акту цивілізованого, людського вигляду (пригадаймо героїв «Ями» Олександра Купріна). Людська сутність,

привнесена у тілесні функції, фактично знімає їхню «голу» фізіологічність, робить її лише природним підґрунтям олюдненої, нехай і таким чином, форми тілесного буття у світі.

Причину прагнення до імітації соціальної значущості статевого контакту і маскуванню його суто фізіологічних спонукальних мотивів Володимир Соловйов інтерпретував так: «Для тварини задоволення статевого почуття за допомогою відомої фізіологічної дії цілком природне. Як істота моральна, людина знаходить цю дію супротивною своїй вищій природі і соромиться її» [Соловьев, 1991 : 36]. Але настільки ж фізіологічною є, скажімо, дія органів слуху, хоча ніхто не буде соромитися того, що людське вухо або інші органи влаштовані так само, як у вищих тварин, тим паче, якщо цими органами слуху сприймаються, скажімо, звуки симфонії.

У цілому *табування* можна визначити як виконання або невиконання певних норм на протигагу невиконуваним або виконуваним антитетичним нормам. Інакше кажучи, це – *заборона* на функціонування якоїсь базисної функції у її певній соціальній формі, яку вона отримала внаслідок її трансформації у культурі. Будучи забороненою, вона одночасно є і *культивованою*, але вже у тій формі, котра даним суспільством заперечується. Інакше кажучи, *табування* здійснюється в рамках *покладально-заперечливої* діяльності, де елемент *покладання* (культивації) є «своїм іншим» *заперечення* (заборон, табування), унаслідок чого розгляд табування лише як заперечувальних, заборонних норм був би хибним. Більш того, чим суворішою є заборона, тим інтенсивнішим буває прагнення її порушити, за відомим прислів'ям «*Чого не вільно, те й кортить*», Ось чому заборонна норма провокує, чи краще сказати, стимулює її порушення. Оголення тіла у більшості країн є криміналізованим правопорушенням, що кваліфікується як «*образа суспільної моралі*» чи дрібне хуліганство, чи ексгібіціонізм. Заборона ж на оголення тіла дуже часто робить це оголення формою епатажної поведінки, або способом самовираження чи соціального протесту. Уявимо собі такого собі голого аборигена, котрий голим забіг у хижчину, де моляться місцевим божкам племені, щоб висловити свій протест царьку. Ясно, що оскільки там сиділи так само майже не одягнені люди,

оголеність протестанта на них ніякого враження не справила б. Інша справа – епатаж маргінальних протестувальниць, котрі «топлес» забігли до християнського храму – ця їх дія мала суспільний резонанс.

*Культивування еротичної функції* людини, так само, як й інші форми її трансформації, проявляється на різних рівнях відношення «людина – світ». На *нульовому*, тілесному рівні це знаходить вираження у спеціальному «виросуванні» особливих неприродних форм людського тіла, що пов'язано або з якимось ритуалами, або зроблено заради приведення зовнішнього вигляду людини у відповідність до прийнятих у даній культурі уявлень про тілесну норму чи тілесну красоту. Це може бути і навмисне нарощування «жіночих принад» шляхом спеціального відгодовування місяцями нерухомо сидячих дебелих «дівчат на виданні» в одному з африканських племен, і виснажливі дієти європейських анорексичних манекенниць з їхньою крайньою худорлявістю.

На цьому рівні культивуваці піддається також сам статевий акт у численних дослідах медичного плану з лікарськими рекомендаціями з техніки сексу і статевого акту, а також різні корекції фізіологічних проблем, що заважають статовому життю. Предметом культивування стають підготовчі дії (петтінг), різні пози, інтенсивність і особливість рухів, пошук ерогенних зон і способів впливу на них у статовому акті. Сюди ж включаються й численні аспекти фізичної або тілесної культури як такої, зокрема «тілобудівництво» і «тілоформування» (body building і body shaping), які можуть не мати очевидної еротичної спрямованості, але часто мають її на увазі у сенсі, скажімо, зразка маскулінності.

Зрозуміло, що для людини, на відміну від тварин, у яких їхня вроджена фізіологія статевого акту щодо поз і рухів жорстко обмежується видовими особливостями, ця сфера являє собою привабливу для багатьох людей сферу докладання здібностей їхньої уяви. У цьому плані важко назвати варіанти можливих форм статевого контакту, які ще не стали у людей предметом винахідливого експериментування.

До «інструментальних» засобів та форм *предметно-практичного* культивування статевої функції на рівні окремої людини можна віднести такі специфічні заходи, як використання

гормональних збудників, штучних пристосувань на кшталт насадок або спеціальних презервативів, що подразнюють ерогенні зони жінки, різноманітного іншого «секс-інструментарію» – від вібраторів до «фаломашин», від фалопротезів до «майже живих» секс-ляльок.

На загальному суспільному рівні предметно-практичне регулювання репродукції проявляється як державне регулювання чисельності населення через заохочення або обмеження народжуваності. Тут можна назвати і надання пільг сім'ям із дітьми в країнах, що депопулюють, і репресивні заходи, спрямовані на обмеження народжуваності у країнах, які вважаються перенаселеними. Спеціального культивування на даному рівні зазнає ця функція, інституціалізована у родині, яка вважається соціально-економічною основою держави. Звідси заохочувальні заходи законодавчого і морального порядку щодо зміцнення сім'ї та засуджувально-репресивні – щодо всього того, що її руйнує.

*Обрядовий* рівень культивує базисну репродуктивну функцію через знакову ритуалізацію всього процесу відтворення людини – починаючи від знайомства майбутнього подружжя, залицяння, сватання, заручин, весілля, реєстрації шлюбу, першої шлюбної ночі та закінчуючи виношуванням дитини, пологамі, післяпологовим періодом, ініціацією та соціалізацією дитини.

*Практично-духовне* світовідношення дає нам приклади спеціального культивування такого духовно-практичного почуття, як кохання, що є продуктом тривалої історії цивілізування та становлення людяного у людини. Деякі духовно-практичні релігійно-містичні вчення статевий акт розглядають як акт духовної творчості, коли через поєднання двох світових принципів-начал, жіночого і чоловічого, шляхом специфічного культивування статевої енергії під час коїтусу актуалізується вселенська космічна енергія.

Якщо говорити про *духовно-теоретичний* рівень світовідношення, то мова тут йде не про власне репродуктивну функцію, а про її вивчення з наукових позицій, що сталося доволі пізно. Сам статевий акт увійшов до сфери наукового дослідження лише на початку ХХ-го століття, коли панівна у всі попередні часи «прюдерія» перешкоджала (табуувала) не тільки

публічному обговорюванню сексуальної тематики, окрім маргінальних випадків та непристойних анекдотів, але й об'єктивному вивченню фізіології статевих стосунків. Тобто, мали бути з'явитися такі «добровольці», які б погодились «заради науки» виконувати статевий акт, під час якого лаборанти проводили процедуру вимірювання частоти фрикцій з фіксацією всіх числових параметрів на самописцях, точні заміри тривалості акту, енцефалограми та кардіограми, вимірювання динаміки тиску крові тощо. Сучасна медична сексологія на підставі наукових розробок медикаментозно коригує та виправляє ті чи інші розлади статевої сфери, що можна розглядати як своєрідне культивування природної репродуктивної функції.

Повертаючись до розгляду *табування* як трансформації у культурі такої базисної життєвої функції людини, що пов'язана з відтворенням роду у його співвідношенні з *культивуванням*, слід відмітити, що вся система загальнолюдських моральних та інших імперативних норм, пов'язаних з цією сферою життя людини, виступає як система заборон та обмежень на певні неприйнятні у даній культурі форми репродуктивної поведінки та пов'язаних з нею сфер життя.

Це проявляється, зокрема, у забороні одружуватися і мати дітей священнослужителям у деяких релігіях, виключення ними зі статевих стосунків прагнення до насолоди та розгляд їх лише як «вимушеного» способу виконання заповіді «плодіться та розмножуйтеся». Волею-неволею при виконанні цієї функції людина виступає як носій тілесного природно-фізіологічного начала, коли заперечення цього начала загалом веде і до заперечення даної тілесної функції. Відомо, наприклад, що неоплатоніки відчували пекучий сором з того, що вони мали тіло, у яке, як у в'язницю, поміщена їхня душа.

Сором у цьому разі виникає лише за усвідомлення несумісності духу і тіла, яка може бути знята гармонією тілесного і духовного начал. Культура як культивування людського в людині в цьому сенсі являє собою не тільки арену напруженого протистояння духу і тіла у рамках проявів різних почуттів, а й царину їхньої гармонізації. Буває й так, що те, що у нетабуваному вигляді підлягає культивуванню та розвитку, наприклад, здорові сексуальні стосунки чоловіка і дружини,

у деяких культурних нішах виступає забороненим явищем. У середньовіччі деякі благочестиві віряни, навіть повінчавшись, не «опускалися» до плотських утіх і жили «як брат і сестра».

Заборонні норми щодо проявів цієї функції самі можуть стати предметом культивування у рамках тих чи інших моральних норм або доволі суворих релігійних обмежень. Проявом цього виступає аскетизм, безшлюбність, цнота, невинність, цінності тілесної чистоти і сексуального інформаційного невідання (недосвідченості) на протигагу розбещеності, багатощлюбності, нерозбірливості, порочності та багатого сексуального досвіду (циничному сексуальному всезнанню, що спустошує душу). Тут ми бачимо, як *табування* репродуктивної функції у вигляді норми безшлюбності є *культивуванням* цієї безшлюбності. Різноманіття конкретних культурних типів визначає багатоманіття заборон на ті чи інші варіанти статевого стосунків.

Не слід скидати з рахунку й того, що можна назвати «природним потягом», сила якого є настільки великою, у що жіночих «зонах», за свідченням працівників пенітенціарної системи, постійно розігруються любовні драми та утворюються «родини». Зрозуміло, що відповідь на цей потужний природний потяг у людини завжди набуває людських рис, як от утворення одностатевих сімей серед осуджених жінок, проте сам цей потяг за своєю природою є так само фізіологічним, як фізіологічним є травлення чи ріст волосся чи нігтів. Інша справа, що своєму травленню з дисфункціями людина, буває, допомагає різними пігулками чи БАДами, а волосся та нігті – стриже, або робить модельні зачіски та манікюр. Фізіологічно-функціонально розрізнення запахів є природною функцією організму, але лише людина розвинула задля задоволення цієї вже олюдненої функції органу власного організму цілу парфумну індустрію.

Аналогічним чином людина приборкує силу, що закладено в нас Богом та природою заради того, щоб рід людський не мав переводу. У цьому разі комплекс полярності природного і культурного, тобто різних природних проявів репродуктивної функції, протиставлених її соціально зумовленим девіаціям і перетвореним формам, являє собою систему тісно взаємопов'язаних заборонних і дозвільних норм.

Звідси випливає, що прагнення зберегти цноту виступає як обмеження та табування природного імпульсу, що часто нагадує про себе, зокрема, в нестерпних тілесних бажаннях та жадобі пубертетних молодих людей. Досить згадати одкровення Елоїзи, що потрапила до монастиря, яка навіть під час молитов згадувала «п'янкий досвід насолод», пережитих нею з Абеляром [Эйкен, 1907; 2015 : 418], або «Отця Сергія» Лева Толстого, коли цей святий отець у борні з собою відтяв собі «пальця».

Треба сказати, що любовний потяг аж ніяк не можна розцінювати як щось тваринно-занижене. За будь-що йдеться про суто людські почуття, і хоча цей потяг може виступати і як природна чуттєвість, він, як й інші природні явища, що їх успадкувала людина, є вже антропним феноменом. У цьому сенсі трансформована й інституціалізована репресивна культурна норма, що регулює статеві стосунки, може виступати як щось протиприродне, або краще сказати, протилюдяне, перешкоджаючи, наприклад, через станові забобони, оформленню у соціалізованій формі союзу двох закоханих. Величезна кількість трагедій Ромео і Джульєтти усіх часів і народів пов'язана з конфліктом між плеканим духовно-практичними почуттям закоханих і соціальними нормами, котрі табують зв'язок представників ворогуючих або замкнених сімейних кланів. Щось подібне зустрічається при неможливості утворити родину парі, котра належить до різних класів чи станів, або через національно-расові упередження.

Це свідчить про те, що трансформація природної репродуктивної функції у суспільстві призводить до табування не тільки різного гатунку відхилень від пануючої норми, але й їхніх культивованих трансформацій, таких, як любов як духовно-практичне людяне почуття та звичаєві норми стосовно утворення нової родини. З одного боку, ці норми забороняють брати шлюб представникам різних верств, класів чи сімейних кланів, з іншого, заперечуючи ці норми, закохані з різних соціальних груп, які вирішили все ж одружитися, тим самим власним прикладом відкидають ці норми або обмежують сферу їхньої дії.

Зіткнення табуваних і дозвільних норм може знаходити прояв у конфлікті двох варіантів культивування певної, у даному випадку, репродуктивної функції. Серед універсальних

сексуальних табу можна назвати заборону на дошлюбні статеві зв'язки, оскільки у багатьох народів культивується цінність дівочої цноти. Відомо, однак, що існують культури, в яких дошлюбні статеві зв'язки, навпаки, всіляко заохочуються, коли наречену-незайманку вважають неповноцінною. Етнографічні пояснення подібних фактів пов'язують дошлюбне статеве життя нареченої з необхідністю гарантованого відтворення роду.

*Культивація* норми дошлюбного сексу молоді як заохочення статевих зв'язків з однолітками знаходить вираз у різноманітних іграх, на кшталт слов'янської гри «Олень», вже згадуваних «посиденьках» або у «свальних ночах». Так само *культивованою* формою даної функції є й ритуальна дефлорація нареченої жерцем або вождем. Фізіологічна дія певного роду з пробиття гімену постає тут як дія, переведена в культурно-семіотичну площину. Це відрізняється від такої прийнятої у суспільстві норми репродуктивної поведінки, котра вимагає, щоб наречена у першу шлюбну ніч була незайманою, але стоїть в одному ряду з ними, різниця лише у тому, хто буде першим.

Узагалі, так зване «насамонійське право», право першої шлюбної ночі, яке мав спочатку жрець, потім вождь, а потім сеньйор, передбачало, що молодий у першу шлюбну ніч був далеко не першим, хто злягав з молодістю. Окрім жреця до молоді допускалися найповажніші люди племені, і їхня кількість іноді перебільшувала десяток. Така культивация зазвичай забороненого групового сексу постає як табування сексу з молодістю для молодого до того, як з нею не пересплять інші. Цей ритуал був покликаний надати санкцію молодим на продовження роду. Вождь, котрий уособлював тотемну тварину як родоначальника племені і від її імені мав наречену, вбирався у шкіри цих тварин – ведмедя, бика, барана тощо.

На згадку про це у Давній Греції, а у нас і зараз молодих всаджують на ці шкіри, або, вже зовсім вироджено, на шубу чи подушку. Якщо тотем був великою рогатою худобою, вождь носив шапку з великими мисами, і після закінчення статевого акту з молодістю передавав цю кучму молодому, котрий «приймав родову естафету», пам'ять про що у народі зберіглася у вислові «Наставити роги».

Окрім цього, на згаданому *тілесному рівні* табування природної дітородної функції постає як заборона, що накладається з тих чи інших міркувань на природне здійснення і нормальне завершення статевого акту. Сюди ж належать усі форми запобігання зачаття за допомоги контрацептивів, спермацидних мазей, медикаментозного впливу на процеси овуляції яйцеклітини, а також переривання небажаної вагітності, зокрема й за допомогою хірургічних абортів.

Серед значної кількості культурних табу одним із найбільш широко поширених є така вже згадувана вище норма, як табування інцесту, тобто, зв'язку з близькими родичами, причому єдиною беззаперечно загальноприйнятою забороною є заборона на інцестуальні зв'язки батьків з дітьми. Щодо статевих стосунків з іншими родичами, то тут ми зустрічаємо різноманітні їхні варіанти, які залежать від особливостей тієї чи іншої культури. Загалом ці заборони стосуються відносин між кровними родичами за висхідною та низхідною лініями, хоча приписи Біблії та Корану поширюють ці заборони на падчерок та пасинків, дітей від першого шлюбу, сестер дружини або братів чоловіка, невісток та зятів тощо.

За Ричардом Конніфом, інцест в історії людства був настільки поширеним явищем, що до 80% шлюбів укладались між родичами. Інцест серед перських магів був строгим правилом. Давньоєгипетські фараони шлюб з сестрами вважали за норму. Чоловіком славетної Нефертіті був її рідний брат Ехнатон; у цього подружжя народився син Тутанхамон, котрий мав купу хвороб і який прожив на світі усього 19 років. Хоча він теж прагнув зачати нащадків від своєї сестри, але у результаті у них було двоє мертвонароджених дітей. Відома Клеопатра також послідовно мала за чоловіків двох своїх братів. Підставою для кровозмішування фараони називали свою божественну природу і неприпустимість зв'язків зі звичними людьми заради «чистоти крові». За загального неприйняття інцесту давніми римлянами деякі імператори, такі, як Нерон та Калігула у такий гріх впадали, але вже без подібних обґрунтувань, з банальної розбещеності.

Інші міркування для виправдання зв'язків між близькими родичами мав так званий «династичний» інцест, коли заради збереження влади за певною династією, великою королівською

родиною чи правлячим кланом, шлюбні пари утворювались лише їхній всередині. І це було заведено не тільки у Європі. У 1820 році християнський місіонер, що прибув на Гавайї, був вражений тим, що правлячі родини не тільки не забороняли, але й активно заохочували такі шлюби, одружуючись не тільки на двоюрідних, але навіть і на рідних сестрах.

Таке навмисне обмеження кола осіб, які могли стати на чолі монархічних держав, зрештою, призвело до збіднення династичного генофонду. Вихід з цього королівські та царські родини бачили у династичних шлюбах, тобто, шлюбах між представниками правлячих династій різних країн. Такі шлюби відомі з кінця бронзової ери, але в Європі вони були поширені від Середніх віків до ХХ-го століття.

Після хрещення Руси-України руські князі також стали укладати династичні шлюби. Молодша сестра Ярослава Мудрого, Добронега Марія Володимирівна (1011 – 1087), або Марія Київська була дружиною польського короля Казимира I Відновителя і матір'ю короля Болеслава II Сміливого. Її донька Святослава стала першою чеською королевою. Найстарша донька Ярослава Мудрого Єлизавета стала дружиною норвезького конунга Гаральда III Суворого, а її сестра Анастасія побралась з угорським королем Андріаном I. Найбільш відомою іноземною королевою стала русинка Анна Ярославна, або Анна Київська, Анна Руська (бл. 1032 – бл. 1079) – наймолодша донька Ярослава Мудрого, королева Франції (1051-1060), дружина Генріха I.

Такі династичні шлюби укладались переважно з метою отримання політичних, дипломатичних, економічних чи військових преференцій. Проте, зрештою, обмежене коло королівських осіб, що могли укласти династичний шлюб, призвело до того що переважна більшість європейських монархів почали мати спільного предка і натепер всі вони є родичами, через що шлюб між ними почав набувати інцестуальних ознак.

Однак найбільш відомим випадком династичного інцесту, оснований на прагненні розширення володінь та отримання вигід і, одночасно пов'язаного з традиційним бажанням збереження династичної влади, був інцест династії

Габсбургів, представники якої тривалий час очолювали країни майже всієї Європи.

Попри вкрай репресивний характер такої культурної заборони, коли, приміром, тих, хто припустився інцесту, могли дуже суворо карати, реально це явище було, як бачимо, досить поширеним. Не зникло воно і у наш час. Повідомлення, що періодично з'являються у пресі про звалтування батьками власних малолітніх доньок або про їхнє співжиття з пасербицями чи доньками-підлітками свідчать про те, що інцест є більш поширеним, ніж це зазвичай заведено вважати. Але розголосу подібні факти часто набувають лише з причини достатньої популярності персон, які припустилися таких вчинків, або у разі їхньої безсумнівної юридичної доказовості.

Під заборону часто підпадають статеві стосунки осіб, що мають надто великі вікові відмінності, забороненими є статеві зв'язки людей з тваринами, неживими предметами, а також самозадоволення. Традиційно заперечуються генітально-оральні, генітально-анальні та анально-оральні контакти. У медичній літературі донедавна відхиленням від норми вважали навіть навмисну пролонгацію статевого акту з метою подовження задоволення і взагалі все те, що не є в ньому природно-фізіологічним.

Табуюються двоєженство або двоємужжя (тобто одночасне перебування у двох і більше шлюбах), існування на утриманні сексуального партнера. Моральній і більшою мірою правовій забороні у більшості культур підлягає статевий акт без згоди на це одного з партнерів і, тим паче, його насильницьке здійснення. Останнє розглядається як один з найважчих злочинів проти особистості, зрівняний за мірою передбаченого покарання із замахом на життя.

Заборону накладено також на схиляння до співжиття або примушування до статевого зв'язку засобами соціальної влади (грошима, службовим становищем), як і на протилежну дію – пропозиції щодо його здійснення за винагороду. Крім того, табуюються прояви жорстокості та насильства у статевому акті навіть за взаємної згоди партнерів або його прилюдне здійснення.

У цьому плані *еротичний* код безпосередньо контамінує з кодами *агресивним* (звалтування та садомазохістський

комплекс і його культурне визначення як девіації) та кодом *інформаційним* (інтимні сторони індивідуального статевого життя становлять собою таємницю, закриту для сторонніх). По суті справи, репродуктивна функція у вказаних випадках здійснюється не тільки «сама по собі», а й у її контамінаціях з *аліментарною* (орально-генітальні, орально-анальні контакти), *агресивною* (садомазохізм, звалтування) та *інформаційною* (ексгібіціонізм у широкому сенсі слова) функціями.

Водночас прояви сексуальної функції, що виходять за межі звичайного для даної культури нормативу і табууються цією репресивною культурою, можуть бути предметом культивування за умов її перенаправлення, *каналізування* у певне річище.

Так, зокрема, заборонені у більшості культур статеві акти з неживими предметами зустрічаються у ритуалі підвищення плодючості гвоздичних дерев в одному з архаїчних племен, коли чоловіки виконують статеві акти з цими деревами, або вже згадувані фіджийський звичай тимчасового проміскуїтету та ритуальна проституція, подружня зрада як знак гостинності (коли хазяїн пропонує свою дружину гостю).

*Табуйовані* у нормі орально-генітальні контакти, одначе, *культивуються* в одному з африканських народів під час обряду ініціації, коли підлітки «грають на бородатих флейтах» (так називається книга одного західного етнографа про цей ритуал) дорослих чоловіків і до того ж ковтають їхній еякулят. Теж саме робили атцеки, знаково виражаючи у такий спосіб вірнопідданість правителю.

При цьому слід зазначити, що поза відведеним каналом дані форми реалізації статевих стосунків уданій культурі не втрачають своєї табуйованості. Ніхто у «профанному», не обрядовому житті не злягає кожного дня з деревами, жінку сусідові щовечора не пропонують, а у випадку її зради вживають щодо неї ті чи інші форми покарання. Так само храмові проститутки поза ритуальним сексом ніколи до продажної любові не наvertsаються.

Цікаво, що детабуування, злам деяких обмежень на засуджувану в даній культурі форму реалізацію певної функції, скажімо, репродуктивної, може становити собою альтернативний

варіант культивациі цієї функції як результату дотримання деяких неявно визнаних звичаїв і правил. Серед них – звичай кумівства. Засуджувана у нормі подружня зрада кумів у цьому звичаї не тільки толерувалась, але колись прямо вимагалась. Це визначено тим, що кумівська пара, яка утворювалася як дублікат реальної батьківської пари та уособлювала вищі божественні сили, божество та богиню, які забезпечують народження дітей та врожай, на наочне підтвердження цієї своєї ролі мала реально вступити у статевий зв'язок.

Ті ж самі резони діють й тоді, коли відверто заохочується такий зв'язок між реальною матір'ю та її кумом, знаковим батьком, та між знаковою «нанашкою» (кумою) та реальним батьком дитини. Про це свідчать фольклорні матеріали, зокрема, пісні на цю тему («Ой, дай, кума, дай, хіба тобі шкода») та прислів'я («Що ж то за кума, що під кумом не була») та інші,

Каналізуванням еротичного природного поклику в певні дні можна вважати й українське календарне свято Івана Купали та його паралельні форми у родині індоєвропейських народів. У Західній Європі й дотепер дотримуються звичаю, що дозволяє невірність у певний день, коли на вулицях для забезпечення самої «технічної» можливості засуджуваної в усі інші дні зради своїй дружині чи чоловікові виставляють спеціальні кабінки. Щось схоже на архаїчний ритуал дозволеного проміскуїтету можна бачити і в традиціях південноамериканських карнавалів.

Прецінь, каналізування репродуктивної функції пов'язане з відведенням тих чи інших її проявів у спеціальні культурні «ніші» з подальшим культивуванням цього її специфічного прояву. У строгому сенсі слова такими рисами наділені всі наявні трансформації природної репродуктивної функції у культурі, оскільки цей «перехід» означає не що інше, як відведення змінених природних форм сексуальної поведінки у спеціальне цивілізоване русло.

З цієї причини деякі культурні елементи еротичної функції можуть каналізуватись, не будучи у нормі табуованими. Скажімо, ніхто не забороняє постійно виставляти на загальний обсяг червоний прапор, але цього, окрім комуністів всіх мастей, постійно ніхто не робить, його ставлять на хаті тільки після

першої шлюбної ночі на знак підтвердження того, що наречена до першого шлюбного ліжка була цілою.

Варто зазначити, що разом із заборонним регулюванням деяких проявів репродуктивної функції паралельно з ними можуть цілком легально або напівлегально культивуватися такі поведінкові сексуальні норми, котрі є прямо протилежними до заборонених одних. Серед них – російський звичай побутового інцесту, «снохацтво», за яким старший чоловік у великій родині співмешкав з дружинами свої синів, тобто свекор за таким звичаєм постійно злягав зі своїми невістками, що терпимо сприймалося ще за недавніх часів. Звісно, подібне непотребство не вельми розголошувалось та публічно не афішувалось, проте було всім добре відоме.

Цей варіант реалізації репродуктивної функції дає наочний приклад взаємин з нею функції інформаційної. Відкритість чи закритість відомостей про статеве життя визначає, яку саме трансформовану форму набуде дана функція – культивуації, табуювання з наступним детабуюванням та культивуацією забороненого у нормі, або ж каналізування.

*Інформаційний* аспект статевої відносин у випадку їхнього *культивування* на рівні *духовно-теоретичного знання* можна побачити у педагогічній концепції (котра суспільством сприймається неоднозначно), яка впроваджує ознайомлення дітей із статевою функцією людини вже з перших класів школи. Школярки та школярки, сидячи разом, слухають адаптований до їхнього віку курс статевої грамотності, грають ляльками, чоловіком та жінкою, котрі «вступають» у статевий зв'язок тощо.

Несприйняття такої форми статевої просвіти обумовлено традиційним табуюванням статевої сфери, хоча, наприкладі Жульєна Офре де Ламетрі, котрий розповів про одного селянина, у дружини якого піхва була анатомічно відсутньою і котрий мав з неї лише анальний секс і думав, що так воно й повинно бути у всіх, ми бачимо, до чого може призвести таке дрімуче невігластво щодо цієї функції. Крім того: статева «просвіта» мала місце і в архаїчних суспільствах, де підлітків-ініціантів або дівчат на виданні «просвіщали» щодо статевого життя спеціальні «вчителі». В обряді ініціації «лекційний курс» доповнювався «практичними заняттями» хлопчаків з обраною громадою

«дівчиною-інструктором», що на її подальшу долю у плані майбутнього одруження ніяк не впливало, а її колишні лісові «чоловіки», співмешканці-підлітки, могли бути присутніми на її пізнішому весіллі, що закарбувалося у свідомості народу у вигляді казкового мотиву «Чоловік на свадьбі дружини». У даному випадку мова йде вже про змішування *інформаційності* та *еротичності* на *обрядово-ритуальному рівні*.

Будучи забороненим і «засекреченим», інтимне життя в його різноманітних трансформованих формах становить предмет підвищеної уваги. Усе, що пов'язане із сексом, викликає інтерес, і бажання візуально та вербально порушити звичайну закритість статевих стосунків сформувало відповідний попит, чим не забарилися скористатися спритні торговці цією «оголеною» у буквальному і переносному сенсах стороною людського життя.

Утім, не можна заперечувати наявність кон'юнктурних міркувань і в тих далеких від відвертої порнографії письменників, які свідомо додають еротичу до своїх творів, знаючи, що ця тема читачеві завжди цікава, і тим підвищують свою популярність. Вельми показовим прикладом у цьому плані є «Лоліта» Володимира Набокова, написана, як вважають, не в останню чергу задля здобуття популярності в англослов'янському середовищі. Сильними еротичними мотивами пронизані твори І. Буніна, багатьох інших великих письменників, художників, поетів і кінорежисерів [Sontag, 1968].

Зустрічаються серед них і несподівані для культури свого часу одкровення про особистий сексуальний досвід, як, скажімо, в О. Пушкіна («Вакханка і смиренниця» та інші, про це – нижче). Що ж стосується маскультурної літератури та мистецтва, то тема еротизму та агресивності стає для них основною. І тут йдеться не лише про популярні серед певного кола читача численні «Анжеліки», але про відверто порнографічні твори. Той факт, що проведення межі між еротикою і порнографією потребує спеціальної мистецтвознавчої експертизи, свідчить про хисткість кордонів між ними не лише в інформаційній, але й в етичній сфері.

У плані *інформаційного* аспекту *репродуктивної функції* людини, що нас цікавить, важливо відзначити прагнення вивести «інтим» зі сфери «засекреченої» інформації шляхом зняття табу на такого роду відомості. Хоча у давнину ставлення до оголеного

тіла було іншим, ніж у новітні часи, давньогрецькі вази, ацтекські скульптури, римські фрески на «фривольні» теми, які шокують навіть нинішню публіку, котра багато чого знає, свідчить про підкреслений інтерес до всього, що пов'язане із статевим актом.

У наші часи зняття табу на демонстрацію сексу в усіх його проявах знаходить продовження у нових технічних формах. Від самого початку появи дагеротипів виникла й порнографія, поява побутових відеокасет, а потім – компакт-дисків створила індустрію порновідеофільмів, а «світове павутиння» дає можливість дивитися сексуальні продукти майже всіх бажаючих. Інакше кажучи, табуїрована або культивована функція має демонструватися, бути «явленою світові».

Ж. Бодрийяр у книзі «Екстаз комунікації» [Див. докладніше: Якимович, 1991] відзначав особливу відкритість раніше заборонених сторін людського життя у сучасному суспільстві. Культура нашої доби стала порнографічною, і не тільки у сексуальному сенсі. Суть у тому, що вона перестала рахуватися з тим, що має бути щось «святе», таємне, приховане, на що не повинні визиратися чужі очі. У цьому суспільстві все виставляється на показ і демонструвати можна все, що завгодно – підсумовує він.

Іноді звільнення від тоталітарного контролю усього, що зв'язано з сексом та агресивністю, призводить до трансформації еротизму на *агресивність*, що можна розцінити як протидію силою силі пригнічення цього потужного *вітального* потягу. Б. Гоклі у коментарях до фото Г. Ньютона примічає: «Оголене тіло може виражати не лише еротизм, але й також і агресивність. Якщо стосовно чоловіків ця обставина не викликає питань, бо ясно, що їхня м'язова маса втілює міць, то жіноче оголене тіло пов'язується з агресивністю у дещо іншому плані. В оголених жінках на фотографіях Гельмута Ньютона, пишеться в одній із статей, немає голубиної лагідності і простоти вдач нудистів, немає й їхньої природності. Дружити з ними? Любити їх братерським коханням? Ні! Це хижі звірі, якими можна оволодіти тільки силою м'язів, волі чи грошей» [Хокли, 1989].

З цим моментом співвідноситься прагнення зробити прорив тілесно-природного у нормативні форми сексуальної поведінки фактом знання широкого кола осіб у рамках того

логіко-когнітивного аспекту універсальї культури, про який говорив Анатолій Ішмуратов.

Варто примітити, що логіко-когнітивний аспект КГП і відповідних кодів відіграє вельми важливу роль у самому процесі переведення онтологічних об'єктів вищезазначеного типу до складу художнього дискурсу, або у взаємовідносинах цих реальних об'єктів у соціальній онтології, чи їхніх імен у складі дискурсивної комунікації. Зокрема, модуси «дивиться – не дивиться», «знає – не знає», «вірять – не вірять», «повідомляє – не повідомляє», «впізнає – не впізнає» тощо [Ішмуратов, 1994 : 171-182], які функціонують у тому чи тому КГП-дискурсі, є, окрім усього іншого, неодмінною умовою визначення його культурної нормативності чи ненормативності. Такі моменти проявляються, скажімо, у питаннях «дивитися чи не дивитися» порнофільми, «знає чи не знає» дехто якусь екзотичну камасутрівську позу, «розповідати або не розповідати» подружці про свій інтимний досвід тощо.

Що стосується власне художнього дискурсу, то *інформативність* у контакті з *сексуальністю* служить матеріалом для вибудови цілих сюжетних ліній, як це можна далі побачити на прикладі новели. Мати може *не знати*, що її доньку якійсь пройдисвіт, прикинувшись ескулапом, *твалтує*, помилково сприймаючи її крики за крики під час болісного лікування; дружина, *дізнавшись* через повідомлення служниці про зраду чоловіка, сама *настала йому роги*. Син, *не впізнавши* мати, що забралася до нього у постіль замість служанки, щоб викрити його зв'язок нею, *вчинив інцест*; чорниця, що *не знала* утіх кохання, через солодкість пестошів монаха, котрий обманом зайшов до жіночого кляштору, *пристрасно віддалася* йому, і таке подібне.

Показовою у цьому *інформаційному* плані є демонстративність сексуальності, яку ще з часів В. Райха пов'язували із соціальним радикалізмом. Джон Леннон, наприклад, на знак протесту проти війни у В'єтнамі демонстрував усьому світові своє знамените «лежання» в ліжку з дружиною Йоко. Подібні ж форми інформаційної демонстрації чогось забороненого як вираження соціальних особливостей сучасного суспільства вбачаються у візуальних формах еротизму, порнографічних часописах, компакт-дисках, відеокасетах, у

стриптизі чи девіантних формах поведінки на кшталт ексгібіціонізму (нудисти, учасники карнавалів, еротичних балетів, комедійних шоу з оголенням геніталій тощо).

З огляду на ту обставину, що колись в європейській культурі (а у деяких її нішах та в інших культурах й нині) оголене тіло жодним чином не пов'язувалося з еротизмом чи сексуальністю, про що свідчать спільні купання на нудистських пляжах, або миття чоловіків і жінок у «двостатевих» відділеннях лазень без жодного відчуття виклику суспільним нормам, можна стверджувати, що за відсутності табу на всі подібні явища порушення культурної заборони взагалі не відбувається, натомість наявність заборони з наступним її порушенням напряду пов'язані із появою сексуальності і еротизму як форми суто людського прояву статевих відносин.

Тварини, як відомо, не мають і не можуть мати заборон у репродуктивній поведінці через висхідним чином інстинктивно задану фізіологічну природність цієї поведінки. Для людини прагнення трансформувати суто природну функцію на людську супроводжувалося відведенням «непристойних» сторін фізіології у табуйовану культурою маргинальну зону із засудженням або втратою відчуття природності всіх проявів цієї фізіології.

Однак як тільки заборону було створено, її негайно почали порушувати. Сенс будь-якого кордону, як говорив наш чудовий неординарний викладач діамату на філософському факультеті Валерій Босенко, завжди полягає в його порушенні. Границя, яку ніхто не порушує – це не границя, а край, за яким нічого вже немає і за який, отже, немає сенсу прагнути. Тому заборона у цій сфері виступає як стимулятор порушення нею ж установлених обмежень. Деякі розробки на цю тему, як, наприклад, робота Себастьяно Маучері [Mauceri, 1979], дають цікаву типологію табуйованих інформаційних зон, що стосуються кохання, у світлі ідей В. Райха та лівих фрейдистів.

Інформаційний аспект статевих стосунків у когнітивному плані може розглядатися як проблема ідентифікація предмету статевого потягу за критеріями краси та привабливості. Сприйняття тіла як красивого й еротично привабливого передбачає дію того самого механізму сприйняття, що працює в осмисленні всіх інших явищ людського світу. Цей світ має

чуттєво-надчуттєву природу через те, що на одиничний образ накладається певний ейдос.

Подібно до того, як під час сприйняття одиничного дерева ми підключаємо до образу цього дерева ідею дерева як такого, так під час сприйняття краси людського тіла ми залуцаємо для цього ейдосне уявлення про ідею (ідеал) тіла і його красу як таку. Про це говорив ще Платон, і ремінісценцію цієї думки у наш час ми бачимо у Х. Ортеги-і-Гасета. Він писав, що дивлячись на ту чи іншу жінку, ми вбачаємо в її обличчі ті лінії, які мають на ньому бути за нашим «ейдосним» уявленням, а не ті, що є на ньому в реальності. Уздрівши вади цього обличчя, ми прибираємо те, що нам не подобається, і бачимо те, що хочемо побачити, подібно до того, як дивлячись на небо, ми складаємо хаотично розкидані зірки в сузір'я [Ортега-и-Гассет, 1991].

Тому еротичне сприйняття об'єкту вимагає певної підготовленості у вигляді наявності у складі свідомості, яка сприймає (або, радше, активно конструює свій об'єкт), ейдосів-еталонів краси, що декодуються у процесі взаємодії того, що пізнається, і того, хто пізнає. «Акти» (оголена тілесна натура) за їхнього художнього втілення передбачають надання тілесності шифрованих сигналів еротизму, інакше перед нами будуть представлені лише природні, еротично «німі» тіла, що має місце, зокрема, в медичних ілюстраціях. Прикладом того ж порядку є дилетантські знімки оголеного тіла, в яких немає жодного еротичного змісту, що говорить про певні труднощі професійного порядку в культиватції інформаційно відкритого еротизму

Культура, за словами В. М. Розова, виробляє механізми роз'єднання статей і водночас – механізми їхнього зближення [Розов, 1993]. Тому інформаційний код передбачає певне дистанціювання суспільства стосовно сексуальності й еротизму та тимчасово, у певному каналі культури, розкритої, але у звичайних умовах приховуваної інформації про них. Для того, щоб стриптиз виявлявся для певного кола осіб привабливим «забороненим плодом», цей вид інформаційної відкритості еротизму має поєднуватися з культиватцією у даному суспільстві табу на оголене тіло. У тих спільнотах, де напівоголене або навіть повністю оголене тіло є звичним (архаїчні племена), стриптиз виглядав би нонсенсом.

Питання про інформаційну відкритість усіх аспектів цієї сфери людських відносин має й протилежний варіант. Дрімуче невігластво, незнання елементарних речей з анатомії та фізіології, невміння свідомо планувати народження дітей та варварське каліцтво жіночого організму абортами, небажання через хибний сором користуватися засобами безпечного сексу й узагалі непоінформованість щодо можливих напрямів його культивуації розглядається нині як ознака невисокого рівня культури.

Більше за це, пуританство, що заганяє природні прояви сексуальності й тілесності взагалі у жорсткі рамки протиприродних норм, які забороняють, наприклад, просту згадку термінів, пов'язаних із сексом, викликає в нас не менше неприйняття, ніж ненормативна сексуальність. Заперечення всього того, що пов'язано з нормальною фізіологією статевого кохання є не менш супротивним людській природі, ніж навмисна культивуація розбещеності. Звідси випливає висновок, що все вищесказане щодо репродуктивної функції та її стосунків з культурними нормами необхідно розглядати у контексті визнання сексу в усіх його позитивних проявах, зокрема – у тілесній красі та здоровому еротизмі – як одну з ключових умов повноцінного й насиченого радощами людського життя.

\*\*\*

Соціальна онтологія як сфера проявів напруженої взаємодії трансформованих культурою базисних життєвих функцій «Танатосу» й «Еросу» у суспільно санкціонованих і суспільно засуджуваних формах їхніх культурних маніфестацій становить реальний об'єктивний аналог матеріалу художньої свідомості, специфічний та унікальний для кожної історичної епохи.

Проте глибинна структурна організація цього різноманітного матеріалу, що виникає на основі інтеріоризації універсальної світоглядної формули світовідношення «народження – життя – смерть – безсмертя», кодифікованих відомими світоглядними кодами, визначає структурну ізоморфність художніх творів як у діахронії, тобто, творів різних часів, так і у синхронії, себто, творів, що їх було написано

протягом однієї історичної доби, та як в одного народу (монопопос), так і в усіх інших народів (поліпопос).

Треба думати, що особливості трансформації у культурі базисних форм світоставлення, як і інтеріоризована універсальна світоглядна формула, дістали вираження в образах, сюжетах, персонажах і загальній структурі тієї літературної форми, що її ми обрали предметом аналізу – новели. Які особливості відтворення в ній інваріантної світоглядної формули, яким чином вона визначила структуру новели і в чому полягає суть цієї структури, як ми можемо виявити універсально-культурний зміст у будь-якому іншому літературному творі та чи є в нього якийсь універсальний зміст взагалі? – ось те *коло питань*, яке буде розглянуто нами далі.

Нижче, спираючись на універсально-культурний аналіз конкретних творів, і я сподіваюсь, що доказово та переконливо, буде показано, що «окультурені» людиною у розглянутий вище спосіб базисні фундаментальні форми життєзабезпечення та їхні когнітивні й ментальні репродукції – універсалії культури – становлять іманентний комплекс детермінант утворення структури новелістичної оповіді.

*Народження, життя, смерть і безсмертя в еротичному, агресивному та, меншою мірою, інформаційному та аліментарному кодуваннях та їхніх комбінаціях – ось що формує інваріантну глибинну сенсову культурно-категоріальну структуру новели, котра не без довгих попередніх міркувань та після не зовсім вдалих апроксимацій усе ж таки було виявлено мною у цій роботі.*

Наведена у цій главі деталізація та низка уточнень і доповнень, зроблених стосовно виокремлених незмінних елементів структури дискурсивних текстів разом з цими елементами, тобто, КГП та кодами, становить певну семіотичну систему, котра виступає аналітичною мовою. Застосування цієї мови дозволило експлікувати глибині сенсові підмурків й такого художнього дискурсу, як новела (втім, як і всіх інших закінчених художніх творів).

## ГЛАВА 2

### МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ СТРУКТУРИ НОВЕЛИ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО АНАЛІЗУ

У цій главі будуть розглянуті два дослідження структури новели, проведені свого часу Олександром Реформатським і Львом Виготським, що мають для даної моєї роботи хоча й не вирішальне, але суттєве значення, оскільки на підставі розгляду їхнього підходу до будови новелістичного тексту вдалося показати переваги запропонованої мною універсально-культурної мови аналізу його структури. Саме у цьому сенсі слід оцінювати методологічне значення робіт двох вказаних дослідників для розвитку аналізу структури новели під універсально-культурним кутом зору.

Це зауваження стало необхідним через те, що у низці робіт, що давали оцінку цій книзі (першого видання), мій метод було визначено як такий, котрий спирається на методологічні принципи О. Реформатського та Л. Виготського. Так, Олена Бровко пише: «За узагальненням О. Кирилюка, предметним аналогом універсально-культурних параметрів художнього тексту постає еросно-танатосна парадигма соціальної онтології. Іманентними методологічними принципами для свого дослідження О. Кирилюк обирає праці О. Реформатського та Л. Виготського, присвячені структурі новели, пропонуючи на їхній основі версію змісту новел «Гептамерону» через головні структуротвірні актанти та типи зв'язків, що охоплюють подружні взаємини, любовні стосунки, агресивні дії, сексуальну агресію, смерть персонажів тощо» [Бровко, 2012 : 185].

Якби це було так, то універсально-культурний метод аналізу текстів культури слід було б віднести до надбань двох вказаних дослідників, але вони у цьому ключі навіть не ставили свої дослідницькі задачі. Утім, як і більшість інших вчених, котрі шукали інваріанти текстів, їм у чомусь вдалось наблизитись до автентичної структури новели, котра насправду утворюється комбінацією КГП та кодів у різних варіантах їхнього прояву. Проте це радше визначено наявністю універсально-культурних інваріантів у самих текстах, ніж їхньою дослідницькою методологічною рефлексією.

Якщо і можна говорити про певне використання доробків цих авторів, то лише у технічному, допоміжному плані. Твердити, що я використав, приміром, метод формального запису структури новели у вигляді чоловічих та жіночих персонажів **A** та **B** – це все рівно що докоряти математику, котрий провів якість вирахування у тому, що він використав числа, котрих винайшов не він, а хтось інший. Формальний аналіз структури новели з відповідними записами можна вважати не методологічним, а методичним (від слова «методика») прийомом дослідження, тоді як методи та, відповідно, цілі у нас зовсім відмінні. Крім цього, окремий розділ роботи присвячено *екстраполяції* методик, застосованих при аналізі «Гептамерону», до інших текстів, зокрема, «Легкого дихання» Івана Буніна, якого досліджував Л. Виготський. За умов запозичення його методик як можна екстраповувати на його роботу взяту у нього ж методика?

Для мого підходу важливо не тільки показати елементи структури новели як такі, і на цьому вважати свою задачу виконаною, а виявити, як ці трансформовані у культурі базисні життєві функції реалізуються у комунікативних міжособистісних системах, відтворених у новелі. Змістовно універсально-культурний підхід виходить за межі формальних стосунків актантів, оскільки одна їхня фіксація не дає можливості побачити, що за цими стосунками лежить віковична світоглядна формула, на культивуацію якої або на її заперечення (табування) і спрямовані дії персонажів.

Хоча кожен із названих авторів у представлених роботах переслідував цілі, пов'язані з власними науковими інтересами (поетикою і психологією), для нас вельми значущими виступають ті іманентні світоглядно-методологічні засади, що тією чи іншою мірою були у них репрезентовані. Слід зазначити, що, на нашу думку, більш яскраво методологічно вираженим є аналіз новели О. Реформатським, незважаючи на те, що сам він наголошував на недостатній розробленості застосованих ним методів і певній вузькості предмета аналізу (що змушувало його звертатися до матеріалу не лише новел, а й романів та п'єс).

Ця обставина має певний позитивний момент, оскільки вона дала йому змогу в рамках застосовуваних підходів наблизитися до структурних інваріантів у композиційному розмаїтті творів різних

жанрів. Однак і той, і інший аналіз новели для нас цікавий насамперед концептуально-методологічними підходами, в яких хоча ще далеко не концептуально, але вже почав окреслюватися аналіз, близький до аналізу універсально-культурного плану, який тільки но намащувалися кожним з цих дослідників.

## § 1. ВИКЛАД ПІДХОДУ О. РЕФОРМАТСЬКОГО

У своїй праці «Досвід аналізу новелістичної композиції» О. Реформатський [Реформатский, 1983] зазначає, що розв'язання проблем методології може бути плідним лише у разі звернення до конкретного матеріалу, і що всі теоретичні побудови, які не мають такої підстави, приречені залишатися схоластиком. Будь-яка наука у своєму розвитку, як правило, проходить три стадії: а) хаотичного нагромадження матеріалу; б) класифікації; в) встановлення на базі великої кількості виявлених закономірностей деяких генеральних законів.

Поетика як наука тільки переходить від першого етапу до другого, не маючи, однак, у своєму арсеналі проведеної до кінця класифікації. Приклади, що підтверджують ці викладки, ґрунтуються не тільки на матеріалі новел і систематиці новелістичної композиції, оскільки при залученні матеріалу з інших літературних форм розв'язання поставленої задачі буде полегшено. Головну увагу зосереджено на наративному типі новелістичної композиції; новели-картини та новели-пародії не розглядаються – пише дослідник.

Першою умовою свого аналізу О. Реформатський вважає *строгість аналітичного методу*, суть якої вбачається в тому, що дослідження не повинно виходити за межі об'єкта, а спроби різного роду апіорних «пояснень» мають бути назавжди забуті. Надалі ним визначаються *принципи членування* досліджуваного матеріалу з погляду його композиційної структури і стверджується, що необхідно діяти за певними правилами. Після цього слід провести *систематичний опис* структури. Потім на прикладі «Пострілу» О. Пушкіна пропонується *розмежувати опис*, або статистику (Descriptio), та *розповідання*, або динаміку (Narratio). За цим слідує класифікація *Narratio*. Перед дослідником стоїть завдання – відновити *сценарій*, його компоненти (*сцени* як більш крупні моменти, *епізоди* – як

дрібніші елементи, *переходи* – акти, антракти, діалоги, монологи, німі сцени). Важливо мати на увазі і *типографічне членування* тексту, пов'язане з розподілом його на частини, глави, абзаци, які стали виділятися у ньому відносно недавно.

Наступним кроком дослідження, вважає цей автор, має бути розв'язання питання про *просторову* і *часову композицію*, включно з виявленням часових зсувів. Після цього класифікується *Descriptio*. Тут виокремлюються природні та культурні *краєвиди*, описи *персонажів* (загальних та епізодичних), визначається та систематизується *тематика*. Елементами останньої є *теми* (найпростіші статистичні одиниці сюжетотворення) та *мотиви*. Останні зустрічаються тоді, коли у новелі йдеться про двох одностатевих персонажів **A + A** (він і він) або **B + B** (вона і вона) як найпростіші динамічні одиниці. Розрізняють також *симптоми* (аксесуарні елементи сюжету), *сюжетні теми* (одиниці, складені з *тем* і *мотивів*).

Після цього необхідно встановити *ієрархію персонажів*, виокремивши персонажі-теми (Подколесін з «Одруження» Гоголя), службові персонажі (слуги, лакеї, вісники тощо), середні персонажі, і теми, що є службовими персонажами одночасно (Мефістофель у «Фаусті»). *Групування тем і мотивів* слугує подальшим кроком на шляху виявлення структури новели.

Ці прийоми, продовжує О. Реформатський, передбачають виразнення *супутніх, паралельних і контрастних* стосунків, що мають місце між виокремленими одиницями сюжету. Для новели канонічна двочленна будова тематики, аналогічна сонатній формі, що, як і в сонаті, може ускладнюватися введенням третьої та четвертої теми. Мотивування двочленної будови може бути найрізноманітнішим, але найчастіше зустрічається мотивування *любовне*.

Двочленна любовна новела може бути представлена формулою **A + B** (де діють він і вона, герой і героїня). Таке саме любовне мотивування присутнє і у стосунках **B + A-2** (перша героїня має стосунки з другим чоловічим персонажем).

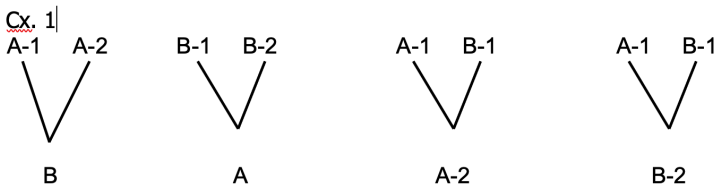
Другий тип виражений формулою: **B-1 + A + B-2**, де має місце складне мотивування, пов'язане із *суперництвом*, змаганням двох жіночих персонажів. Тричленна новела має різні типи, а її особливістю є поява двох або більшої кількості

персонажів однієї статі, що вимагає запровадження у написанні формули даного типу новел їхньої нумерації.

Перший тип представлений формулою **В-1** (дружина) + **А-1** (чоловік) + **В-2** (коханка). Як приклад цього типу структури новели О. Реформатський наводить «Анну Кареніну» Льва Толстого (Доллі, Стіва, гувернантка), «Мандрівника» Кнута Гамсуна (фру Фалькенберг, капітан, Єлизавета), «Іванова» Антона Чехова (Сарра, Іванов, Саша).

Та ж сама структура, але пов'язана зі складним мотивуванням, представлена, вважає цей автор, у варіантах **В-1** (кохана) + **А-1** (він) + **В-2** (коханка). В «Ідіоті» Федора Достоєвського ця структура представлена Аглаєю, князем Мишкіним і Настасією Пилипівною, у «Братах Карамазових» – Катериною Іванівною, Дмитром Карамазовим і Грушенькою, у «Рабах кохання» К. Гамсуна – панею у жовтому, Владімежем і кельнеркою, і так далі.

Зустрічається також, як, наприклад, у Гі де Мопассана, канон чотиричленної новели типу **В + А-1 + А-2 + А-3** у вмотивовуванні «дружина – чоловік – коханець – гвалтівник». Йдеться, зокрема, про новели «Денщик» (вона – капітан – офіцер – денщик); «Ця свиня Морен» (вона – нотаріус – Лабарб – Морен). Загалом тут зазвичай превалюють дві головні теми, основна і побічна, і комбінації зазначених формул можуть бути найрізноманітнішими:



Усю встановлену структуру, продовжує О. Реформатський, можна кваліфікувати гелеологічно, коли її компоненти розцінюють за їхньою функціональною значущістю відносно якогось ядра. Дію в її розвитку необхідно розглядати в *історії* (сукупності сцен, що складають дію), *передісторії* та *подальшій історії*. Можлива наявність проміжних історій, своєрідних інтермеццо, що відхиляються від загальної лінії оповіді.

Окремі моменти структури у своїх функціях постають в *експозиції* (прямій чи непрямій характеристиці героя, його демонстрації чи репліках), в *інтродукції* (зачині, пролозі, рамкових чи дієвих інтродукціях), власне у *моментях дії* (зав'язці, розробці, репризах, розв'язці).

Вторинними функціями можуть виступати напруження (*Spannung*) розробки, пов'язані з деякими переборами ритму оповіді, кульмінації напруження (дві й більше). Нарешті, аналіз підходить до того, що називається сіллю (*Pointe*) новели, її специфікумом, ударним моментом.

До конклюдивних моментів належать різні варіанти кінцівки новели, яка може бути розширеною (з натяком на нову тему), епілогічною або зім'ятою (коли її дають в узагальненій формі). Далі розглядаються питання, пов'язані з проблемами темпу новели, гальмівною роллю відступів (часові її параметри) та функції пейзажу (просторові параметри), а також функціональне значення обрамлення, рамок.

Насамкінець О. Реформатський зазначає, що аналіз будови новели має містити остаточне визначення структури (одиначна, подвійна тощо), знаходження *ядра* як резюме функціонального дослідження, визначення *жанру* (авантюрний, психологічний тощо). Він зазначає також, що новелістичний світ настільки різноманітний, що наративна новелістична композиція ніколи не зустрічається у чистому вигляді, а співіснує з іншими організувальними моментами, серед яких передусім слід назвати семантичний. Тому вищеназвану систему слід застосовувати із застереженнями та відповідними корективами, оскільки апріорна нормативність ніколи не може діяти систематичнокожен матеріал є специфічним, а тому потребує таких самих специфічних методів.

## § 2. АНАЛІЗ ПІДХОДУ О. РЕФОРМАТСЬКОГО

Робота, написана 1922 року, є однією з перших спроб нового підходу до структури художнього твору, що спирався б на чіткі методологічні принципи та розвинутий інструментарій. Ця позитивістська тенденція, що на той час досить ясно окреслилася, зрештою вилилася у спеціальні праці з вивчення структури текстів найрізноманітніших літературних форм і

жанрів. У витоків цього підходу стояли Олександр Веселовський, Олена Єлеонська, Петро Рибников, Віктор Шкловський, Микола Андрєєв, Олександр Никифоров та інші. Концептуалізація цього підходу відбулася у працях українського вченого, одесита Романа Волкова, його епігона Володимира Проппа, а також Ольги Фрейденберг, у котрої В. Пропп теж багато чого перейняв.

У розвиток концепцій пізніше внесли різного обсягу, але однаково достойний внесок С. Айвазян, С. Апо, А. Архіпова, В. Баєвський, К. Бремон, М. Гаазе-Рапопорт, А. Греймас, А. Дандіс, Б. Кербеліте, Т. Китаніна, А. Ковилина, А. Кретов, К. Леві-Стросс, Г. Левінтон, Є. Мелетинський, С. Неклюдов, Є. Новік, Н. Новіков, Г. Рафаєва, Е. Рахімова, І. Ревзін, А. Решетов, А. Якімова, Г. Ясон.

Тому не буде великим перебільшенням вважати, що саме ця тенденція виступила як теоретико-методологічна предтеча філософського структуралізму. Підтвердженням цього слугує відома дискусія В. Проппа і К. Леві-Стросса щодо основних методологічних проблем, пов'язаних з визначенням категорій «структури» і «форми».

Водночас треба визнати, що горизонти роботи О. Реформатського обмежені професійною спеціалізацією, внаслідок чого його аналіз замкнувся у колі однієї лише літературознавчої проблематики. Будь-які «пояснення» ним відкидалися, а можливі апіорні схеми розцінювалися як неприйнятні. Водночас у нього відчутно простежується прагнення запровадити якийсь об'єктивний метод, що не допускає закидів в особистих симпатіях і в суб'єктивізмі взагалі.

Інакше кажучи, йдеться про пошук об'єктивних методик аналізу структури текстів з можливою подальшою реалізацією ідеї відтворення загальних для всіх авторів принципів і прийомів, або «універсальних технологій» сюжетотворення та жанрово-стилістичної творчої роботи. У всякому разі, безсумнівним є бажання якщо вже не «поверить алгеброю гармонію», то, принаймні, пройти по живому матеріалу створеного без жодного спеціального методологічного знання художнього твору поглядом неупередженого аналітика.

Немає сумнівів, що цей професійний підхід важливий для розвитку мого універсально-культурного аналізу структури

художніх текстів узагалі та новели зокрема. Цей аналіз передбачає певні спеціальні прийоми пошуку у тексті, що розглядається, його універсально-культурних інваріантів, і це без певного його «препарування» за фаховою методикою неможливо. Інакше ми матимемо хаотичний набір виявлених поодиноких елементів, жодним чином не пов'язаних між собою, без чіткого визначення їхньої ролі у сюжетоскладанні, що взагалі поставить під сумнів їхні структуроутворювальні функції.

При цьому важливо розрізнати суто «формативні» компоненти спеціального аналізу, що цілком відносяться до особливостей жанру літератури та до літератури загалом, і ті його компоненти, що можуть слугувати підставою для розвитку прийомів універсально-культурного аналізу тексту.

До перших можна віднести, зокрема, композиційні та диспозиційні особливості твору, ієрархію персонажів, експозиційні, інтродуктивні та конклюдивні елементи оповіді, а також такі елементи дії, як зав'язка, кульмінація, розв'язка та наявність «облямування».

До других, на наш погляд, належить низка важливих зауважень О. Реформатського щодо «технології» неопозитивістського (структуралістського) аналізу тексту. Так, безсумнівною цінністю є вказівка на важливість проведення *систематичного* опису структури твору, що розбирається. Справді, хаотичний, не систематизований набір елементів структури тексту – не найкращий об'єкт для аналізу.

Суттєво важливим є також проведене членування матеріалу на основі розрізнення *статики* та *динаміки*. Універсально-культурний аналіз уже одним тільки визнанням як базисного елемента структури тексту універсальної світоглядної тріади *«народження (поява, творення) – життя – смерть (відхід, зникнення, мертвий сон, помирання) – безсмертя (воскресіння, оживання, реінкарнація, нове народження, пробудження від мертвого сну)»* явно передбачає динамічне розгортання тексту, підпорядкованого темпоральній логіці цієї формули.

Водночас з резонів уникнення занадтого ускладнення аналізу надалі головною метою буде виявлення не діахронної, а синхронної структури новели. Вочевидь, розуміючи цю

обставину, О. Реформатський вказував на необхідність вирізнення *передісторії*, *історії* та *«постісторії»* у цілому тексті. Насправді, якщо ми, скажімо, визначимо стосунки між козачим офіцером та головною героїнею «Легкого подиху» Івана Буніна Олею Мещерською як *еротично* кодовані (кохання, принаймні з боку офіцера), то це буде не вся правда. У цьому ж сюжеті офіцер з ревнощів вбиває свою наречену за брутальну зраду, і тоді їхні стосунки вже слід визначати як *агресивно-мортальні*.

Суттєвим у даному плані є також визначення структури новели з погляду її будови, заданої кількістю персонажів (він і вона; вона, він і вона; він, вона і він), тому що «одномоментний» зріз структури даної новели може дати один вид стосунків актантів, наприклад: «Вона **В-1** (Оля) – *статевий акт* – він **А-2** (*приятель її батька*)», котрий змінюється на інший: «Він **А-1** (*козачий офіцер*) – *вбивство з револьвера на пероні* – Вона **В-1** (Оля)». Утім, стосунки між персонажами в універсально-культурному значенні можуть радикально змінюватися і за мінімальної кількості діючих осіб – любов буває довгою, а життя – ще довшим.

Для формального запису структури новели як взаємин між актантами ми використаємо запропонований О. Реформатським запис типу «він **А** – вона **В**» (підмічу напівжартома – тут ми маємо явний сексизм, де жінці відведена другорядна роль), змінивши на запис **Ж** (жінка) та **Ч** (чоловік).

Цифрова нумерація цих актантів означатиме їхній статус у всій оповіді. Одружені діючі особи першої лінії будуть позначені як **Ж-1** та **Ч-1**, другої – як **Ж-2** та **Ч-2** і так далі. Неодружені персонажі різних рівнів записуватимуться як **Ж--1**, **Ч-Х-1**, або **Ж-Х-1**, **Ж-Х-2** чи скажімо, **Ч-Х-2** та **Ч-Х-3**. Саме вони у викладеній послідовності утворюватимуть ієрархію персонажів і виступатимуть як *персонажі-теми*. *Темами* ж ми вважатимемо ту дію, яка визначає роль актанта у даній новелі.

У зв'язку з тим, що домінантним типом зв'язків між ними є *суперництво* і *кохання*, то основними темами слугуватимуть *агресивні* або *еротичні* дії як своєрідні кодифікатори змісту новели. Персонаж-тема в даному випадку – це особа, з якою пов'язана домінантна дія (*агресія* – *вбивця*, *любовний зв'язок* –

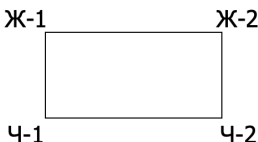
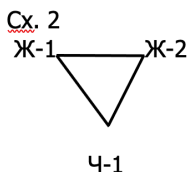
коханець»). Градуйовані агресивні та еротичні стосунки й становитимуть основний предмет аналізу зв'язків між актантами.

Критичні зауваження на адресу методики О. Реформатського стосуються насамперед нашої незгоди з його твердженням про необхідність застосування аналітичного методу без усяких «доважків», коли ми нібито маємо забути про всякого роду «пояснення» та «априорні конструкції». Але далі буде показано, що за досить повної розробленості структурного методу можна відтворити не актуалізовані у збірках новел можливі сюжети, виходячи з деякої «априорної» моделі.

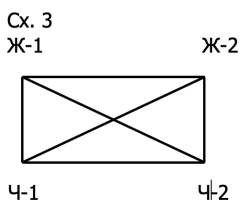
У тому ж разі, коли йдеться про «ядро» оповіді, то ми наполегливо стверджуємо, що воно не може виходити за загальні межі предметних смислів, що концентруються довкола фундаментальної теми життя і смерті, відповідним чином кодифікованої.

Наступні мої дослідження текстів культури (після виходу першого видання дослідження новели), як на мій погляд, довели, що будь-який закінчений культурний дискурс вибудовується на підставі того глибинного інваріанта, котрим є формульна зв'язка КГП та світоглядних кодів.

Наголошуючи на значенні поділу структури новели на парні ланки, пов'язані з виокремленням актантів, вважаю за потрібне додати, що зв'язки між ними не обмежуються «віялоподібними» векторами, як це ми бачимо в О. Реформатського, і що між усіма ними можуть мати місце системи «замкненого кола», або «любовного трикутника», і тоді схематично структура новели являтиме собою трикутник (тричленна новела) або прямокутник (чотиричленна новела):



Структура другого типу новели, тобто всі можливі відносини між усіма чотирма актантами (або їхні функції) у вигляді сторін і діагоналей прямокутника виглядатиме так:



Саме цю систему всебічних зв'язків актантів, тобто своєрідний «шаблон», доповнену не представленою в О. Реформатського формалізацією типів зв'язків між ними, ми й вважатимемо основним схематичним вираженням структури новел і використовуватимемо її під час аналізу та реконструкції універсально-культурного змісту останніх. Завдання полягає у тому, щоб здійснити «накладення» цієї схеми на живий художній матеріал без натяжок та штучності.

### § 3. ВИКЛАД ПІДХОДУ Л. ВИГОТСЬКОГО

У дещо іншому ключі проводив аналіз новели Лев Виготський [Вьготский, 1987], у центрі уваги якого була проблема сприйняття твору читачем. Водночас його методологія виявлення впливу структури твору на особливості читацького сприйняття цікава і для нас, бо дає змогу наблизитися до глибинних культурно-універсальних елементів новелістичного наративу.

Свій аналіз дослідник починає з визначення двох основних понять, що описують структуру новели – *матеріалу* та *форми*. До першого він відносить усе те, що існує поза і незалежно від оповідання. Розташування ж цього матеріалу за законами художнього твору слід називати у точному сенсі цього слова формою.

Далі ним обґрунтовується вибір предмета аналізу – оповідання І. Буніна «Легке дихання». Воно, за Л. Виготським, виступає зручним об'єктом дослідження, по-перше, тому, що у ньому втілилися всі типові риси класичної та сучасної новели; по-друге, тому, що це оповідання, безсумнівно, належить до найкращих зразків оповідного мистецтва; і, зрештою, по-третє, тому, що воно ще не зазнало шаблонного й звичного тлумачення,

будучи «літературним подразником зовсім свіжого порядку», котрий не встиг викликати у нас готову естетичну реакцію.

За тим Л. Виготський звертається до власне оповідання. Його аналіз починається з виявлення «мелодійної кривої», яка знайшла здійснення в словах тексту. Для цього зіставляються події, покладені в його основу, і художня форма, надана цьому матеріалу. Описувані події зводяться загалом до такого. Провінційна гімназистка Оля Мещерська жила життям, яке нічим не відрізнялося від життя всіх інших гарненьких, багатих і щасливих дівчат. У неї без розуму закохувалися однолітки (Шеншин). Так було доти, доки вона не почала сексуальне життя – спершу вчинила статевий акт з Малютіним, старим поміщиком і другом її батька, а потім мала любовний зв'язок з козачим офіцером. Останнього вона заманила, обіцяла бути його дружиною, але не дотримала слова, і цей офіцер застрелив її на вокзалі, де відбулося зізнання Ольги у зраді, серед натовпу пасажирів потягу. Класна дама Олі, часто приходить на її могилу, обравши образ загиблої дівчини за об'єкт пристрасного поклоніння.

Ось і весь, зауважує Л. Виготський, зміст оповідання. Потім він пропонує розбити всі події, викладені у творі, у тому хронологічному порядку, в якому вони відбувалися або могли відбуватися у дійсності. Для цього вони розподіляються на дві групи – одна з них пов'язана з життям Олі Мещерської, а друга – з життям її класної дами. Показово, що якщо у диспозиції «Оля Мещерська» послідовність подій відповідає реальним епізодам життя гімназистки, то у диспозиція «Класна дама» йдеться скоріше про «ідеальну», символічну сторону життя, відтворену у її мріях.

### ***Схема диспозицій: 1. Оля Мещерська***

- A. Дитинство
- B. Юність
- C. Епізод із Шеншином
- D. Розмова про легке дихання
- E. Приїзд Малютіна
- F. Зв'язок із Малютіним
- G. Запис у щоденник
- H. Остання зима
- I. Епізод з офіцером

К. Розмова з начальницею  
Л. Убивство  
М. Похорон  
N. Допит свідка  
О. Могила

**Схема диспозиції: 2. Класна дама.**

- a. Класна дама
- b. Мрія про брата
- c. Мрія про ідейну трудівницю
- d. Мрія про Олю Мещерську
- e. Прогулянки на кладовищі
- f. На могилі

Те, що ми бачимо при такому хронологічному розташуванні епізодів оповідання, позначених латинськими літерами, у поетиці заведено називати його *диспозицією*. Якщо ж простежити, в якій послідовності ці події дано в оповіданні, то побачимо, стверджує цей дослідник, що реальний ланцюг подій порушено, і вони, начебто без жодного видимого порядку, розташувалися в новий штучний ряд.

Л. Виготський схематично позначає послідовність елементів *композиції* та *диспозиції* на двох горизонтальних лініях і встановлює зв'язки між буквеними позначеннями епізодів на кожній з них. Отримана складна крива показує, вважає він, що події в оповіданні розвиваються не по прямій лінії, як це мало місце в життєвому випадку, а розгортаються стрибками. Розповідь стрибає то назад, то вперед, з'єднуючи і зіставляючи найвіддаленіші точки оповіді, переходячи, іноді зовсім несподівано, від однієї точки до іншої. Криві наочно виражають аналіз фабули і сюжету цієї розповіді та її рух. Це і є, на його думку, *мелодія* розглянутої новели.

Так, замість того, щоб розповісти про те, як зростала і ставала красунею Оля Мещерська, як відбулося її падіння, як потім сталося її вбивство і як її поховали, якою була її могила, автор одразу починає з опису могили. Потім він переходить до раннього дитинства Олі, потім раптом говорить про її останню зиму. Слідом за цим у розмові з класною дамою повідомляється

про падіння, яке сталося минулого літа, потім ми дізнаємося про її вбивство та, зрештою, – про незначну подію її гімназійного життя, що належить до далекого минулого.

Графічна схема оповідання, таким чином, зображує його «анатомію», або статичну структуру. Залишається перейти до динамічної *композиції* і запитати себе, навіщо автор оформив матеріал так, що кінець подій винесено на початок? – запитує Л. Виготський. На його думку, необхідно визначити функцію цієї перестановки та її доцільність, визначити сенс у плутаній і, здавалося б, безглуздій кривій. Для цього слід здійснити перехід від *аналізу* до *синтезу* і спробувати розгадати «фізіологію» новели, виходячи з розуміння її як цілого *організму*.

Що являє собою матеріал оповідання, взятий сам по собі, так, як він є? – задається черговим питанням дослідник. Навряд чи його можна визначити простіше і ясніше, ніж «життєву каламуть». У самій фабулі оповідання немає жодної світлої риси. По суті, перед нами – життя, нікчемне і позбавлене сенсу, провінційної гімназистки, яке сходить на явно гнилому корінні, дає гнилий цвіт і залишається зовсім безплідним.

Автор оповіді не затіює ці негативні сторони, не намагається приховати цю життєву каламуть: вона у нього всюди оголена, він зображує її з відчутною ясністю, даючи нашим почуттям нібито торкнутися її, помацати, вкласти наші пальці у виразки цього життя. Якщо звернути увагу на зміст запису в Олиному щоденнику після її зв'язку з Малютіним, то тут немає навіть натяку на любов, на рух живого почуття. Таким самим чином, в одному каламутному тоні подано матеріал про життєву, побутову обстановку, погляди, поняття, переживання. Отже, автор дає нам відчути у всій реальності ту правду, яка лежить в основі оповідання.

Але не таким є враження від оповідання загалом. Недарма новела називається «Легке дихання», і, зрештою, у результаті читання у нас складається загальне враження, протилежне тому, що його дають події, взяті самі по собі. Автор досягає зворотного ефекту, оповідаючи про легкий подих, а не про плутане життя провінційної гімназистки. Це розповідь не про Олю Мещерську, а про легке дихання. Його основна риса – це почуття звільнення, легкості, відчуженості й досконалої прозорості життя, яке ніяк не

можна вивести із самих подій, що лежать в його основі. Ніде ця подвійність не представлена з такою очевидністю, як в історії класної дами Ольги, що обрамляє всю розповідь.

Ця дама, яку приводить у зачудовання, що межує з тупістю, могила Олі Мещерської, готова віддати півжиття за те, щоб цієї могили з мертвим порцеляновим вінком взагалі не існувало. Але у глибині душі вона все ж таки щаслива, як усі закохані й віддані пристрасній мрії люди, і це надає зовсім іншого сенсу й тону всьому оповіданню. І Бунін нещадно говорить нам про те, що це враження легкого подиху, яке йде від його оповідання – вигадка.

Класна дама також жила постійними вигадками. Спочатку – вигадкою про те, що її брат, непримітна людина, якось щасливо змінить її життя, потім – вигадкою про те, що вона – ідейна трудівниця і, нарешті, вигадкою про Олю Мещерську, «смерть якої очарувала її новою мрією». Усе це змушує всю розповідь заломлюватися і відбиватися у дзеркалі сприйняття нової героїні. У цій розповіді ми абсолютно ясно відчуваємо і переживаємо розщеплене життя, ті два аспекти його змісту, що є в ньому і від дійсності, і від мрії.

Побудована Л. Виготським пряма лінія – це відображена дійсність, а складні криві, що з'єднують точки-події, розташовані на ній – це її відображення, композиція новели, її «легкий подих». Події з'єднані так, що ними втрачається їхня життєва каламутність. Вони мелодійно зчеплені, і у своїх наростаннях, вирішеннях та переходах немов би розв'язують нитки, що їх стягують. Зрештою, вчений наважується вже сформулювати свій здогад і сказати, що автор для того й креслив у розповіді складну криву, щоб знищити згадану життєву каламутність, щоб відмовитися від дійсності, перетворити її на прозорість, воду – на вино, як це завжди робить існо художній твір. Так життєва історія про безпутну гімназистку перетворена тут на легкий подих бунінського оповідання.

Усе сказане, вважає дослідник, легко підтвердити, звернувшись до об'єктивних і безперечних матеріалів самого оповідання. Візьмемо, пише він, основний прийом композиції і відразу ж побачимо, якій меті відповідає перший скачок, коли І. Бунін починає з опису могили. Якби історія Олі Мещерської

розповідалася хронологічно, від початку до кінця, якою б незвичайною напругою супроводжувалося наше дізнання про несподіване вбивство! Поет створив би ту особливу напругу, яку психологи назвали законом психологічної загадки, а літературознавці для її позначення ввели термін *Spannung*.

Цей закон і цей термін означають, що якщо психологічний рух наштовхується на перешкоду, то наша напруга починає підвищуватися саме у цьому місці. Про все ми дізналися у тому порядку викладу, який був би сповнений невимовного напруження.

Спочатку нам стало б відомо про те, як Оля Мещерська заманила офіцера, зв'язалася з ним, як перипетії цього зв'язку змінювали одна одну, як вона присягалася йому в коханні та говорила про шлюб, а потім почала знущатися з нього. Нам довелося б пережити б разом з героями всю сцену на вокзалі та її фінал. Ми, звісно, з тривогою залишилися б стежити за Олею у ті короткі хвилини, коли офіцер з її щоденником у руках, прочитавши запис про Малютина, вийшов на платформу і несподівано застрелив її. Цей епізод склав би істинний кульмінаційний пункт усієї розповіді.

Але автор «Легкого подиху» від самого початку ставить нас перед могилою Олі. Ми поступово дізнаємося історію вже мертвого життя, знаючи, що героїня була вбита, і тільки після цього нам стає відомо, як це сталося. Зрозуміло, що композиція забезпечує розрядку тієї напруги, яка притаманна самим подіям. Можна показати, що епізоди підібрані таким чином, щоб наявна у них напруга по ходу їхнього розгортання розрішалася. Усі майстерно прописані стрибки розповіді мають одну мету – погасити те безпосереднє враження, яке навалюється на нас від тих подій, перетворити їх на щось протилежне.

Л. Виготський називає це «законом знищення формою змісту» та ілюструє його окремими сценами та епізодами. Так, страшне й моторошне слово «застрелив» губиться серед нагромаджених навколо нього спокійних і рівних описів козачого офіцера, платформи, пасажирів. Сама структура цієї фрази заглушає той страшний постріл, перетворює його майже на мімічний знак, коли все емоційне забарвлення цієї події загашене й відтиснуте.

Так само, у спокійній обстановці, у кабінеті начальниці, де пахне конваліями і теплом блискучої голландки, після докорів начальниці гімназії своїй учениці з приводу її зачіски та дорогих туфельок, відбувається «неймовірне, приголомшливе зізнання» Олі Мещерської, яка не втрачає простоти і спокою: «Ні, madam, ви помиляєтеся; я – жінка».

Постріл представлений як маленька деталь епізоду прибуття поїзда, а приголомшливе зізнання – як маленька деталь розмови про зачіску і туфельки. Сама докладність повідомлення («І винен у цьому – знаєте хто? Друг і сусід тата, а ваш брат Олексій Михайлович Малютін. Це трапилось минулого літа, у селі...») звісно, не має іншого значення, ніж пригашення неймовірності цього зізнання.

У сцені на цвинтарі І. Бунін говорить про «те жакливе», що пов'язане в очах класної дами тепер з ім'ям Олі Мещерської. І це жакливе анітрохи не применшено в усьому оповіданні, але власне жакливого враження оповідання на нас не справляє, його переживають зовсім в іншому почутті, пронизаному легким подихом холодної й тонкої весни – вважає Л. Виготський.

Назва оповідання, продовжує цей вчений, теж далеко не випадкова. Вона несе у собі розкриття найважливішої теми, домінанту, що визначає побудову всього твору. Цією домінантою, безумовно, є «легке дихання», але згадка про нього з'являється лише наприкінці у вигляді спогадів класної дами про минуле, про підслухану колись розмову Олі з її подругою. Ця розмова про жіночу красу, подана у комічному стилі «старовинних смішних книжок», слугує тим *pointe* всієї новели, тією катастрофою, у якій розкривається її істинний сенс. У цій книжці говорилося, що ознакою жіночої краси є «легке дихання», і коли Оля, звертаючись до подруги, стверджує, що вона як раз має це дихання, ми начебто самі чуємо цей її подих.

Читаючи заключні слова про те, що тепер легкий подих Олі знову розвіявся у світі, у цьому хмарному небі та у цьому холодному весняному вітрові, ми відчуваємо, що комічність змінюється катастрофічністю. Ці слова замикають коло, зводять кінець до початку, оскільки розповідь починається з опису хмарного неба і холодного весняного вітру. Разом з «легким подихом» на весняному вітру у хмарному небі розчинилось все

те, що складало життя, кохання, смерть Олі Мещерської. Усі колишні описи, включно з описом могили і холодного вітру, об'єднуються в одну точку. Це вже не просто провінційний пейзаж, цвинтар, дзенькіт вітру в порцеляновому вінку – все це розсіяне у світі легке дихання – закінчує свій аналіз психолог.

#### § 4. АНАЛІЗ ПІДХОДУ Л. ВИГОТСЬКОГО

Оскільки у переказі новели І. Буніна Л. Виготським її зміст розглянуто доволі докладно, вочевидь, немає необхідності викладати оригінальний текст. Насамперед слід відмітити справедливість зауважень Л. Виготського щодо зручності тексту, що розбирається, для структурного аналізу з усіх зазначених міркувань. Важливим моментом цього аналізу є чітке розмежування двох понять – форми та змісту новели, а також переведення підходу у площини «плану виразу» і «плану сприйняття».

Під матеріалом цей дослідник розуміє «життєві стосунки» та «побутову обстановку». Він вважає, що для того, щоб виклад тривіальних подій життя провінційної гімназистки набув художньої значущості та був привабливим для читача, автор новели здійснює певне композиційне переформування реальних подій, диспозиції. Розташування матеріалу за законами художнього тексту, тобто, композиція, відіграє ключову роль у трансформації негативного сприйняття вельми «каламутних» подій на те дещо важливе та життєвозначуще, що сконцентроване в самій назві оповідання – «Легке дихання».

Графічні схеми, запропоновані психологом-структуралістом, справді дещо заплутані, і навряд чи будь-хто з читачів став би під час читання вдаватися в подробиці заміни диспозиційної послідовності подій композиційною. З цієї причини ми їх свідомо опускаємо. Утім, якщо у когось виникне бажання розібратися в них, структура новели у розгортанні її елементів простежується цілком ясно, насамперед у зв'язку з наявністю в ній двох диспозиційних рядів – «Олі Мещерської» та «Класної дами».

Класна дама сюжетно була втягнута у життя героїні і у певному сенсі виявилася причетною до трагічних подій. Таким чином до *агресивно-мортальних* та *еротичних* стосунків

основних персонажів, котрі, як зазначав 'О. Реформатський, є у новелі головними, додається ще й *інформаційний* код у вигляді *знання* та *розмислів* класної дами, яка рефлексує над подіями, що трапились з головною героїнею.

Це що стосується універсально-культурного аспекту «внутрішнього простору» художнього тексту. Але поза ним ми також бачимо певні форми функціонування КГП та кодів. Вони, по перше, є засобами втілення художнього задуму автора новели, тобто, є певною оповідальною мовою, точніше, її глибинним підмурком.

По-друге, їх може фіксувати дослідник тексту, котрий цей підмурок у якості прихованої структури віднаходить та експлікує. І, нарешті, по-третє, їх може сприймати як художній зміст читач твору, для котрого універсально-культурні смисли твору цікаві та близькі саме через їхню універсальність.

Відповідно, КГП-структури новели набувають рефлексивного характеру, і «онтологія» життя і смерті Олі Мещерської стає фактом свідомості всіх трьох вищеназваних «спостерігачів» цих подій – *автора, літературознавця-структураліста та читача*. Слід сказати, що у подальшому аналізі цілком можливий розвиток цього моменту рефлексивності, коли предметом аналізу стають не тільки реальні події, а їхній виклад автором, розбір авторських прийомів подачі подій та визначення впливу цих прийомів на специфічні особливості сприйняття *мортального* змісту твору як такого, що вже не жахає, а, навпаки, заспокоює тим, що завершує базисну світоглядну формулу останнім елементом, *імортальністю*, нехай і у формі безособового існування героїні, котра разом із своїм легким подихом розчинилася у повітрі та небі.

Далі, подібна «подвійна рефлексія» може доповнюватися ще одним рівнем – рівнем сприйняття читачем не самого оповідання, а його літературознавчого розбору. При цьому КГП-структури новели, піддані подібним операціям, не перестають бути для читача життєво значущими. Інакше кажучи, у розглянутому підході намічено важливий момент структурного аналізу, пов'язаного з рефлексивною мультиплікацією універсально-культурної структури сприйманого тексту.

Тут ми бачимо як реальні життєві події, піддані художньому осмисленню письменником, котрий дав їм «друге», ідеально-образне життя, що містить у собі «внутрішнього» спостерігача (класну даму), стають засобом вираження авторських роздумів про життя і смерть. Своєю чергою, ці роздуми письменника можуть стати предметом наукового аналізу чи літературної критики (літературознавця, філолога, психолога, культуролога, філософа, структураліста тощо). Ще більш віддаленим від першоджерела постає вже аналіз розбору художнього тексту вказаними фахівцями.

Тому всі ці тексти (художній текст, його аналіз, розбір власне аналізу) дають новий матеріал для читача, що рефлексує над ним. Через це реальна подія (онтологія тексту) опосередковується для читача її художньо-образним відтворенням, науковим структуралістським, літературно-критичним та іншими розборами художнього тексту.

Інша справа, що читач може виступати як узагальнений конструкт, тоді як насправді при цьому фігурують декілька читачів – 1) той, хто задля естетичної насолоди читає новелу; 2) той, хто хоче розібратися у сутності її змісту та смислових навантаженнях через ознайомлення з літературною критикою твору (це зробили ті, хто читав викладки Л. Виготського); 3) той, хто зараз читає аналіз підходу до тлумачення сутності бунінського твору Л. Виготським, тобто, Ви, шановний читачу.

Інакше кажучи, читач у цьому разі постає як суб'єкт сприйняття багатшарових взаємно відображених (рефлексивних) відносин тексту з автором і з їхнім інтерпретатором. Однак таке «віддалення» від реальності за відомими принципами діалектичної парадоксальності дає змогу ближче підійти до втілених у художню форму та «розпредмечених» читачем глибинних, споконвічних культурних інваріантів, тобто, до КГП-структур.

Загалом же тут спостерігається формування багатшарового світу універсально-культурної предметності, у складі якої КГП-структури набувають найрізноманітнішого вираження. Пропонований підхід важливий для нас саме у цьому плані, оскільки він показує можливі трансформації універсальної світоглядної схеми *«народження – життя – смерть –*

*безсмертя*» у складі художнього твору через рекомбінацію зазначеної послідовності у його композиції.

Водночас при подальшому розгляді ми можемо виявити, яким чином ця схема являє себе на вказаних рівнях. Але вбачається вона вже не у складі самого тільки тексту, а в системі

- 1) реального життя;
- 2) художнього втілення подій життя героїв письменником;
- 3) сприйняття художньо вираженого життя героїв читачем;
- 4) аналізу твору критикою;
- 5) засвоєння критичного аналізу твору читачем;
- 6) розбору підходу до художнього твору літературними критиками або вченими-аналітиками;
- 7) засвоєння читачем розбору критичного аналізу тексту твору.

У принципі, цей ланцюжок може уходити у своєрідну нескінченну рефлексію, коли витлумаченню піддається письменницька позиція, позиція читача, який бере до уваги цю позицію, позиція інтерпретатора, що враховує зв'язок між письменником та його творінням з орієнтацією на задалегідь передбачувані особливості читацького сприйняття твору, обумовлювані авторськими прийомами, і так далі.

До того ж у Л. Виготського ми спостерігаємо власну естетичну реакцію на описувані у новелі події. Насамперед, це різко негативна оцінка змісту життя «безпутної гімназистки» Олі Мещерської, оцінка самого її життя як «нікчемного», а ключових подій цього життя – як «моторошних» та «неймовірних».

На його думку, завдання, яке ставив перед собою автор оповідання, полягало у тому, щоб під час оповіді за допомогою рекомбінації епізодів цього нікчемного життя пом'якшити гостру напругу, яку мав би відчувати читач. Ми б залишилися, вважає дослідник, з тривогою стежити за Олею Мещерською в ті останні хвилини її життя на вокзалі, коли її наречений вийшов на перон з прочитаним щоденником.

Заздалегідь повідомивши читача, що Оля померла, письменник ніби пом'якшує удар і готує читача до страшного епізоду на вокзалі. Інакше ми, знаючи про вчинки гімназистки, мали б відчувати величезне напруження, з хвилюванням очікуючи, що зробить офіцер, дізнавшись про ці вчинки – підсумовує він.

З таким тлумаченням можна було б погодитися, якби ми знали, що цей офіцер є страшним ревнивцем і що він ні перед чим не зупиниться у своїй помсті зрадниці. Однак за винятком короткої характеристики в оповіданні про нього майже нічого не сказано. На підставі чого слід було б тоді читачеві очікувати страшної розв'язки, перебуваючи при цьому в найсильнішій психологічній напрузі?

Адже офіцер, звісно, ознайомившись із записом у щоденнику, зрештою, міг просто розсміятися, зрозумівши, з ким має справу, і змінити ставлення до колишньої нареченої, можливо, запропонувавши їй банальне співжиття під загрозою шантажу і розкриття таємниці всьому місту. Він міг дати їй ляпаса і назавжди покинути її або, зрештою, щиро люблячи Олю, все пробачити і зробити вигляд, що йому нічого не відомо. У тому-то вся й річ, що, незважаючи на «підготовленість» читача, епізод на пероні зберігає для нього свою несподіванку, як несподіваним, за словами письменника, був сам постріл на пероні.

Спірною є й оцінка сутності описуваного реального життя Олі Мещерської та її оточення як «каламуті». Наведені витяги з оповідання, що мали б підтвердити цю точку зору, непереконаливі. На думку Л. Виготського, у щоденниковому записі про Малютіна через опис його зовнішності показано безжалісну правду: «Йому п'ятдесят шість років, але він ще дуже красивий і завжди добре одягнений,... увесь пахне англійським одеколоном, і очі зовсім молоді, чорні, а борода витончено поділена на дві довгі частини й зовсім срібна». Якби ми знали, що йдеться не про спокусника юної гімназистки, а про добропорядного сім'янина, то вважали б цей опис у цілому позитивним.

На жаль, з оповідання невідомо, коли Оля зробила цей запис у щоденнику – чи до, чи після того, як вона мала статей

акт з явно невідповідним їй вікові чоловіком. Але попри цю невідповідність у її запису ясно простежується неприхована симпатія до мимолітного коханця, що був одного віку з її батьком. Можливо, спонукальним мотивом спокуси нею Малютина, коли вона сама лягла на диван у його присутності, був «комплекс Електри», котрий, попри його заперечення деякими вченими, знаходить своє підтвердження у непоодиноких випадках, коли ще не зовсім дорослі юнки воліють мати за перших статевих партнерів значно старших за них чоловіків.

Якщо свою характеристику Малютина Оля записала вже після того, як Малютин зробив з неї жінку, то симпатія до нього з відбуттям такої знакової для жінок події не зникла. Вона просто милується ним, і вбачати у цьому запису щось таке, що натякає нам на його засудження Олею, буде великою натяжкою. Звісно, поганою може бути й охайна та красива людина, але з того, що вона гарна та вправно вбрана порочність вивести неможливо.

Ось чому важко погодитися з твердженням Л. Виготського про те, що під час читання цього місця тексту в нас складається «важка і безпросвітна картина». Тим більше натягнутими виглядають його спроби представити справу так, ніби «без найменшого просвіту, в одному каламутному тоні дано рішуче весь матеріал про життєву і побутову обстановку, погляди, поняття, переживання, події цього життя».

Прагнення отримати перший досвід статевого життя для дівчат її пубертатного віку не є якимось зовсім незвичним явищем. У часи, коли про дівчину у вісімнадцять років говорили як про «стару діву», що засиділася у наречених, початок статевого життя у 15-16 років (втім, як і зараз) було досить поширене, якщо ще зважити на народні традиції та звички дошлюбного кохання молоді, про які йшлося у першій главі.

Потяг Олі до цього досвіду по життєвому цілком зрозумілий, а психологічні детермінанти зв'язку юної, знемагаючої від літнього сільського неробства дівчини з чоловіком старшого за неї віку, який «поводиться кавалером», «говорить багато люб'язностей» і стверджує, що він давно в неї закоханий, абсолютно прозорі.

Далі, з огляду на фактичне ініціювання статевого акту самою дівчиною, яка «прилягла» нібито від нездоров'я на диван і дозволяла чоловікові, який дедалі більше сміливішає, цілувати себе, навряд чи слід розцінювати як явище «моторошне» та неймовірне. Його ймовірність з огляду на ситуативний збіг обставин (від'їзд рідних, тобто зняття репресивного контролю за потужними імпульсами зумовленого пубертатним віком статевого потягу) вельми велика, а відчуття моторошності цей факт може викликати хіба що тільки в найортодоксальніших пуритан.

Очевидно, що подібні натяжки фахівця з психології були необхідні йому для того, щоб обґрунтувати основну ідею своєї інтерпретації – заміну очікуваного негативного читацького сприйняття подій оповідання позитивною реакцією внаслідок композиційних комбінацій подій автором. У цьому прагненні дослідник починає відносити справді ключову ідею твору – ідею «легкого подиху» – не до матеріалу і навіть не до форми оповідання, а до того загального враження, що складається у читача під час читання. «Легкий подих», на його думку, притаманний дивовижній за стилістикою бунінській прозі, а не предмету, що в ній виражається.

Поряд з цим у прикінцевих розділах свого дослідження він відходить від власної позиції, показуючи, що «легкий подих» виступає й знаковим «онтологічним» моментом оповідання, включно з життям, коханням та смертю Олі Мещерської – усім тим, що концентрує в собі *екзистенціали* людського буття у світі та охоплює всю цілокупність тривіальних та незначущих подій, перетворюючи їх з рутинних та життєво-буденних на дещо таке, що має загально людську значущість.

Такий хід здійснюється шляхом уведення цих подій у загальний смисложиттєвий контекст, контекст *життя під тінню смерті*. Так «нікчемне» життя розпутної дівчини схоплюється на тлі філософсько-світоглядної артикуляції вічної теми *життя і смерті* та специфічно зрозумілого *безсмертя* як *вічного існування* такої ознаки життя, як дихання, що не зникло зовсім, а розчинилося у природній стихії.

Під час цього схоплювання в одну вербально невимовну інтегровану сенсову точку сходяться розрізнені події новели,

створюючи особливу пізнавальну ситуацію *вживання* у життя юної гімназистки, котра є вельми близькою до герменевтичного *розуміння* глибинних смислів тих подій, про які у новелі було розповито. В основі такого розуміння лежить ідея надцінності життя як дару Божого, котрого так безоглядно своїм необдуманим вчинком згаяла Оля Мещерська.

Окрім цього, комплексне підсумкове враження, яке залишає після його прочитання оповідання І Буніна, котре виражено особливим, не дискурсивним типом раціональності, а своєрідним набором гармонічних музичних обертонів, котрі вкупі з основним тоном новели (про що як про *мелодію* говорив Л. Виготський) виражають щемливу тугу, викликану розумінням космічної трагічності буття, де рано чи пізно закінчується все = життя живих істот, існування морів та океанів, планет та зірок і, зрештою, Всесвіту в цілому.

У новелі про цей тужливий музичний тон говориться як про дзенькіт вітру, в якому перебуває легкий подих Олі Мещерської, в порцеляновому вінку на її могилі, на яку з часом вже ніхто ніколи не прийде, а сама вона зникне, а якщо і не зникне, і буде існувати дуже довго, то настануть й такі часи, що на всій Землі не буде кому її відвідати. У цьому, як видається, і полягає таємниця емоційно-елегічного впливу оповідання на читача.

Отже, у підході Л Виготського можна виокремити кілька рівнів аналізу: *структурно-морфологічний, герменевтичний та екзистенціальний*. На кожному з цих рівнів присутня КПП-структурованість тексту, що, врешті-решт, визнає і сам аналітик, вказуючи на сходження в одну точку таких універсалій, як *життя, смерть і любов*. Але структуру новели він пов'язує з реальними подіями та їхнім викладом, а не з притаманними новелі діями актантів та їхніми комунікаціями.

Безумовно, ці події постають як вчинки актантів, котрі мають очевидний універсально-культурний зміст, але Л. Виготський цей факт у коло своїх наукових інтересів не вводить. У цьому плані підхід О. Реформатського до будови новелістичного наративу є для нас більш евристичним та більш наближеним до універсально-культурного аналізу тексту.

## ГЛАВА 3

### «ГЕПТАМЕРОН» МАРГАРИТИ НАВАРРСЬКОЇ ТА ПИТАННЯ РЕКОНСТРУКЦІЇ УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ СТРУКТУРИ НОВЕЛИ

Однією з найцікавіших проблем теорії художньо-літературної творчості є проблема спонтанного синтезу оповідачами або письменниками тисяч сюжетів. Не занурюючись глибоко у непросі питання сюжетотворення, слід сказати, що суто філософський аналіз проблеми логічно було б ґрунтувати на ідеї Й. Канта про розрізнення аналітичних і синтетичних суджень та на його розробках проблеми продуктивної здатності уяви.

У даній книзі для нас важливішим є доведення твердження про певну апріорну заданість складення сюжетів. Ідея полягає у розгортанні того незаперечного умовиводу, що за кінцевого набору незмінних елементів (інваріантів), з яких складається глибинна структура художнього твору, кількість їхніх комбінацій також є кінцевою.

На підставі переосмислення та розвитку декотрих ідей, що містяться у розглянутих вище підходах до структурного аналізу новели далі буде здійснено спробу застосування моєї власної універсально-культурної методології реконструкції глибинної структури цього різновиду художнього дискурсу на підставі імплементації відповідної аналітичної мови, елементами якої є КГП та відповідні світоглядні коди.

Як об'єкт аналізу обрано збірку «Гептамерон» Маргарити Наваррської [Маргарита Наваррская, 1558; 1993]. Її твір був названий «Гептамерон» («Семиденник») вже після її смерті за кількістю новел – їх було написано сімдесят дві одні. Твір користувався шаленою популярністю як у рукописних копіях, так і у друкованих книгах, але його «академічне» видання датується 1943 роком, з якого і робляться чисельні переклади.

Вибір для аналізу саме цієї збірки мотивується такими міркуваннями. Обсяг цього твору досить великий, щоб ми могли очікувати наявності у ньому достатньо повної кількості варіантів новелістичних сюжетів (і це дозволить вважати отримані результати такими, що стосуються якщо не всіх, то більшості

інших новел з різних збірок), і водночас досить компактний, щоб цей аналіз не вийшов за межі розумних обсягів.

Крім того, попередній розгляд цього твору засвідчує домінування у ньому типових для новели стосунків кохання і суперництва (О. Реформатський), тобто *еротичного* й *агресивного* кодування відносин їхніх персонажів. Зумовлена специфікою жанру і стилю «оголеність» еросно-танатосної парадигми робить збірку зручним матеріалом для універсально-культурного структурно-семіотичного аналізу.

«Препарування» її змісту дає змогу, зрештою, вийти на певний генеральний алгоритм побудови сюжетів, або на вже згадуваний вище «еталон», чи «шаблон», який, з одного боку, слугує аналітичною мовою, що застосовується для виявлення універсальних елементів і типів їхніх зв'язків у сюжетних композиціях усіх інших творів цього типу, а з іншого – складає той самий сюжетний інваріант, котрий дає можливість вважати новели утвореними за цим «еталоном» чи «шаблоном» текстами культури, котрі створюються на підставі комбінації та рекомбінації обмеженого числа універсально-культурних одиниць (КГП та кодів). Очевидно, що у такий спосіб можна буде також підійти до виявлення універсально-культурного аспекту структури не тільки новел, а й інших художніх текстів.

Отже, після викладу та розбору формалізованого змісту новел «Гептамерону» у даній главі буде експліковано «апріорну» універсальну матрицю новели як такої, виявлено наявні типи стосунків між актантами різного статусу у рамках загальної еросно-танатосної парадигми та визначено як основні елементи універсальної новелістичної схеми, так і власне схема.








## § 1. ОСНОВНИЙ ЗМІСТ НОВЕЛ «ГЕПТАМЕРОНУ» ТА ЙОГО ФОРМАЛІЗАЦІЯ

Нижче пропонується короткий виклад основного змісту новел «Гептамерону» в його згорнутому варіанті, коли з поля зору свідомо виводяться другорядні персонажі та дії. Завдання, поставлене тут, вбачається у фіксації основних структуроутворювальних актантів і типів зв'язків між ними. За наявності складної структури новели або її багатоплановості, а також динамічного розгортання сюжету в часі формалізації

підлягає останній епізод і наводиться підсумкове співвідношення актантів та їхніх дій. У більшості випадків часовий аспект зв'язків представлений у відповідному положенні введених символів (зліва направо). Наприклад, якщо символ любовних стосунків розташований лівіше за символ подружнього зв'язку, то, отже, любовний потяг передував шлюбу у часі.

У першій частині викладається стислий зміст новели, який здебільшого збігається з її авторською «анотацією» перед самим текстом новели, і лише у деяких випадках, коли розгортання стосунків актантів з цього «*Summary*» залишається неясним, наводяться відомості безпосередньо з тексту. Надалі подається вербальна та візуальна схема даної конкретної новели, але при цьому опускаються деякі у певному сенсі важливі події та персонажі, оскільки нашою метою є гранично узагальнений виклад відносин актантів. Для зручності розгляду новели мають нумерацію. Значення графічних символів, запроваджених для позначення персонажів і зв'язків між ними є таким :

#### ***Графічні символи зв'язків між актантами:***

-  – подружні відносини
-  – перервані подружні відносини
-  – любовний зв'язок
-  – агресивна дія актантів
-  – сексуальна агресія
-  – любовний потяг одного персонажу
-  – взаємний любовний потяг

\* – смерть персонажу, померлий персонаж

? – стосунки або стан актантів сумнівний

● — ● – відносини родичів всіх ліній

..... – інформаційна комунікація

■ ■ ■ ■ – аліментарні та майнові стосунки

= – ставиться між ідентичним персонажем з подвійним статусом чи персонажем, що змінив статус

Персонажі позначаються таким чином:

- чоловіки і дружини різних планів – **Ч-1, Ж-1, Ч-2, Ж-2**

= удови, удовці – (**Ж-1**), (**Ч-2**)

- неодружені чоловіки і незаміжні жінки – **Ч-Х-1, Ж-Х-2**

- матері, батьки, брати, сестри, діти – **Ж-матір-1, Ч-батько-1, Ч-брат-3, Ж-сестра-3, Ч-син-1, Ж-дочка-2**

- актанти з подвійним чи зі зміненим статусом, коли це зазначається у тексті, записуються як **М-1 = М-брат-2, Ж-Х-1 = Ж-дочка-1**

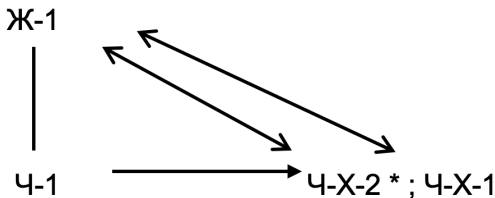
- інші персонажі або знеособлені актанти – **NN**

*День перший.*

1. Дружина прокурора довго заgravала з єпископом, але після того, як переконалася, що він не кращий за її чоловіка, втішилася із сином військового, який незабаром загинув від руки її чоловіка.

*Дружина Ж-1 любить Ч-Х-1 і Ч-Х-2; Чоловік Ч-1 вбиває коханця Ч-Х-2.*

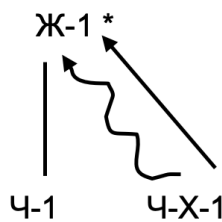
Сх. 4



2. Дружина одного погонича мулів віддала перевагу жадливій смерті від руки свого слуги, але не поступилася його нечестивому бажанню.

*Дружина Ж-1 любить свого чоловіка Ч-1 та зберігає вірність йому, незважаючи на сексуальні домагання слуги Ч-Х-1, що завершилося смертю Ж-1.*

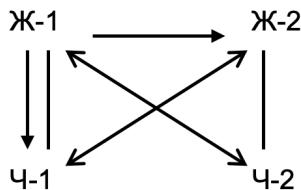
Сх. 5



3. Неаполітанська королева помстилася своєму невірному чоловікові за образу, завдану їй, законній дружині, його зв'язком з однією дворянкою. Вона зішлася з її чоловіком і їхня дружба тривала все життя, не викликаючи жодних підозр.

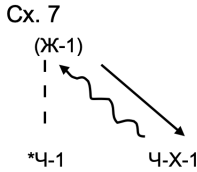
*Чоловік Ч-1 завів заміжню коханку Ж-2, його дружина Ж-1 на помсту зробила своїм коханцем чоловіка Ч-2 суперниці.*

Сх. 6



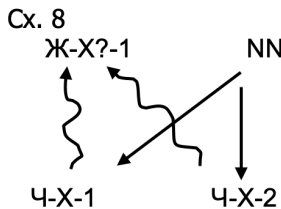
4. Один шляхетний юнак познайомився з молодою вдовою, сестрою свого сеньйора і запропонував їй, жінці незалежній, свою дружбу. Після відмови молодик спробував оволодіти нею силою, але сеньйора зуміла постояти за себе.

*Агресивна сексуальна поведінка молодого людини Ч-Х-1 по відношенню до удови (Ж-1) отримала агресивну відсіч.*



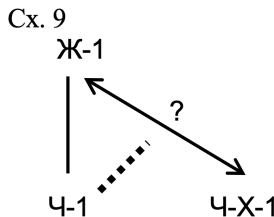
5. Два ченці намагалися силою оволодіти річковою перевізницею. Однак жінка виявилася дуже кмітливою і зуміла хитрістю передати їх правосуддю, внаслідок чого вони зазнали заслуженого покарання в монастирі.

*Спроба ченців Ч-Х-1 та Ч-Х-2 звалтувати жінку Ж-Х-1 закінчилася покаранням нападників з боку чернечої спільноти NN.*



6. Такий собі літній одноокий чоловік запідозрив свою молоду дружину в тому, що та зраджує йому з юнаком. Сказавши дружині, що надовго їде з дому, він несподівано повернувся. Але замість того, щоб спіймати зрадницю на гарячому, рогоносець був спритно ошуканий нею, яка закрила його єдине зряче око для того, щоб юнак встиг сховатися.

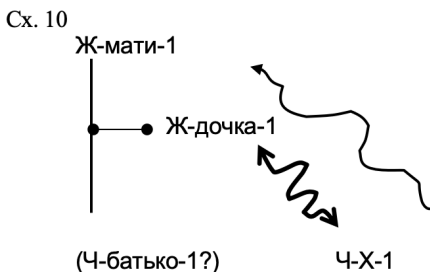
*Невірна дружина Ж-1 зраджує чоловікові Ч-1 з юнаком Ч-Х-1, але чоловік не може цього довести, хоча й підозрює її.*



7. Один торговець був закоханий у дівчину, мати якої забороняла їй з ним зустрічатися. Однак під час спроби застати

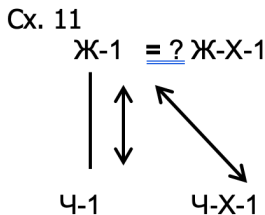
закоханих зненацька вона сама стала об'єктом домагань торговця. Таким чином він врятував честь її доньки.

*Неодружений чоловік Ч-Х-1 має взаємні любовні стосунки з дівчиною Ж-дочка-1, але для порятунку її честі він намагається оволодіти її матір'ю Ж-мати-1.*



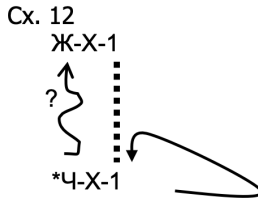
8. Один пан вирішив мати груповий секс із служницею своєї дружини, запросивши для участі у любовній забаві приятеля. Однак вийшло так, що тієї ночі розпусний чоловік замість служниці помилково переспав із власною дружиною, поділивши при цьому задоволення із запрошеним другом. Тим самим він сам собі наставив роги і запламував честь дружини.

*Пан Ч-1 та його друг Ч-Х-1 захотіли по черзі вступити у сексуальний зв'язок зі служницею Ж-Х-1. Але насправді вони переспали з дружиною Ж-1 цього пана. Таким чином, чоловік Ч-1 мимоволі зробив свого друга Ч-Х-1 коханцем власної жєни.*



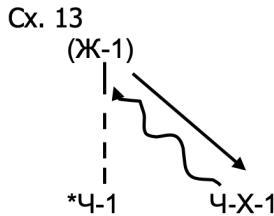
9. Один молодий дворянин плекав до жінки найвищї почуття, але приховував їх, поки це, на превеликий жаль жінки, не погубило його.

*Ч-Х-1 гине (автоагрєсія) від нерозкритої (що не стала відомою) любові до Ж-Х-1*



10. Після смерті свого чоловіка дама проявила гідність і встояла проти наполегливості спокусника. Зберігши честь, вона пішла в монастир.

*Вдова (Ж-1) дала відсіч любовним домаганням спокусника Ч-Х-1*



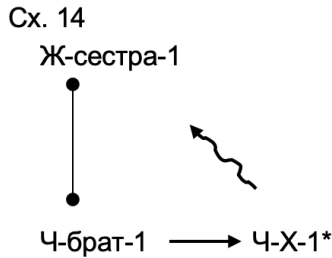
*День другий.*

11. Гостя монастиря відчула потребу сходити до вбиральні. У туалеті вона випадково вимазалася у нечистоти й покликала на допомогу служницю. Однак на її поклик замість служниці прийшли чоловіки, які застали даму в такій вельми неприємній ситуації.

*Не формалізовано. Інформаційне кодування табуованої (закритої) сфери реверсованого аліментарного коду в контамінації з еротичним, бо про все дізналися чоловіки (оголені органи виділення = репродуктивні органи).*

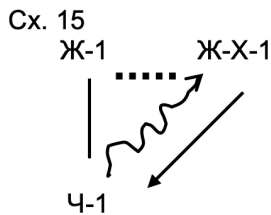
12. Герцог Флоренції ніяк не міг спокусити одну шляхетну дівчину. Після умовлянь її брат на словах погодився допомогти йому в цій справі, але вночі у ліжку вбив герцога, чим не тільки врятував честь сестри, а й позбавив сім'ю від тирана.

*Дівчина, сестра Ж-сестра-1, терпіла любовні домагання з боку герцога Ч-Х-1, але її брат Ч-брат-1 убив хтивця.*



13. Одружений капітан галери, закохавшись у жінку, подарував їй дорогоцінний камінь, відразу переданий цією жінкою його дружині. Тим самим дама допомогла капітанові, що стояв на межі подружньої зради, розкаятися і знову знайти сімейне щастя.

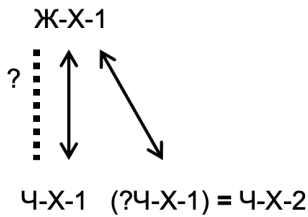
*Сподівання Ч-1 на любовний зв'язок з Ж-Х-1 зазнали невдачу через своєрідну відсіч йому з боку Ж-Х-1 (передача інформації дружині Ж-1 залицяльника).*



14. Іноземець потоваришував з одним італійцем і заради помсти умовив його спокусити якусь міланську даму. Після того, як італієць переспав з нею, цей іноземець, прийнявши зовнішній вигляд свого друга, сам вступив з нею у зв'язок. Коли дама зрозуміла, що її обдурили, вона захопилася любовними здібностями іноземців і пообіцяла, що відтепер не шукатиме коханців серед своїх співвітчизників.

*Жінка Ж-Х-1 стає коханкою одночасно двох чоловіків – Ч-Х-1 та Ч-Х-2 при інформаційному кодуванні зв'язку (обман та викриття, що Ч-Х-2 – це не Ч-Х-1)*

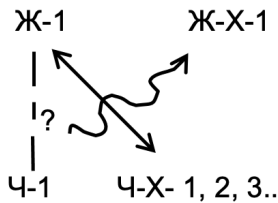
Сх. 16



15. Король Франсуа допоміг своєму бідному придворному одружитися з дуже багатою дівчиною. Але той або тому, що любив іншу жінку, або тому, що вік його дружини був надто ніжним, не приділяв їй належної уваги. У результаті вона, випробувавши всі засоби з привернення до себе уваги чоловіка, знайшла таємну втіху з іншими.

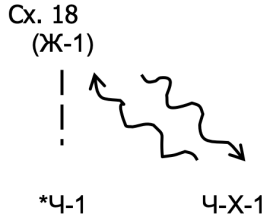
*Невиконання подружніх обов'язків чоловіком Ч-1 перед своєю дружиною Ж-1, причиною чого, можливо, є любов Ч-1 до іншої жінки Ж-Х-1, змушує Ж-1 заводити коханців Ч-Х-1, 2, 3...*

Сх. 17



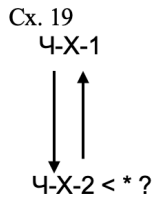
16. Міланська вдова після смерті чоловіка дала обітницю ніколи не закохуватися і не виходити заміж. Але один французький дворянин багатьма способами довів їй силу свого кохання, і вона відступила перед його бажаннями. Зрештою, вони присягнулися один одному у вічному коханні.

*Удову (Ж-1) померлого чоловіка \*Ч-1 любить Ч-Х-1, який у результаті добивається взаємності.*



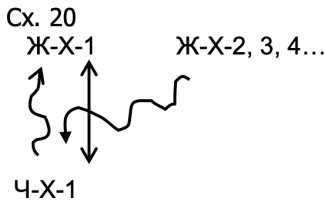
17. Король Франсуа дізнався, що граф Вільгельм підкуплений і готує на нього замах. Замість того, щоб негайно вигнати графа, король так вміло розіграв його, що той покинув країну.

*Злочинні наміри графа Ч-Х-1 отримали відсіч від Ч-Х-2. Взаємно спрямована агресивність, у результаті чого один з суперників зникає (ухід < смерть).*



18. Якийсь студент був пристрасно закоханий у прекрасну жінку. Зазнаючи незліченних спокус, він не зрадив своєму почуттю і у результаті отримав заслужену нагороду за свої любовні страждання.

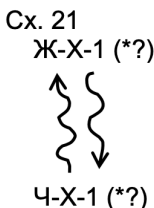
*Студент Ч-Х-1 закоханий у даму Ж-Х-1 та, незважаючи на спокуси з боку жінок Ж-Х-2, 3, він досягає свого і вони стають коханцями.*



19. Коли Поліна дізналася, що її коханий, зрозуміши, що..одружитися з нею через заборону він ніколи не зможе, пішов

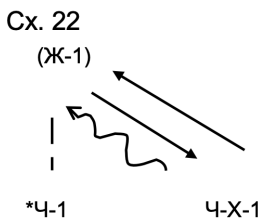
у ченці, вона теж постриглася, щоб прийняти спосіб життя коханого.

*Ж-Х-1 та Ч-Х-1 люблять один одного, але за обставинами не можуть ніколи одружитися і приймають чернечу безлюбність, тим померши для світу (автоагресія).*



20. Сеньйор, закоханий у молоду вдову, після того, як не отримав щедро обіцяних ласок, був настільки обурений, що полум'я його кохання швидко згасло.

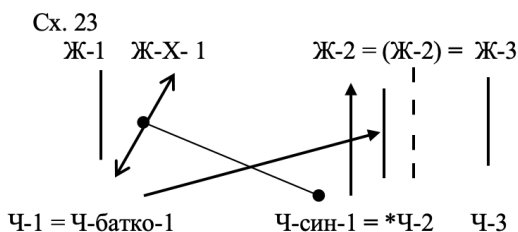
*Сеньйор Ч-Х-1 закоханий у вдову (Ж-1), але отримує відсіч (агресивне заперечення почуттів чоловіка) та так обурюється на неї (емоційна агресивність), що любов проходить.*



21. Одна дівчина залишалася незайманою до тридцяти років і, вже ні на що не розраховуючи, вийшла заміж за незаконнонародженого сина знатного пана, незважаючи на неприйняття цього шлюбу її батьком. Вона залишалася вірною своїм почуттям до смерті чоловіка, а після цього вийшла заміж за лицаря.

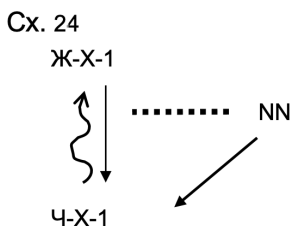
*Син Ч-син-1 одруженого батька Ч-1 від його коханки Ж-Х-1 одружується з дівчиною, формуючи подружню пару другого рівня Ч-2 і Ж-2. Батько ставиться до шлюбу агресивно. Дівчина*

Ж-2 стає дружиною позашлюбного сина Ч-2, а після його смерті – вдовою (Ж-2) і дружиною Ж-3 лицаря Ч-3.



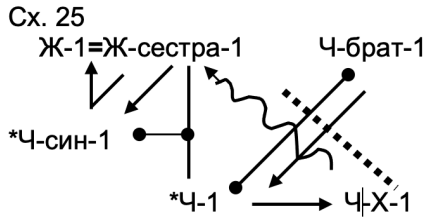
22. Сестра Марі встояла перед пріором йому на сором, собі на славу.

*Дівчина Ж-Х-1 зазнала сексуальної агресії пріора Ч-Х-1, але дала йому відсіч, про що дізналися всі і внаслідок чого той отримав засудження (вербальна агресія) від NN.*



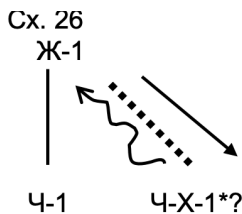
23. Надмірне шанування одним аристократом ордена Святого Франсуа спричинило жахливу смерть і його, і всієї його родини. Монах-францисканець, якому занадто довіряли з поваги до ордену, обманом ліг у ліжку до дружини цього аристократа. Та, дізнавшись про мимовільний гріх, кінчає життя самогубством через повішення, причому в конвульсіях випадково вбиває свого новонародженого сина. Чоловік кидається навздогін за францисканцем. Брат дружини, не виявивши вдома швагра і думаючи, що саме він убив його сестру і свою дружину, наздоганяє аристократа і без пояснень убиває його. Нещасний чоловік перед смертю встигає все розповісти шуринові. Той кається і його не судять.

Дружина Ж-1 аристократа Ч-1 стає жертвою сексуального домагання ченця Ч-Х-1. Розкриття таємниці веде до її самогубства (автоагресія) та вбивства нею свого сина Ч-син-1. У дружини Ж-1 є брат Ч-брат-1, тому вона одночасно є сестрою Ж-сестра-1, і він, не зрозумівши ситуації, вбиває швагра Ч-1



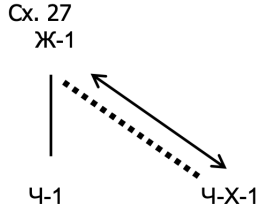
24. Юнак необачно розкрив свої почуття перед королевою, але був нею відкинутий, після чого він пішов у самітники і, мабуть, помер.

Неодружений хлопець Ч-Х-1 розповів королеві Ж-1, що любить її та, отримавши жорстку відмову, йде у ченці-самітники і, ймовірно, вмирає.



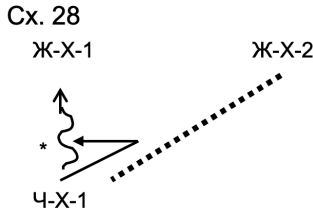
25. Під приводом ведення переговорів з адвокатом молодий принц так вміло залицявся до його дружини, що та, зрештою, виконала всі його бажання.

Принц Ч-Х-1 після вдалих умовлянь стає коханцем дружини Ж-1 адвоката Ч-1.



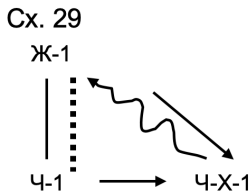
26. За порадою однієї розсудливої жінки якийсь сеньйор відмовився від шаленої любові до іншої шанованої жінки.

*Сеньйор Ч-Х-1* плекав кохання до жінки Ж-Х-1, але за порадою іншої жінки Ж-Х-2 знайшов у собі сили приборкати (вбити) власне любовне почуття.



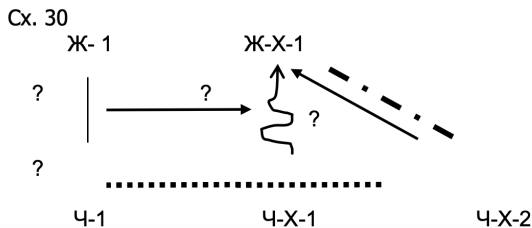
27. Під впливом нечистої та злочинної пристрасті такий собі секретар переслідував дружину свого друга, у домі якого він гостював. Оскільки вона вдала, що схиляється до його пропозицій, секретар уже став вважати себе переможцем. Але доброчесна дружина обдурила його та про все розповіла чоловікові.

*Секретар Ч-Х-1* відчував низку пристрасть до дружини Ж-1 свого друга Ч-1, яка повідомила свого чоловіка Ч-1 про брудні наміри невдячного гостя. Зрештою, через хибну інформацію, секретар Ч-Х-1 припинив чинити непотребство.



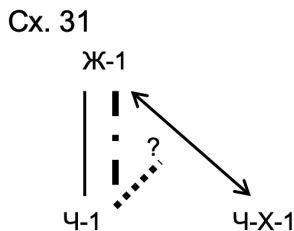
28. Один пан, перебуваючи у справах у будинку прокурора, в очікуванні господаря навчав служницю танцям. Секретар почав шантажувати його, стверджуючи, що це не сподобалося би прокуророві та його дружині. Пан пообіцяв спритному хлопцеві у нагороду за мовчання смаколик, але обдурив його, давши замість шинки шматок дерева.

*Пан Ч-Х-1 був хибно звинувачений секретарем Ч-Х-2 у любовних симпатіях до служниці Ч-Х-1. Ч-Х-2 погрожував (агресивність) повідомивши про все прокурора Ч-1 і його дружину Ж-1, що викликало б їх гнів (агресивну реакцію). Для запобігання цьому Ч-Х-1 дає Ч-Х-2 хабар, їжу, яка виявилася обманною. Аліментарний код (нагорода – їжа) не формалізований.*



29. Сільський священик, що бавився з селянкою у ліжку, був захоплений за цим неприйнятним для його статусу заняттям її чоловіком, що раптово повернувся. Таємниця коханців могла б бути розкрита, якби дружина не сховала священника і не нагодувала-напоїла свого обманутого чоловіка так, що той ніяк не міг зрозуміти навіть що це за шум, котрого необережно припустився священник у схованці.

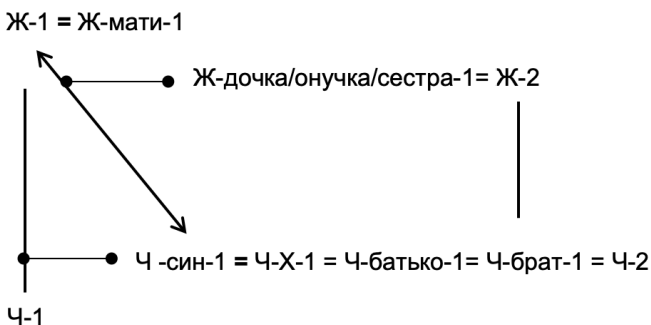
*Дружина Ж-1 селянина Ч-1, котрий ледь не дізнався про її зраду, мала за коханця священника Ч-Х-1.*



30. Молодий аристократ домовився зі служницею про те, що він прийде до неї вночі. Щоб цього не допустити, у ліжку служниці лягла мати, яка випадково дізналася про їхню домовленість. Не встоявши перед гріховними бажаннями плоті, вона народила через дев'ять місяців від свого сина гарненьку дівчинку і, постійно сумуючи та плачучи, видавала її за дочку служниці. Підросла дівчинка закохалася у свого батька-брата, і вони одружилися. Мати, розповівши про все священику, отримала від нього пораду не втручатися у ситуацію, яка склалася, бо гріх через незнання – не гріх. Зробивши висновок про те, що від долі не втекти, мати прожила залишок днів у постійному каятті, а молоді – у коханні та злагоді, не знаючи, що вони доводяться один одному не тільки чоловіком та дружиною, а й сестрою та братом, дочкою та батьком. одночасно.

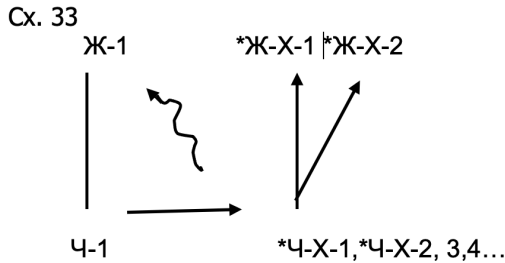
У подружжя Ж-1 та Ч-1 є син Ч-син-1. Ж-1 = Ж-мати-1 злягла з цим своїм сином, котрий став її коханцем Ч-Х-1. Народжена від інцесту дівчина Ж-Х-1 для матері була дочкою Ж-дочка-1 та онукою Ж-онука-1 одночасно. Ч-син-1 же став батьком Ч-батько-1 та братом Ч-брат-1 народженої дівчинки так само одночасно. Коли ж брат та сестра одружились, то вони утворили другу подружню пару Ж-2 та Ч-2.

Сх. 32



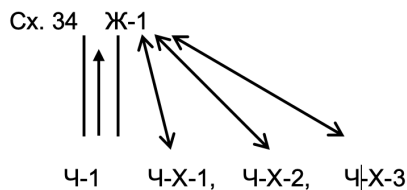
31. Монах, вбивши двох служниць, насильно оволодіває жінкою, чоловік якої на помсту вбиває не тільки його, а й усіх ченців, спаливши монастир.

Монах Ч-Х-1 вбиває служницю Ж-Х-1 і Ж-Х-2 і твалтує дружину Ж-1, чоловік якої Ч-1 вбиває цього ченця Ч-Х-1 та його братів по монастирю Ч-Х-2, 3, 4...



32. Одна німкеня зраджувала чоловікові, за що той наклав на неї тяжке покарання. Побачивши, як покірно вона його терпить, друг сім'ї порадив чоловікові пробачити її. Чоловік простив невірну дружину і вони зажили щасливо, народивши прекрасних дітей.

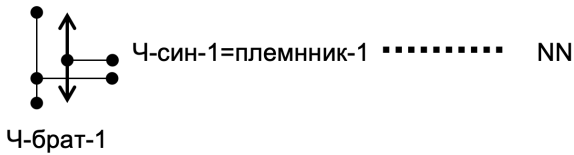
Дружина Ж-1 має любовні зв'язки з Ч-Х-1, 2, 3. Чоловік Ч-1 суворо карає її за це. Потім подружнє життя налагоджується.



33 Сестра ченця, котра присягалась, що є незайманою, завагітніла і народила дитину, стверджуючи, що ніхто з чоловіків не торкався її тіла. Це спричинило поширення серед народу чуток про друге непорочне зачаття. Граф викрив лицемірного ченця, від якого насправді завагітніла ця дівчина.

Монах Ч-брат-1 спокушає свою сестру Ж-сестра-1, народжується син Ч-син-1 = Ч-племінник-1 (народжена дитина для батьків є сином та одночасно – племінником), і про це всі NN узнають.

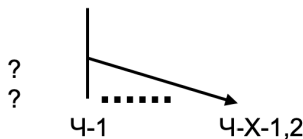
Сх. 35  
Ж-сестра-1



34. Два монахи, підслухавши розмову м'ясника з дружиною про те, що їм треба буде заколоти завтра двох «ченців», спочатку, неправильно витлумачивши їхні слова, мало не померли від страху, але їх побоювання виявилися марними – «ченцями» подружжя називало своїх свиней.

*Загроза (удавана) ченцям Ч-Х-1 і Ч-Х-2 від подружжя Ж-1 та Ч-1.*

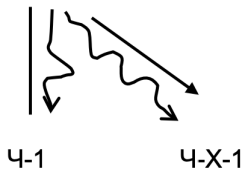
Сх. 36 Ж-1



35. Одна дама думала, що платонічне кохання не таїть ніякої небезпеки і домагалася уваги привабливого чоловіка. Але чоловік цієї жінки змусив її ненавидіти того, кого вона найбільше любила. З цієї миті вірна дружина все своє життя присвятила лише законному чоловікові.

*Дружина Ж-1 мала високі духовні любовні почуття до Ч-Х-1, але під впливом свого чоловіка Ч-1 змінила любов на ненависть (агресію) і обернула всю палкість своєї влюбливої натури тільки на чоловіка Ч-1*

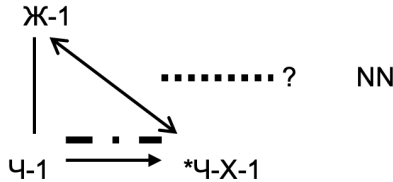
Сх. 37 Ж-1



36. Голова суду покарав коханця своєї дружини, отруївши його салатом. Тим самим він урятував честь своєї фамілії перед вищим світом.

*Чоловік Ч-1 убив через отруєння коханця Ч-Х-1 своєї дружини Ж-1, врятувавши честь родини перед світом NN.*

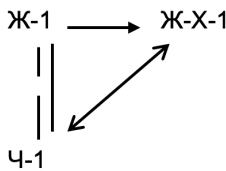
Сх. 38



37. Одна жінка довго терпіла огидний спосіб життя свого чоловіка, який забув про подружні обов'язки і співмешкав зі служницею, але згодом вона допомогла йому виправитися та перестати жити так аморально, після чого вони ще міцніше прив'язалися один до одного. Служницю ж було вигнано.

*Чоловік Ч-1 зраджував дружині Ж-1 з коханкою Ж-Х-1, яка була вигнана, а між чоловіком та дружиною відновилися гарні подружні стосунки.*

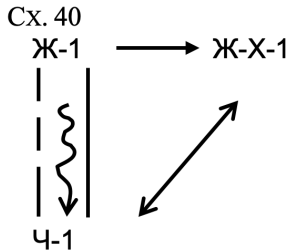
Сх. 39



38. Чоловік однієї жінки завів роман з бідною селянкою, пішовши з сім'ї до її вбогої холодної оселі. Дружина виявила місце любовних втіх чоловіка і вмовила суперницю прийняти допомогу в наведенні належного порядку в її будинку і в поліпшенні харчування чоловіка, що змінює їй, мотивуючи це турботою про його здоров'я. Під час чергового візиту до коханки чоловік був вкрай здивований багатим інтер'єром її будинку,

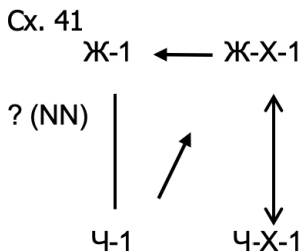
вишуканістю страв та розкішною посуду. Дізнавшись, що це все зробила його дружина, котра платила йому такою добротою за його подружню невірність, він повернувся до неї, давши винагороду коханці.

*Дружина Ж-1 відновлює перервані подружні зв'язки з чоловіком Ч-1, який зраджує з коханкою Ж-Х-1, використовуючи не агресію, а кохання. Так вона перемогла суперницю.*



39. Чоловік вигнав з дому «примару», яка протягом кількох років мучила його дружину. Виявилось, що її імітувала служниця, щоб вільно займатися любовними втіхами.

*Ч-1 відводить фіктивну загрозу від своєї дружини Ж-1, яка нібито походила від «привиду» NN, що занадився в їхній дім, під виглядом якого ховалася домашня служниця Ж-Х-1, що за таких обставин безпечно кохалась з Ч-Х-1.*

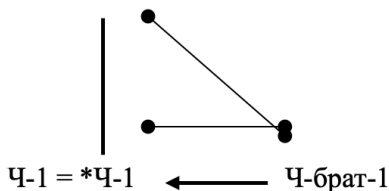


40. Одна дівчина вийшла заміж за людину невисокого походження потай від свого брата, графа, за що той наказав убити швагра, незважаючи на оголошене раніше бажання породнитися з ним. Залишок своїх днів вдова провела у суворості та шляхетній самоті.

*Брат Ч-брат-1 вбиває чоловіка Ч-1 своєї сестри Ж-сестра-1, тобто, дружини Ж-1, яка стає удовою (Ж-1).*

**Сх. 42**

Ж-сестра-1 = Ж-1 = (Ж-1)

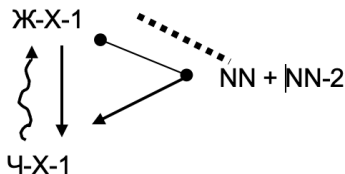


*День п'ятий*

41. Під час сповіді молодої дівчини чернець поставив такі умови відпущення гріхів, які видавали його явно нечисті наміри. Дівчина розповіла про все своїм домашнім, які пов'язали ченця і привели його до монастиря, де він отримав засудження.

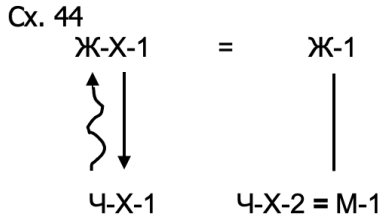
*Монах Ч-Х-1 має нечисті наміри щодо дівчини Ж-Х-1, але отримує відсіч від неї та її рідних NN та засудження від ченців NN-2.*

**Сх. 43**



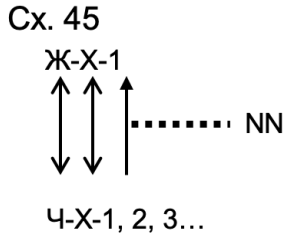
42. Принц полюбив одну просту дівчину і намагався оволодіти нею, але даремно. Переконавшись у її цнотливості та дотриманні честі, він видав її заміж за одного зі своїх слуг і зрубив багато іншого добра.

*Принц Ч-Х-1 домагався дівчини Ж-Х-1, але отримав відсіч і сприяв встановленню її подружніх зв'язків із Ч-Х-2, які стали чоловіком Ч-1 та дружиною Ж-1.*



43. Якось красуня намагалася, будучи безчесною, видати себе за жінку непорочну. Але її коханець одним розчерком крейди розкрив перед усіма її лицемірство, накресливши нею вночі на плечі дами лінію.

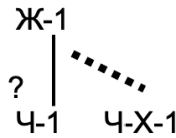
*Любовні зв'язки Ж-Х-1 з багатьма партнерами Ч-Х-1,2,3... стають відомими NN завдяки недоброчливим (агресивним) діями інформаційного плану. одного з коханців Ч-Х-1*



44. Монах отримав щедрю милостиню від господаря, розкривши йому правду про стосунки чоловіків і дружин, після чого стверджував, що поки є на світі легковажні жінки, ченці з голоду не помруть.

*Ч-Х-1 розкажує чоловікові Ч-1 що подружнтя вірність його дружини Ж-1 сумнівна, оскільки всі жінки легковажні. (аліментарний код – винагорода та ситість, не формалізовано).*

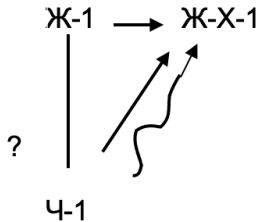
Сх. 46



45 Одна дружина попросила свого чоловіка покарати їхню служницю за провину. Усамотнившись з винуватицею, чоловік приступив до виконання «покарання», почавши замість прочуханки її гвалтувати. У результаті служниця, що гучно кричала, отримала те, що по праву належить законній дружині. Дружина ж думала, що вона кричить через те, що чоловік її лупцює. У відповідь на скарги служниці, яка вважала себе мимоволі грішною, дружина розцінила дії свого чоловіка як цілком виправдані. Така позиція дружини здивувала, але й заспокоїла служницю, яка переживала за те, що сталося.

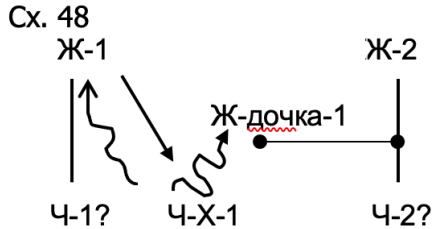
*Під виглядом виконання прохання дружини Ж-1 покарати служницю Ж-Х-1 чоловік Ч-1 згвалтував її.*

Сх. 47



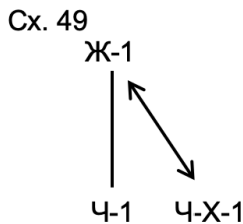
46. Запрошений на обід чернець намагався сексуально переслідувати господиню будинку, але отримав від неї відсіч. В іншому місці він отримав притулок у дами, котра поважала його орден, і яка через свою дурість повірила обіцянкам ченця вилікувати її дочку від лінощів. Зайшовши у спальню до дівчини, чернець згвалтував її. Мати ж, чуючи крики доньки, вважала, що саме таким чином має відбуватися лікування.

Монах Ч-Х-1 намагався спокусити дружину Ж-1. В іншому будинку він під виглядом лікування насильно оволодів дочкою Ж-дочка-1 жінки Ж-2. Існування чоловіків Ч-1 та Ч-2 під запитанням.



47. Два аристократи, один із яких був одружений, ділили між собою все, окрім дружини одного з них. Якось одружений чоловік без жодних підстав запідозрив друга у тому, що той спить з його дружиною. Образившись, приятель заспокоївся лише тоді, коли насправду зробив приятеля рогносоцем.

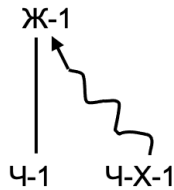
*Друг сім'ї Ч-Х-1 стає коханцем дружини Ж-1 свого приятеля Ч-1.*



48. Два ченці були на весіллі. Старший, більш досвідчений у таких справах, помітивши, що наречена лягла в ліжку, заліз до неї у постіль та зробив те, що мав би зробити у першу шлюбну ніч молодий, котрий у цей час безтурботно бавився танцями.

*Монах Ч-Х-1 переспав з молодою Ж-1 коли молодий Ч-1 розгунався у танцях.*

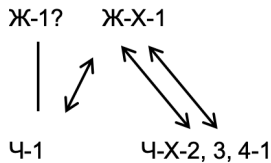
Сх. 50



49. Декілька французьких аристократів дізнались, що одна іноземка-графиня ставиться до їхнього короля більш ніж прихильно. Тоді й вони вирішили спробувати свого щастя. Потай один від одного вони мали любовний зв'язок з цією графинею, після чого кожен з них вирішив, що це тільки він є єдиним обранцем насправді велелюбної жінки. Коли ж таємниця розкрилася, чоловіки почали соромити графину, але її поведінка була такою продуманою, що вони самі засоромились.

*Графиня Ж-Х-1 має зв'язок з королем Ч-1, але не відмовляється й від пропозицій від інших чоловіків Ч-Х-2, 3, 4...*

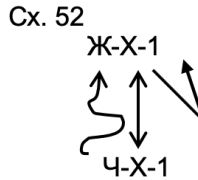
Сх. 51



50. Один дядько довго і безнадійно залицявся до своєї сусідки, але вона йому відмовляла, через що він впав у таку меланхолію, що до нього довелося викликати лікарів і пускати кров. Дама, знаючи справжнє походження цієї хворі, вирішила допомогти одужанню і дала слабому те, в чому досі відмовляла. Проте це лише прискорило загибель нещасного закоханого. Зрозумівши, що вона стала причиною смерті вірного друга, жінка проткнула себе шпагою і розділила його участь.

*Ч-Х-1 сильно любить Ж-Х-1, але та все йому не дає, і від цього той заслаб. Ж-Х-1 щоб вилікувати друга дає йому те, що він бажав, одначе статевий акт виявився для нещасного*

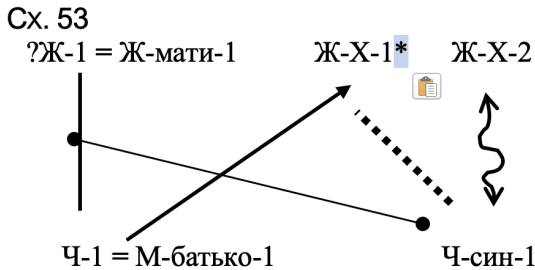
фатальним. Ставши причиною смерті друга, жінка вбиває себе (автоагресія).



День шостий.

51. Попри обіцянку, дану дружині, герцог наказав повісити дівчину-служницю, через яку його син передавав листи своїй коханій.

Батько Ч-батько-1 вбиває служницю Ж-Х-1 за те, що та сприяла зв'язку його сина Ч-син-1 з коханою Ж-Х-2.



52. Учень аптекаря, побачивши, що слідом за ним іде адвокат, з яким він був у ворожих відносинах і якому хотів помститися, кинув на дорогу шматок замерзлого лайна, загорнутого так, що той був схожий на брикет цукру. Адвокат, спіймавшись на вудку, підняв пакет та зайшов зі своїм другом до корчми, щоб з'їсти знайдене, але пережив там сором і приниження. Цього й домагався бідний учень аптекаря.

Взаємно ворожі відносини Ч-Х-1 та Ч-Х-2 при контамінації агресивного та аліментарного кодів.

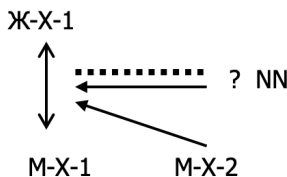
Сх. 54



53. Знатна дама приймала у себе в покоях принца у будь-який час. Друг жінки зробив їй зауваження, що така поведінка несумісна з поняттями честі. Дама пояснила свої зустрічі зі знатною людиною бажанням не втратити цнотливу дружбу з принцом. Незважаючи на попередження про контроль, зроблене двом закоханим, друг все ж таки застав їх уночі під час злягання. Нещире вдавання жінки завершилося її ганьбою. Обидва коханці попросили друга нікому не повідомляти про те, що сталося.

*Жінка Ж-Х-1 знаходиться у любовному зв'язку з принцом Ч-Х-1 за наявності свідка Ч-Х-2, що вороже ставиться до цього адюльтеру і котрого коханці, спіймані у постілі, просять не розповідати про це нікому, щоб всі люди NN не дізналися про таку їхню розбещеність.*

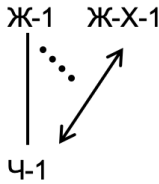
Сх. 55



54. Дружина була переконана, що чоловік любить тільки її та дозволяла йому розважатися зі своєю служницею і сміялася, коли спостерігала їхні поцілунками по тіні на стіні, хоча чоловік вважав, що такі його вільності дружина не бачить.

*Чоловік Ч-1 зраджує своїй дружині Ж-2 зі служницею Ж-Х-1, і дружина про це все знає.*

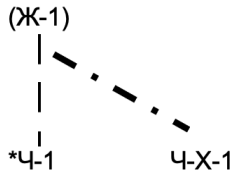
Сх. 56



55. Удова одного крамаря продала його коня і кішку за ціну, що не відповідала їхній реальній вартості, але забезпечила тим самим збереження за собою спадщини.

*Майнові відносини удови (Ж-1) та Ч-Х-1.*

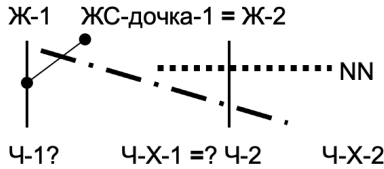
Сх. 57



56. Побожна пані попросила ченця підшукати нареченого для своєї дочки, пообіцявши за це щедро його винагородити. Монах вирішив не втрачати гроші з рук і вмовив одружитися з нею іншого ченця, котрий назвався студентом. Цей чернець щоночі приходив додому і спав з молодою дружиною, а ранком повертався до своїх чернечих обов'язків. Якось дружина побачила свого «чоловіка» у церковному хорі, розповіла про все матері і вони викрили порушника обітниці.

*Ж-1 видає заміж свою дочку Ж-дочка-1 за того, хто не має права одружуватися Ч-Х-1 при майновому інтересі Ч-Х-2. Зрештою, про порушника обітниці дізналися люди NN.*

Сх. 58



57. Англійський лорд пристрасно закохався в одну жінку. Гуляючи з нею, від надміру почуттів він відчув себе зле і в цьому стані притиснув руку дами до свого серця. Дама відсмикнула руку, та так, що її рукавичка залишилася у лорда. Той прикрасив її дорогоцінним камінням і нічого більше від предмета свого кохання вже не хотів.

*Ч-Х-1 пристрасно любить предмет (річ) замість Ж-Х-1 (фетишизм).*

Сх. 59

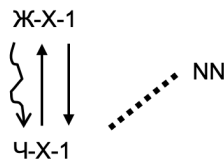
Річ = ? Ж-Х-1



58. Одна дама, яка дуже, але нерозділеним коханням, любила кавалера, була ним грубо ображена, але, зробивши так, що той їй довірився, виставила його дурнем та висміяла перед усім вищим світом.

*Жінка Ж-Х-1, яка любила кавалера Ч-Х-1, котрий не мав до неї таких самих почуттів, помстилася йому за те, що той відкинув її любов тим, що висміяла його перед спільнотою NN.*

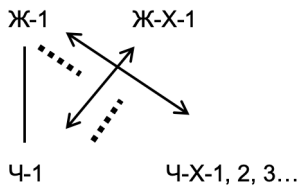
Сх. 60



59. Чоловік однієї дами був дуже незадоволений тим, що біля його дружини весь час в'ються кавалери. Дружина ж, помітивши його інтерес до служниці, вмовила її дати знати своєму пану, що вона не проти з ним покохатися, що й було зроблено. Коли той перейшов до діла, ця дама викрила свого чоловіка і змусила його визнати, що його гріх важчий за її, і цим завоювала собі право жити, як їй подобається.

*Дружина Ж-1 має коханців Ч-Х-1, 2, 3 і для звільнення себе від підозр чоловіка Ч-1 викрила його зв'язки зі служницею Ж-Х-1.*

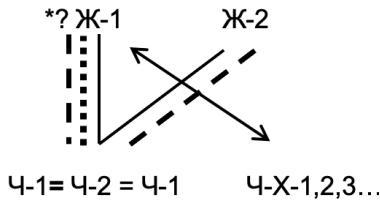
Сх. 61



60. Один парижанин повірив, що його дружина померла, тоді як вона проводила свої дні в насолоді з друзями. Одружившись вдруге, він за п'ятнадцять років повернувся до своєї першої дружини, котра виявилась живою!

*Парижанин Ч-1 вважає, що його подружні зв'язки з дружиною-зрадницею Ж-1 перервані через її смерть і одружується вдруге на Ж-2. Але, як виявилось, його перша дружина не померла. Зв'язки Ч-1, котрий став Ч-2 з Ж-2 розриваються, а з Ж-1 відновлюються, і він знову стає Ч-1.*

Сх. 62

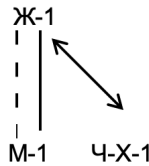


*День сьомий*

61. Один пан замирився зі своєю дружиною легкої поведінки, проте вона все ж таки втекла від нього і кілька років жила з каноніком.

*Дружина Ж-1 втекла від чоловіка Ч-1 та жила у коханця Ч-Х-1, зрештою, тимчасово перервані подружні стосунки між Ч-1 та Ж-1 відновились.*

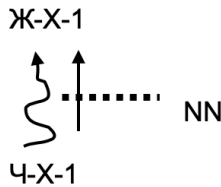
Сх. 63



62. Придворна дама, що славилась своєю красою і добродесністю, мала ще й дар красномовства. Вона майстерно описала один випадок, коли до ліжка якоїсь пані забрався юнак, насильно оволодів нею і пригрозив, що у разі розголосу він всіх запевнить, що це сама дама затигнула його до себе у постіль.. Почувши чийсь кроки, юнак поспішно пішов, зачепивши при цьому шпорою покривало, котрим прикривалась дама, і потягнув його за собою. Збентежена згвалтуванням жінка залишилася лежати у ліжку зовсім голою. Але оповідачка при згадці про ті жахливі почуття, що вона їх відчула, коли згвалтована, гола та беззахисна лежала тоді у ліжку, від переживань вигукнула, і всі зрозуміли, що її розповідь була про неї саму. Тим вона заплямувала своє добре ім'я.

*Жінку Ж-Х-1 гвалтує юнак Ч-Х-1. У підсумку її оточення NN дізналося, що її розповідь про якесь третє лице була розповіддю про її власну пригоду.*

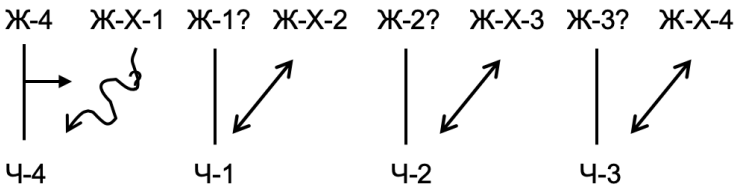
Сх. 64



63. Королівський слуга вмовляє чотирьох молоденьких дівчат скласти компанію королю та ще трьом чоловікам. Четвертим учасником у цю компанію запрошують дворянина високого походження, який відмовився зраджувати своїй улюбленій дружині, знайшовши разом з нею пристойний привід для відмови від запрошення на звану вечерю з «дівчатами». Його дружина після цього почала ставитися до нього ще з більшою повагою.

*Четверо дівчат Ж-Х-1, Ж-Х-2, Ж-Х-3, Ж-Х-4 запрошені на королівську секс-вечерю, де їхніми партнерами на час стануть, включно з королем Ч-1, ще три (одружених?) чоловіки Ч-2, Ч-3 та Ч-4. Але Ч-4 зберігає вірність дружині Ж-4.*

Сх. 65

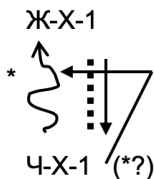


64. Дівчина кілька років випробувала почуття палко закоханого у неї дворянина, який зневірився досягти успіху і бажав піти з мирського світу і знайти втіху в монастирі. Рідні юнаки попросили дівчину вмовити його відкинути ці наміри. Дівчина надіслала йому відверто любовного листа, але він лише прискорив постриг закоханого у ценці.

*Юнак Ч-Х-1 любить Ж-Х-1, але та настільки довго випробувала його почуття, що він, зневірившись, відмовляється*

від них (агресія) та після прочитання її листа (отримання інформації) все ж таки уходить у кляштор.

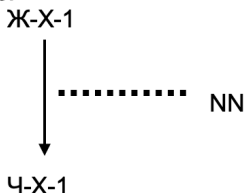
Сх. 66



65. У церкві була статуя лежачого лицаря в зріст людини, біля якої ліг відпочити в прохолоді втомлений прихожанин-лицар, схожий на статую. Бабуся, ставлячи свічку, капнула гарячим воском на чоло сплячому, який від болю з криком прокинувся. Ця подія була сприйнята як чудо оживання каменю, котре виявилось хибним.

*Слабо виражена агресивна дія старенької Ж-Х-1 по відношенню до лицаря Ч-Х-1 з подальшим інформуванням про «воскресіння» лицаря всього народу NN.*

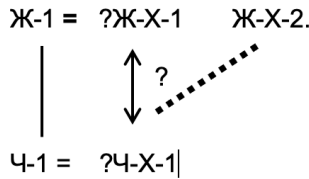
Сх. 67



66. Одного разу після обіду щойно одружені пан де Вандом і дочка королеви Марго, принцеса Наваррська, лягли у ліжку, але були помилково прийняті старою покоївкою за служницю з її коханцем. Принцеса дізналася, хто це міг бути, але присягнулась берегти ім'я служниці в секреті. Так була розкрита таємниця, про яку раніше в домі ніхто не знав.

*Дружина Ж-1, перебуваючи в обіймах чоловіка Ч-1, була застигнута за начебто розпустою служницею Ж-Х-2, яка прийняла їх за коханців Ч-Х-1 та Ж-Х-1.*

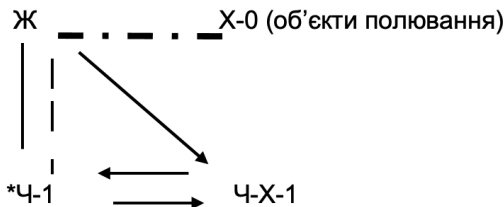
Сх. 68



67. Одне подружжя плувло на кораблі морем. За серйозну провину капітан хотів стратити чоловіка, але дружина вмовила його змилюватися і висадити їх на безлюдному острові. Там подружжя наражалося на смертельну небезпеку, постійно страждаючи від голоду і перебуваючи під загрозою бути з'їденими хижаками. Полюючи цих диких звірів, вони вижили, бо їли їхнє м'ясо. Чоловік від перенесених поневірянь помирає. Жінка за способом життя перетворюється на звіра, але за духом завдяки взятому з собою Новому Завіту – на ангела. Повернувшись на континент, вона була обсыпана почеснями.

*Подружжя Ж-1 та Ч-1 опиняються в небезпеці через взаємну агресію чоловіка Ч-1 та капітана Ч-Х-1. Дружина Ж-1 відводить загрозу страти від чоловіка за наказом Ч-Х-1, котрий висаджує їх на острів. Чоловік Ч-1 там помирає, а дружина Ж-1 виживає завдяки полюванню (агресивність + аліментарність).*

Сх. 69

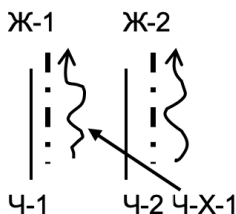


68. Дружина поскаржилася аптекарю на свого чоловіка, який припинив виконувати свої подружні обов'язки. Аптекар дав їй зілля, яке мало повернути його чоловічу силу. Дружина аптекаря, теж не розпещена чоловічою увагою, підсипала такий самий порошок своєму чоловікові. Невдовзі той відчув хворобливо сильний статевий потяг під дією цього лікарського

збудника. Сексуальне збудження чоловіка не зменшувалось навіть після багаторазових статевих актів з дружиною. Не знаючи, що робити далі, він кинувся до знайомого лікаря, який зняв дію такого радикально діючого препарату, докоряючи аптекарю за те, що той приписує такі ліки іншим чоловікам, не знаючи їхньої непомірної здатності посилювати потенцію.

*Дружина Ж-1 для посилення статевої сили свого чоловіка Ч-1 отримує від аптекаря Ч-2 зілля-збуджувач. Аптекарка Ж-2 дає такий самий препарат і своєму чоловікові. Дія порошку була настільки сильною, що сексуальне збудження не можна було зняти навіть через багаторазові статеві акти і його довелося гасити (знищувати) доктору Ч-Х-1. Аліментарність у контамінації з еротизмом (орально прийнятий збудник).*

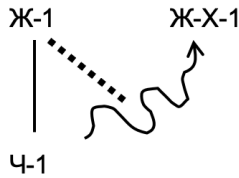
Сх. 70



69. Одна господиня взяла собі у служниці гарненьку дівчину, але попередила її про можливі замахи на її честь з боку свого чоловіка. Служниця дорожила своїм місцем і розповідала господині про всі випадки схиляння її до сексу господарем. Якось, коли вона була зайнята роботою, хазяїн почав чіплятися до неї особливо наполегливо. Дівчина знайшла спосіб повідомити про це господиню.

*Чоловік Ч-1 відчуває гріховний любовний потяг до служниці Ж-Х-1, але про все це дізнається дружина Ж-1.*

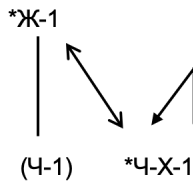
Сх. 71



70. Герцогиня шалено закохалася у юнака, що мало для неї найважчі наслідки – вона померла. Схилившись над її тілом, юнак, будучи цілком під владою пристрасного кохання, вигукнув прокляття і, заколовши себе кинджалом, замертво впав на неї.

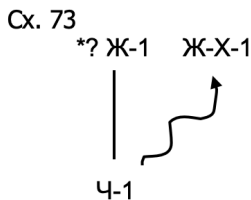
*Герцогиня Ж-1 любить юнака Ч-Х-1, але від цього помирає, юнак у відчаї накладає на себе руки (автоагресія).*

Сх. 72



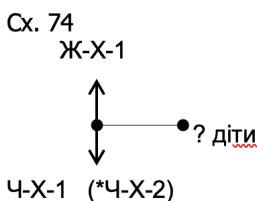
71. Біля дружини, що помирала, один ремісник скаржився дівчині на той страх, який він через це відчуває. Та намагалася смиренно втішити його, але чоловік цієї жінки, що вмирала і втратила дар мови, схопив дівчину за груди і кинув її на ліжко. До помираючої жінки від шоку від такої обурливої поведінки її чоловіка повернулася здатність говорити, і вона голосно вигукнула: «Я ще жива!» Після цього вона піднялася зі смертного одру і з того дня почала одужувати.

*Ремісник Ч-1 біля смертного одру дружини Ж-1 намагається вступити у статевий зв'язок з молодою дівчиною Ж-Х-1, що веде до повернення до дружини здоров'я.*



72. Один монах, відспівуючи покійника, встиг у цей час віддати належний обов'язок і живому тілу черниці, після чого та завагітніла.

Монах Ч-Х-1 при небіжчику \*Ч-Х-2 вступає у статевий зв'язок з монахинею Ж-Х-1, будуть діти.



## § 2. УНІВЕРСАЛЬНА МАТРИЦЯ НОВЕЛИ ТА ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЯ У СЮЖЕТАХ «ГЕПТАМЕРОНУ».

### А. АПРІОРНА СТРУКТУРА НОВЕЛИ

Наведена вище формалізація сюжетів новел «Гептамерону», безумовно, була здійснена з певним елементом спрощення. Завдання, яке ставилось тут, полягало у виявленні основних актантів, наявних типів зв'язків між ними, переважно, як це стало видно, зв'язків *любви* та *суперництва (агресії)*. У деяких випадках формалізація через відсутність такого роду зв'язків не була проведена, в інших – введено додаткові відносини на кшталт аліментарних, майнових або інформаційних. Задля того, щоб надміру не ускладнювати схему, не завжди враховувалась і формалізувалась за допомогою просторового розташування символів динаміка розвитку сюжету у часі та неоднозначний статус деяких актантів.

Очевидно, що для повної формалізації необхідно було б застосовувати розбивку сюжету на епізоди, однак це зробило б схеми невинувато громіздкими і складними для читання. Важливими для розуміння змісту новели є когнітивні аспекти сюжетів, які визначають його розвиток у контексті «знання» або «незнання», а також утворених по ходу розгортання цієї опозиції різних обставин, в умовах яких діють актанти, що загалом дає підстави говорити про «помилки підміни» як про те, що служить джерелом руху сюжету, яке визначає динаміку оповіді. Це дає підстави стверджувати, що доволі часта наявність у змісті новел *інформаційного* кодування спростовує вищенаведений постулат О. Реформатського про те, що відносини діючих осіб новели обмежуються лише *еротичним* та *агресивним* кодами.

Для прикладу візьмемо новелу № 30, де ці моменти простежуються з достатньою очевидністю. Розвиток оповіді здійснюється в ній у рамках принаймні двох епізодів.

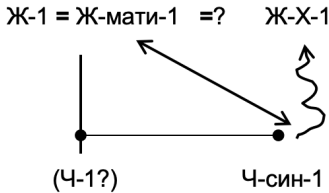
У першому епізоді (схема 75) розрізняються аспект *намірів* і аспект *їхнього здійснення*. Так, неодружений юнак Ч-Х-1 прагне встановити любовні стосунки з незаміжною дівчиною Ж-Х-1. Однак їхнім планам хоче завадити його мати Ж-мати-1, тобто дружина його батька пари Ч-1 – Ж-1, яка лягає у ліжко замість служниці. Таким чином, стосунки Ч-Х-1 і Ж-Х-1 (двох неодружених актантів) замінюються стосунками родичів за низхідною лінією – матері Ж-мати-1 та сина Ч-син-1. Від їхнього інцестуального зв'язку народжується дівчинка Ж-дочка-1, яка водночас є для свого батька сестрою, а для матері – онукою. Відносини батьків і дітей, батьків і дітей їхніх дітей, носіями яких у нормі виступають різні фізичні особи, у цій новелі представлені аж ніяк не гіпотетичними відносинами лише трьох актантів.

У примітці до одного з видань «Гептамерону» [Маргьорит дьо Навар, 1558; 1980 : 472] наводиться формула надгробних написів, котра доволі часто зустрічається на могилах кровозмішувачів, знайдених у багатьох місцинах Франції. Фізично актантів може бути лише двоє («два тіла під плитою»), тоді як актантів у сенсі рольових функцій – значно більше.

Тому стосовно другого епізоду (схема 76) можна говорити про багатозначний статус актантів цієї новели, коли Ж-мати-1 постає як свекруха, теща, мати і бабуся, а Ч-син-1 – як

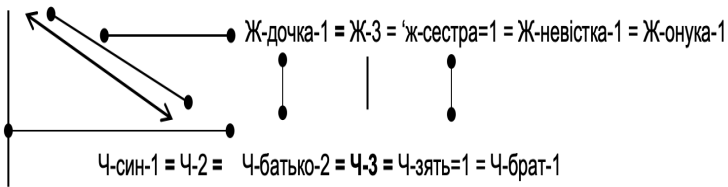
батько Ч-батько-2, і як чоловік Ч-2, і як рідний брат Ч-брат-1, тоді як народжена від інцесту матері та її сина дівчинка Ж-донька-1 – як онука, сестра, невістка і дружина Ж-2 одночасно.

### Епізод 1. Сх. 75



### Епізод 2. Сх. 76

Ж-1 = Ж-мати-1 = Ж-2 = Ж-бабуся-1 = Ж-теща-1 – Ж-свекруха-1



(Ч-1) = Ч-батько-1

Очевидно, що у даному випадку ми маємо ускладнений варіант співвідношення актантів, що розрізняються за звичайних умов, доміантним з яких, незважаючи на нашарування і накладки, виступають зв'язки чоловіків і жінок в *еротичному* або *агресивному* (самозасудження, автоагресія матері) кодах. Усі ці актанти є основними структуроутворювальними елементами новели і тому в першому наближенні у ній можна виокремити такі базові групи персонажів:

1. Чоловіки і дружини першого, другого, третього і так далі рядів Ч-1 – Ж-1, Ч-2,3,4... – Ж-2,3,4..., зокрема й овдовілі (Ж-1,2,3...) – (Ч-1,2,3...).

2. Неодружені чоловіки і незаміжні жінки першого, другого і так далі рядів Ч-Х-1, Ж-Х-1, Ч-Х-2,3,4..., Ж-Х-2,3,4... .

3. Батьки, діти, брати і сестри різних рівнів Ж-мати-1, Ч-батько-2, Ж-сестра-1, Ч-син-1 та інші родичі.

Основними ознаками персонажів виступають статеві відмінності та їхній шлюбний стан (одружений, розведений, розлучений, неодружений, овдовілий) або сімейний статус (батько, син, дочка), а додатковими – їхній соціальний статус (граф, принцеса, дворянин, чернець), що часто згадується у тексті, а також їхня професія (адвокат) чи національність (італієць, француз). У деяких випадках ці вторинні ознаки істотно визначають специфіку ролі персонажа, як от значну статеvu потенцію іноземця на відміну від співвітчизників.

Типи комунікацій між ними також кількісно обмежені. Це, насамперед, любовні стосунки, шлюб, спорідненість, ворожнеча та суперництво, набагато рідше – інформаційні (знання, повідомлення, тасмниця) та майнові зв'язки. Останні можуть розглядатися як трансформована культурою *аліментарна* функція у широкому сенсі слова – як забезпечення виживання через обмін енергією та її вартісними еквівалентами (гроші, скарби, коштовності, майно). У низці випадків ці відносини становлять важливий чинник динамізації сюжету.

Наступним кроком аналізу буде встановлення наявного набору комбінацій відносин між актантами. Як уже йшлося, логічно припустити, що при обмеженій кількості як самих актантів, так зв'язків між ними та їхніх типів, число цих комбінацій також буде обмеженим. Зв'язки актантів і певні типи відносин між ними утворюватимуть своєрідні «блоки», з яких можуть формуватися «панелі» – більші, ніж актанти, складові частини сюжету.

Як неважко здогадатися, ці блоки складаються з комбінацій стосунків між

- подружжям (при наявному чи минулому шлюбі Ж-1 – Ч-1);
- різними подружніми парами (Ч-1 – Ж-2; Ч-2 – Ж-1);
- шлюбваними і неодруженими чоловіками та незаміжніми жінками (Ч-1 – Ж-Х-1; Ж-1 – Ч-Х-1);
- неодруженими чоловіками та жінками (Ч-Х-1 – Ж-Х-1).

Типи зв'язків за всієї їхньої розмаїтості загалом зводяться до комбінацій *еротичної* або *агресивної* функцій у своїх трансформованих – *табуйованих, культивованих* або

каналізованих формах. Виняток становлять новели, де йдеться про конфуз, що трапився з пані у туалеті, та про майнові стосунки удови. Невелика кількість новел з цим типом зв'язків дає змогу нехтувати ними під час реконструкції інваріантної структури новели, що складається з блоків, де насамперед будуть представлені стосунки між різними актантами в *еротичному* й *агресивному* кодуваннях.

Таким чином, кожен окремий елемент комбінації актантів і типів стосунків між ними утворюватиме «будівельний блок» універсальної шаблонної матриці структури новели. Це будуть варіації стосунків подружніх пар одна з одною, подружніх пар і неодружених, неодружених чоловіків і незаміжніх жінок, а також стосунки між родичами різних рівнів.

Очевидно, що відтворювана універсально-культурна структура новели складатиметься насамперед з комбінацій стосунків любові та ворожнечі між різними актантами. Число актантів, якщо говорити про головних персонажів – чоловіків і жінок шлюбного віку, дорівнює шести. Це чоловіки та дружини першого рівня, чоловіки та дружини другого рівня, незаміжні жінки та неодружені чоловіки. У генеральній матриці новели ця кількість зростає до восьми – подружжя – діти (син та дочка як брат і сестра) та неодружені жінка та чоловік (див. схему 77).

Окрім цих персонажів у новелах присутні й «актанти підтримки», або «допоміжні актори», тобто, персонажі «другого плану». Нижче наведено перелік можливих комбінацій цих актантів, включно з родичами (усього 27 одних):

1. Стосунки між чоловіками та дружинами першого рівня Ж-1 і Ч-1: [**Ж-1 – Ч-1**] (включно з багатоженством).
2. Стосунки чоловіків і дружин другого рівня Ж-2 і Ч-2: [**Ж-2 – Ч-2**] (включно з одночасним подвійним заміжжям).
3. Відносини удів (Ж-1) з одруженими чоловіками Ч-1 та з вдівцями (Ч-1): [**(Ж-1) – Ч-1, (Ж-1) – (Ч-1)**].
4. Зв'язки удів (Ж-1) і неодружених чоловіків Ч-Х-1,2,3: [**(Ж-1) – Ч-Х-1,2,3**].
5. Взаємини вдівців (Ч-1) із заміжніми жінками Ж-1 та з удовами (Ж-1): [**(Ч-1) – Ж-1, (Ч-1) – (Ж-1)**].
6. Стосунки вдівців (Ч-1) і незаміжніх жінок Ж=Х-1: [**(Ч-1) – Ж-Х-1**].

7. Відносини чоловіків першого рівня Ч-1 з чоловіками другого рівня Ч-2: [**Ч-1 – Ч-2**].
8. Відносини дружин першого рівня Ж-1 з дружинами другого рівня Ж-2 [**Ж-1 – Ж-2**].
9. Стосунки дружин першого рівня Ж-1 з чоловіками другого рівня Ч-2, і навпаки [**Ж-1 – Ч-2, Ч-2 – Ж-1**].
10. Зносини чоловіків першого рівня Ч-1 з дружинами другого рівня Ж-2, і навпаки: [**Ч-1 – Ж-2, Ж-2 – Ч-1**].
11. Стосунки дружин різних рівнів Ж-1,2,3 з неодруженими чоловіками Ч-Х-1,2,3: [**Ж-1,2,3 – Ч-Х-1,2,3**].
12. Зв'язки чоловіків різних рівнів Ч-1,2,3 з незаміжніми жінками Ж-Х-1,2,3: [**Ч-1,2,3 – Ж-Х-1,2,3**].
13. Відносини дружин різних рівнів Ж-1,2,3 із незаміжніми жінками Ж-Х-1,2,3 [**Ж-1,2,3 – Ж-Х-1,2,3**].
14. Взаємини чоловіків різних рівнів Ч-1,2,3 з неодруженими чоловіками Ч-Х-1,2,3: [**Ч-1,2,3 – Ч-Х-1,2,3**].
15. Стосунки незаміжніх жінок Ж-Х-1,2,3 з неодруженими чоловіками Ч-Х-1,2,3: [**Ж-Х-1,2,3 – Ч-Х-1,2,3**].
16. Відносини неодружених чоловіків Ч-Х-1,2,3 з незаміжніми жінками Ж-Х-1,2,3: [**Ч-Х-1,2,3 – Ж-Х-1,2,3**].
17. Стосунки незаміжніх жінок Ж-Х-1,2,3 між собою: [**Ж-Х-1 – Ж-Х-2, Ж-Х-2 – Ж-Х-3**].
18. Зв'язки неодружених чоловіків Ч-Х-1,2,3 між собою: [**Ч-Х-1 – Ч-Х-2, Ч-Х-2 – Ч-Х-3**].
19. Стосунки матері Ж-матір-1 із сином Ч-син-1: [**Ж-матір-1 – Ч-син-1**].
20. Стосунки матері Ж-матір-1 із дочкою Ж-дочка-1: [**Ж-матір-1 – Ж-дочка-1**].
21. Стосунки батька Ч-батько-1 із сином Ч-син-1: [**Ч-батько-1 – Ч-син-1**].
22. Стосунки батька Ч-батько-1 з дочкою Ж-дочка-1: [**Ч-батько-1 – Ж-дочка-1**].
23. Стосунки брата Ч-брат-1 із сестрою Ж-сестра-1: [**Ч-брат-1 – Ж-сестра-1**].
24. Відношення брата дружини (шурина) з її чоловіком Ч-брат-1 і Ч-1: [**Ч-брат-1 – Ч-1**].
25. Відношення сестри чоловіка (зовиці) з його дружиною Ж-сестра-1 і Ж-1: [**Ж-сестра – Ж-1**].

26. Взаємини інших родичів між собою (дядьків, тіток із племінниками, невісток, свояків, свах, зятьків, тещ і тестів тощо): [Ж-Х-родичі – Ч-Х-родичі]

27. Відносини різних актантів з неперсоніфікованими персонажами NN: [Ч-1, Ж-1, Ч-Х-1, Ж-Х-1, ... – NN]

Задача, котра полягає у тому, щоб виявити реалізовані у «Гептамероні» комбінації комунікативних зв'язків цих актантів, вважатиметься вирішеною, якщо у збірнику знайдеться хоча б один з варіантів їхньої комбінації. Очевидно, що всі можливі комбінації, котрі зведені у «блоки», в ідеалі утворюють модель універсальної структури новели в її повному обсязі.

Проте зрозуміло, що повний набір актантів та всіх можливих комбінацій взаємовідносин між ними у творі королеви Марго у цьому її творі відтворено не у вичерпаному наборі. Актуалізовані варіанти становлять лише окремі фрагменти універсальної схеми (моделі, структури) новели, тоді як частина цих варіантів залишилися лише у цілком реальній можливості (потенції). При цьому не буде великим перебільшенням стверджувати, що, приміром, у «Декамероні», або в інших подібних творах ці відсутні у творі М. Наваррської комбінації, можливо, було реалізовано.

Виявлені у «Гептамероні» варіанти комбінацій відносин актантів отримають відповідний новелі номер. Відсутні ж варіанти відносин у схемі, що наводиться наприкінці розгляду, будуть виділятися жирною лінією.

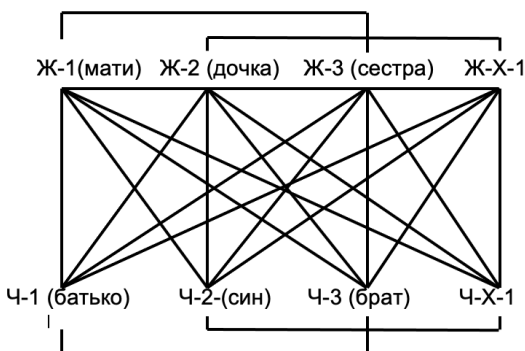
Варто зазначити, що типи стосунків, які у загальному плані можна звести до еротичних та агресивних, мають внутрішню градацію: еротичні – від дружби, симпатії, платонічного кохання і любовного потягу до суто тілесного статевого контакту та звалтування, агресивні – від пасивного опору або простої відмови від пропонуванних стосунків до прочуханок, страти чи вбивства.

Ці градації, як і відмінність агресивного типу зв'язку від еротичного, для зручності аналізу не формалізуються, оскільки тут для нас головним є визначення нереалізованих векторних ліній зв'язку актантів у рамках генеральної матриці новели. З цієї самої причини не розглядаються і комбінації відносин актантів з неперсоніфікованими персонажами. У результаті аналітичного

розбору структури ми отримаємо загальну схему відносин актантів у даному конкретному блоці.

Після цього стане можливим говорити про те, наскільки повно у розглядуваному творі представлені комбінації комунікацій між різними актантами. Це дасть змогу виявити напрями творчого розвитку тем та їхню повноту, визначити доміанти в авторських установках, вплив реалій часу і сам механізм креативної уяви як способу продукування сюжетних колізій. Але вже попередньо і натепер ясно, що апріорна структура новели матиме такий вигляд:

Сх. 77



У цьому разі ми маємо гранично спрощений варіант новелістичної структури, у якому не розглядаються ні специфіка статусу актантів, ні особливості їхніх зв'язків.

З іншого боку, ця схема являє собою ускладнений варіант зображення відносин актантів у новелах, запропонований О. Реформатським. Лінії, що з'єднують різних актантів – це схематизовані вектори стосунків, які у розглянутому вище графічному запису цим автором структури новели зображено у вигляді своєрідних «віял».

Однаке схематизація структури новели, відтворена О. Реформатським, не враховує всього можливого різноманіття зв'язків між актантами різних рівнів. Запропонована вище схема формально охоплює тотально можливу комбінаторику стосунків

між актантами і являє собою той вихідний каркас, на якому зводиться вся «споруда» новели.

Заздалегідь також зрозуміло, що всього різноманіття стосунків актантів «Гептамерон» не відобразив, тому нам слід розглянути наявні у цьому творі векторні лінії зв'язків актантів з тим, щоб визначити, які з усіх можливих стосунків між актантами залишились нереалізованими.

## В. СХЕМИ ВІДНОСИН АКТАНТІВ У «ГЕПТАМЕРОНІ»

**Блок 1.** Стосунки між подружжям різних рівнів, включно з овдовілими

### *Еротичний код*

1. Чоловік і дружина люблять одне одного і підтримують подружні стосунки (№ 27)
2. Дружина кохає чоловіка (№ 38).
3. Чоловік любить дружину (№ 63)
4. Вдова, як і раніше, любить покійного чоловіка і вірна йому (№ 4)
5. Вдівець, як і раніше, любить покійну дружину і вірний їй
6. Дружина любить чужого чоловіка (№ 3)
7. Чоловік кохає чужу дружину (№ 3)
8. Чоловік полюбив удову
9. Вдова любить чужого чоловіка
10. Дружина закохана у вдівця
11. Вдівець відчув любовний потяг до чужої дружини
12. Дружина любить іншу дружину, коханку чоловіка (№ 38)
13. Чоловік симпатизує коханцю дружини
14. Дружина однаково сильно любить і свого, і чужого чоловіка
15. Чоловік любить свою дружину і приятелює з чужою
16. Жінка любить своїх чоловіків, законного і громадянського
17. Чоловік любить своїх двох дружин (№ 60)

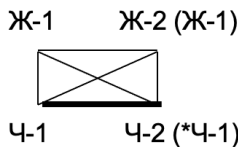
### *Агресивний код.* Агресивні дії здійснюються:

1. Чоловіком – проти дружини (№ 32)
2. Дружини – проти чоловіка (№ 3)
3. Чоловіком – проти своєї коханки, чужої дружини
4. Дружиною-коханкою – проти чужого чоловіка-коханця

5. Ошуканою дружиною – проти дружини-коханки (№ 3)
6. Дружиною-коханкою – проти обдуреної дружини
7. Ошуканого чоловіка – проти чоловіка-коханця
8. Чоловіка-коханця – проти ошуканого чоловіка
9. Обдуреної дружини – проти обдуреного чоловіка
10. Ошуканого чоловіка – проти ошуканої дружини

Прецінь, перший «збірний блок» конструкції «Гептамерону» має такий вигляд (відсутні зв'язки виділено жирною лінією):

Сх. 78



**Блок 2.** Стосунки дружин з холостими чоловіками та жонатих чоловіків – з незаміжніми жінками

### *Еротичний код*

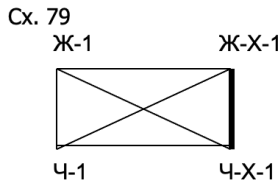
1. Дружина кохає неодруженого чоловіка (№ 35)
2. Чоловік кохає незаміжню (№ 15)
3. Одружена жінка має коханця (№ 1)
4. Чоловік має коханку (№ 54, № 63 – триразова мультиплікація стосунків дружина – чоловік – коханка)
5. Дружина любить чоловіка, але спить тільки з коханцем
6. Чоловік любить і дружину – як мати його дітей, і коханку
7. Дружина цінить дружбу з незаміжньою жінкою
8. Незаміжня жінка з любов'ю піклується про чужу дружину
9. Чоловік має за «вірного» друга неодруженого коханця його підступної дружини, її першу любов, що зробив її жінкою
10. Неодружений коханець дружини товаришує з її чоловіком і особливо своїм гріхом не переймається
9. Дружина любить і чоловіка, і незаміжню жінку (коханку чоловіка)
10. Чоловік любить дружину, і має майже дружні почуття до її чоловіка, хоча той є коханцем його дружини, і він це знає

- 11 Незаміжня жінка любить і неодруженого юнака, і чужого чоловіка у літах
12. Неодружений чоловік має двох коханок – незаміжню жінку і чужу дружину.

*Агресивний код.* Агресивні дії спричиняються:

1. Дружиною стосовно неодруженого чоловіка (№ 27)
2. Неодруженим чоловіком щодо чужої дружини (№ 31)
3. Чоловіком по відношенню до незаміжньої жінки (№ 45)
4. Незаміжньою жінкою по відношенню до чоловіка
5. Дружиною по відношенню до незаміжньої жінки (№ 37)
6. Незаміжньою жінкою стосовно жінки одруженої (№ 39)
7. Чоловіком по відношенню до неодруженого чоловіка (№ 1)
8. Неодруженим чоловіком по відношенню до чоловіка (№ 67)

Отримуємо другий «блок» структури:



**Блок 3.** Стосунки незаміжніх жінок і неодружених чоловіків один з одним і між собою

*Еротичний код*

1. Незаміжня жінка плекає любов до неодруженого (№ 53)
2. Неодружений чоловік кохає незаміжню (№ 50)
3. Незаміжня дівчина приятелює з іншою незаміжньою дівчиною
4. Неодружений юнак захоплений іншим неодруженим юнаком
5. Незаміжня юнка платонічно любить незаміжню дівчину та спить з її нареченим
6. Неодружений хлопець товаришує з іншим холостим парубком і потайки закоханий у його незаміжню партнерку

### *Агресивний код*

1. Незаміжня жінка вороже ставиться до неодруженого чоловіка (№ 5)
2. Неодружений чоловік агресивно відноситься до незаміжньої жінки (№ 53)
3. Незаміжня дівчина вилаяла неодруженого юнака другого рівня.
4. Неодружений юнак побив незаміжню дівчину другого рівня.
5. Незаміжня жінка шкодить іншій незаміжній жінці
6. Два холостяки люто ворогують один з одним (№ 52)
7. Неодружений чоловік і незаміжня жінка другого рівня ставляться один до одного з великою неприязню

У результаті ми маємо такий третій блок структури:

Сх. 80

Ж-Х-1

Ж-Х-2



Ч-Х-1

Ч-Х-2

**Блок 4.** Стосунки родичів по висхідній і низхідній лінії один з одним і з третіми особами.

### *Еротичний код*

1. Любов матері до сина (№ 30)
2. Любов сина до матері
3. Матір любить дочку дочки (№ 46)
4. Любов дочки до матері
5. Батько любить сина
6. Любов сина до батька
7. Батько любить дочку (№ 30)
8. Дочка любить батька (№ 30)
9. Любов брата до сестри (№ 33)
10. Закоханість сестри у брата
11. Матір спить з неодруженим чоловіком
12. Неодружений чоловік любить матір (№ 7)
13. Батько схилив до сексу незаміжню жінку
14. Незаміжня жінка спокусила батька
15. Сестринська любов матері до незаміжньої сусідки

16. Незаміжня жінка плакає любов до матері
17. Батькові подобається неодружений чоловік
18. Неодружений чоловік симпатизує батькові
19. Дочка (сестра) закохалася у неодруженого чоловіка
20. Одружений чоловік любить дочку (сестру) (№ 12)
21. Син (брат) кохає незаміжню жінку (№ 51)
22. Материнська любов незаміжньої жінки до сина (брата)
23. Доньки (сестра) дружить з дружиною брата
24. Дружини любить сестру чоловіка як свою власну сестру
25. Син (брат) любить чоловіка сестри як батька
26. Чоловіка дорожить дружбою з братом дружини

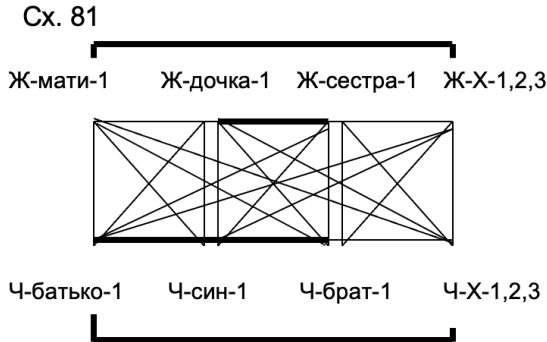
### *Агресивний код*

- 1) Агресивні дії матері до сина (№ 23)
- 2) Агресивні дії сина до матері
- 3) Мати ворогує з дочкою (№ 7)
4. Дочка ненавидить матір
5. Агресивні дії батька до сина
6. Агресія сина проти батька
7. Ворожнеча між батьком та докою
8. Вороже ставлення дочки до батька
9. Агресивні дії брата щодо сестри
10. Ворожість сестри по відношенню до брата
11. Вороже ставлення матері щодо неодруженого чоловіка
- 12 Агресія неодруженого чоловіка до матері (№ 23)
13. Ворожість батька до незаміжньої жінки (№ 21)
14. Ворожість незаміжньої жінки до батька
15. Ворожість матері до незаміжньої жінки
16. Ворожість незаміжньої жінки до матері
17. Ворожість батька до неодруженого чоловіка
18. Ворожість неодруженого чоловіка до батька
19. Агресивне ставлення дочки (сестри) до неодруженого чоловіка
20. Вороже ставлення неодруженого чоловіка до дочки (сестри)
21. Вороже ставлення сина (брата) до неодруженого чоловіка (№ 12)
22. Агресивне ставлення неодруженого чоловіка до сина (брата).
23. Ворожнеча доньки (сестри) з дружиною брата
24. Ворожнеча дружини із сестрою чоловіка

25. Агресивна дія сина (брата) щодо чоловіка сестри (№ 23)

26. Вороже ставлення чоловіка до брата дружини

Підсумкова зведена, складена з розглянутих вище «блоків» універсальна матрична схема новели, включно з родинними стосунками та відсутніми варіантами, постає перед нами в такому вигляді:



У даному випадку ми маємо той варіант графічного зображення структури новели, в якому показано (жирні лінії), які варіанти можливих комбінацій у відносинах між актантами у «Гептамероні» не були реалізовані.

### С. ТИПИ ЗВ'ЯЗКІВ АКТАНТІВ НОВЕЛ «ГЕПТАМЕРОНУ»

Реконструкція універсальної структури новели не може обмежуватися виявленням нереалізованих у «Гептамероні» зв'язків актантів. Важливо відтворити зміст цих зв'язків. З огляду на ту обставину, що домінантними типами зв'язків у новелі є *кохання* та *суперництво* актантів, наступним завданням роботи буде виявлення нереалізованих у творі королеви Марго *типів* їхніх стосунків в *еротичному* та *агресивному* кодуванні.

Нижче наводиться своєрідний контент-аналіз зв'язків між дійовими особами розглядуваних новел в *еросно-танатосній* парадигмі з метою визначення статистичних кількісних даних щодо «розподілу ролей» між ними. Це відкриває можливість детальнішого виокремлення відсутніх (нереалізованих) варіантів комбінацій стосунків між актантами, а також дає змогу виявляти інтенції та уподобання автора новел як особистості.

Слів зауважити, що у деяких випадках під час аналізу та виявлення вказаних типів зв'язків багаточленна новела розкладається на її складові частини. Якщо, наприклад, сексуальне домагання отримує відсіч, то сюжет включається до різних рубрик (*еротичної* та *агресивної*) одночасно.

Іншими словами, ці варіанти можуть бути співвіднесені з одним (об'єкт сексуального домагання – суб'єкт агресивної відсічі їм) або з кількома персонажами (дружина має коханця, якого вбиває чоловік), що зумовлює віднесення таких актантів до різних класів.

Дані класи рубрикують стосунки між подружжям (розглянутий вище *блок 1*), одруженими і неодруженими (*блок 2*), між неодруженими й незаміжними (*блок 3*), а також між родичами (*блок 4*). Особливий, додатковий тип відносин, представляє відносини автоагресії та зв'язки актантів у формі несексуальної агресії. У кожному класі здійснено базову рубрикацію у рамках еротичного й агресивного кодів та їхніх контамінацій. Нумерацію новели наведено наприкінці рядка. Всі рубрики мають наскрізну нумерацію разом із нумерацією всередині рубрики задля фіксації кількості сюжетів у кожній з них.

### ***Еротичний код***

#### ***А. Стосунки між подружжям***

##### **а1. Взаємна любов подружжя та подружня вірність**

- 1 (1). Сімейна пара, що дуже кохала одне одного, припинила сексуальні домагання друга сім'ї, секретаря, до дружини (№27).
- 2 (2). Прокурор з дружиною настільки віддані принципу подружньої вірності, що не терплять у домі навіть натяку на розпусту (№ 28).
- 3 (3). Дівчина строго вірна ідеалам подружньої вірності ще до заміжжя, за що невдачливий спокусник, принц, щасливо одружує її з юнаком (№ 42).
- 4 (4). Чернець ставить під сумнів вірність дружин, що викликає гнів господині дому й отримання подяки за правду – від господаря. Господиня наполягає на взаємній вірності як принципі подружнього життя (№ 44).

5 (5). Після п'ятнадцяти років розлуки з імовірно померлою дружиною союз із нею відновлюється (№ 60).

6 (6). Молодята, вірні своєму союзу, помилково приймаються за коханців поза шлюбом (№ 66).

### **а2. Любов дружини до чоловіка та жіноча вірність**

7 (1). Дружина погонича вважає за краще померти, ніж зрадити чоловікові (№ 2).

8 (2). Вдруге заміжня вірна своєму чоловікові (№ 21).

9 (3). Юнак кохає королеву, але та любить короля та нехтує любов'ю залицяльника (№ 24).

10 (4). Друг чоловіка домагається його люблячої дружини, але отримує від неї відсіч (№ 27).

11 (5). Після зрад чоловік повертається до дружини через її доброту і благородство (№ 37).

12 (6). Після співмешкання з жінкою чоловік повертається до вірної дружини через її доброту та любов до нього (№ 38).

13 (7). Господиня будинку залишилася вірною чоловікові, не віддавшись ченцеві (№ 46).

14 (8). Дружина, будучи відданою чоловікові, не залишає його у небезпеці до самої його смерті (№ 67).

15 (9). Дружини, які любили своїх чоловіків, стимулюють їхню потенцію (№ 68).

16 (10). Любляча дружина запобігає зраді чоловіка (№ 69).

17 (11). Любляча дружина, помираючи, побачивши спроби чоловіка оволодіти молодою дівчиною у неї на очах, одужує і подружнє життя відновлюється (№ 71).

### **а3. Любов та вірність удови**

18 (1). Удова залишається вірною своєму покійному чоловікові, не піддаючись спокусам юнака (№ 4).

19 (2). Удова, не піддавшись спокуснику, йде у монастир (№ 10).

20 (3). Вдова відмовляє спокуснику і тим охолоджує його палку пристрасть (№ 20).

21 (4). Дружина, залишившись удовою після того, як її брат убив чоловіка, провела залишок днів у строгості (№ 40).

### **а4. Любов чоловіка до дружини**

22 (1). Капітан відмовляється від намірів зрадити дружині та залишається їй вірним (№ 13).

23 (2). Люблячий чоловік допоміг дружині зберегти йому вірність, змусивши ненавидіти того, хто їй до цього дуже подобався (№ 35).

24 (3). Муж відводить уявну загрозу від дружини (№ 39).

25 (4). Вірний чоловік відмовився від спокусливих для багатьох пропозицій зрадити дружині (№ 63).

*-А Кохання поза шлюбом (від'ємні подружні стосунки)*

**-a1. Зради дружин**

26 (1). Дружина зраджує своєму чоловікові і порівнює коханців з ним у постілі (№ 1).

27 (2). Молода дружина старенького має юного коханця (№ 6).

28 (3). Дружина не згадуваного чоловіка вступає у зв'язок зі спокусником її дочки (№ 7).

29 (4). Дружина через помилку чоловіка вступила у зв'язок з його неодруженим другом (№ 8).

30 (5). Молода дружина через байдужість до неї чоловіка заводить коханців (№ 15).

31 (6). Дружина мимоволі зраджує своєму чоловікові через її обман спокусником (№ 23).

32 (7). Дружина адвоката стає коханкою принца (№ 25).

33 (8). Дружина селянина зраджує йому зі священником (№ 29).

34 (9). Дружина одного чоловіка лягає зі своїм сином (№ 30).

35 (10). Невірна заміжня німкеня має багато коханців (№ 32).

36 (11). Дружина платонічно кохала одного чолов'ягу (№ 35).

37 (12). Дружина судді мала коханця (№ 36).

38 (13). Дружина судді зрадами підриває честь родини (№ 36).

39 (14). Зради дружин – звичайне діло (узагальнююча сентенція ченця) (№ 44).

40 (15). Дружина аристократа має за коханця друга свого чоловіка (№ 47).

41 (16). Наречена спить з ченцем у першу ж ніч шлюбу, тоді як наречений бавиться з гостями (№ 48).

42 (17). Дружина має коханців (№ 59).

43 (18). Дружина, розважаючись із друзями, змушує чоловіка повірити, що вона померла (№ 60).

44 (19). Дружина співмешкала з каноніком (№ 61).

45 (20). Герцогиня сильно закохалася у молодого чоловіка (№ 70).

**-а2. Зради вдів пам'яті чоловіків**

46 (1). Вдова стає коханкою дворянина, який пристрасно любить її (№ 16).

47 (2). Вдова, колишня стара діва, після смерті чоловіка знову виходить заміж (№ 21).

**- а3. Зради чоловіків**

48 (1). Чоловік спить зі своєю дружиною, думаючи, що це коханка, помилково вважаючи, що перебуває у ролі коханця, який зраджує дружині (№ 8).

49 (2). Одружений капітан галери любить іншу даму (№ 13).

50 (3). Байдушний до дружини, чоловік кохає іншу дівчину (№ 15).

51 (4). Чоловік має коханку, у них є син (№ 21).

52 (5). Чоловік зраджує дружині зі служницею (№ 37).

53 (6). Чоловік довгий час співмешкав з іншою жінкою, пішовши з сім'ї, при цьому остаточно не розриваючи подружніх стосунків (№ 38).

54 (7) Король має зв'язок з іноземкою-графинею (№ 49).

55 (8). Чоловік за потурання дружини кохається зі служницею у своєму будинку (№ 54).

56 (9). Чоловік відчуває любовний потяг до служниці (№ 69).

57 (10). Чоловік біля дружини, що помирає, від страху від картини помирання намагається вступити у статевий зв'язок з дівчиною (№ 71).

**-а4. Взаємні зради**

58 (1). Дружина і чоловік однієї подружньої пари мають коханцями чоловіка і дружину іншої пари (№ 3).

59 (2). Формально дотримуючись шлюбних стосунків, чоловік і дружина зраджують один одному (№ 15).

60 (3). Дружина, маючи коханців, сприяла зраді чоловіка, щоб він не звинувачував її у тому ж самому (№ 59).

61 (4). Чоловік-двоєженець пішов до іншої і жив з нею п'ятнадцять років, хоча перший шлюб не розривав, тим самим він довго зраджував першій дружині, а по поверненні до неї став зраджувати другій (№ 60).

*В. Стосунки незаміжніх з неодруженими*

**b1. Незаміжня жінка кохає неодруженого чоловіка**

- 62 (1). Дівчина пристрасно кохає юнака (№ 18).  
63 (2). Красуня, видаючи себе за непорочну жінку, була викрита у численних любовних зв'язках (№ 43).  
64 (3). Незаміжня графиня має регулярні любовні стосунки з королем і кількома аристократами (№ 49).  
65 (4). Дама кохає принца (№ 53).  
66 (5). Одна дама пристрасно кохала кавалера (№ 58).  
67 (6). Четверо молоденьких дівчат погоджуються на вмовляння королівського слуги «скласти любовну компанію» королю та його придворним (№ 63).  
68 (7). Служниця тішиться зі своїм коханцем у покоях господині-принцеси (№ 66).

**b2. Неодружений чоловік кохає незаміжню жінку**

- 69 (1). Піднесені почуття молодого чоловіка до жінки зрештою згубили його (№ 9).  
70 (2). Чоловік намагається оволодіти дівчиною (№ 12).  
71 (3). Іноземець та італієць встановлюють любовний зв'язок з однією дамою (№ 14).  
72 (4). Юнак пристрасно кохає дівчину, витримавши безліч любовних спокус з боку інших чарівних дівчат (№ 18).  
73 (5). Пріор монастиря, всупереч сану, намагається спокусити монахиню (№ 22).  
74 (6). Кавалер захоплений дамою (№ 26).  
75 (7). Пана несправедливо звинувачують у тому, що він має симпатії до такої собі дами (№ 28).  
76 (8). Чернець має нечисті сексуальні наміри до дівчини (№ 41).  
77 (9). Один чоловік довго і безнадійно залицявся до сусідки, доки не отримав від неї бажане, це його і згубило (№ 50).  
78 (10). Син герцога любить дівчину (№ 51).  
79 (11). Принц кохає даму (№ 53).  
80 (12). Англійський лорд пристрасно закоханий у даму (№ 57).  
81 (13). Юнак палко закоханий (№ 64).  
82 (14). Коханець приходиться до служниці і вони вступають у статевий зв'язок у покоях господині (№ 66).  
83 (15) Чернець грішить біля мертвого тіла з черницею (№ 72).

### *C. Стосунки родичів*

#### **c1. Статеві та шлюбні стосунки**

84 (1). Мати злягає з сином (№ 30).

85 (2). Брат вступає у шлюбні стосунки із сестрою (№ 30).

86 (3). Батько вступає у шлюбні стосунки з дочкою (№ 30).

87 (4) Чернець вступає у статевий зв'язок зі своєю сестрою, яка народжує дитину, запевняючи, що її ніхто з чоловіків не торкався (№ 33).

#### **c2. Родичі сприяють встановленню статевих або шлюбних зв'язків**

88 (1). Мати необачно довіряє свою доньку ченцеві-гвалтівнику (№ 46).

89 (2). Мати усіма силами прагне видати дочку заміж, попрохавши ченця сприяти цьому, а той умовив одружитися свого друга, теж ченця, котрий не мав права брати шлюб і котрого, зрештою, викрили (№ 56).

### *Агресивний код*

*D. Сексуальна агресивність, агресивна сексуальність та опір їм або помста за них.*

#### **d1. У стосунках між подружжям**

90 (1). Дружина мститься чоловікові, захищаючи себе від приниження, тим, що на помсту злягає з чоловіком його коханки (№ 3).

91 (2). Чоловік карає дружину-німкеню за зради (№ 32).

### *E. Убивства*

#### **e1. У стосунках подружжя і неодружених**

92 (1). Чоловік убиває коханця дружини (№ 1).

93 (2). Слуга вбиває дружину погонича (№ 2).

94 (3). Чоловік убиває гвалтівника дружини, ченця (№ 31).

95 (4). Суддя отруїв коханця своєї дружини (№ 36).

96 (5). Герцог страчує дівчину-служницю за її допомогу в любовних зв'язках його сина, агресивно ставлячись до цього зв'язку (№ 51).

**e2. У стосунках між незаміжніми і неодруженими**

- 97 (1). Юнак гине від любові до дами (№ 9).  
98 (2). Чернець убиває двох служниць перед тим, як згвалтувати заміжню жінку (№ 31).  
99 (3). Нав'язаний жінкою любовний зв'язок у підсумку згубив чоловіка (№ 50).

*F. Надання опору сексуальній агресії та заперечення любові.*

**f1. У стосунках між подружжям (вдовими) і третіми особами**

- 100 (1). Удова чинила опір спробі її згвалтувати (№ 4).  
101 (2). Удова опинається спокуснику (№ 10).  
102 (3). Знатний пан вороже ставиться до того, що невістки любить сина (№ 21).  
103 (4). Чоловік згвалтованої та вбитої дружини переслідує гвалтівника (№ 23).  
104 (5). Королева жорстко відхиляє кохання юнака (№ 24).  
105 (6). Дружина повідомляє чоловікові про сексуальні домагання до неї секретаря і чоловік присікає їх (№ 27).  
106 (7). Подружжя агресивно ставиться до самої можливості позашлюбного любовного зв'язку (№ 28).  
107 (8). Чоловік вороже ставиться до того, що дружина кохає неодруженого чоловіка, дружина перестає любити чоловіка і починає ставитись до нього вороже (№ 35).  
108 (9). Один чоловік довго зраджував дружині прямо в їхньому домі. Він розкався, коханку-служницю виганяють (№ 37).  
109 (10). Дружина перемагає суперницю – коханку чоловіка = коханням до нього (№ 38).  
110 (11). Хтивий чернець отримав відсіч від господині (№ 46).  
111 (12). Молодий чоловік опирається спокусам дівчат (№ 63).

**f2. У стосунках між незаміжніми та неодруженими**

- 112 (1). Незаміжня жінка стійко опиралась спробам монахів згвалтувати її (№ 5).  
113 (2). Іноземець з почуття помсти до дами вмовляє неодруженого друга переспати з нею (№ 14).  
114 (3). Вбите кохання: любов неодружених молодих людей забороняють (№ 19).

- 115 (4). Черниця активно пручається домаганням пріора (№ 22).
- 116 (5) Пані радить неодруженому чоловікові рішуче відмовитися від божевільного кохання до іншої дами, і той погоджується (№ 26).
- 117 (6). Секретар шантажує пана зв'язком зі служницею (№ 28).
- 118 (7). Чернець, який мав нечисті наміри, отримує відсіч і від дівчини, яку спокушав, і від її рідних (№ 41).
- 119 (8). Самітна дама довго не сприймає палкого кохання холостого чоловіка (№ 50).
- 120 (9). Дехто застав неодружених принца і даму у постілі та суворо засудив їх за це (№ 53).
- 121 (10). Кавалер не прийняв кохання дами, мстива жінка перед усіма зганьбила та висміяла його (№ 58).
- 122 (11) Дівчина кілька років випробовувала «на міцність» палкі почуття юнака, не пристаючи на них (№ 64).

### ***G. Агресивний код у стосунках між родичами***

#### **g1. Агресивні дії родичів, пов'язані з сексом**

- 123 (1). Мати забороняє доньці кохатися з юнаком (№ 7).
- 124 (2). Брат убиває герцога, який спокушає його сестру (№ 12).
- 125 (3). Батько перешкоджає коханню дочки з нареченим (№ 21).
- 126 (4). Мати перешкоджає коханню її сина і дівчини (№ 21).
- 127 (5). Монах-спокусник отримує відсіч від родичів (№ 41).
- 128 (6). Батько перешкоджає коханню сина з дівчиною (№ 51).

#### **g2. Агресивні дії родичів, не пов'язані із сексом**

- 129 (1). Брат убиває чоловіка своєї сестри (№ 23).
- 130 (2). Мати випадково вбиває свою дитину (№ 23).
- 131 (3). Граф убиває швагра, чоловіка своєї сестри (№ 40).

#### **g3. Несексуальна агресія між нерідними людьми**

- 132 (1). Ченці-насилльники засуджені правосуддям як інструментом покарання насиллям насилля (№ 4).
- 133 (2). Служниця лякає свою пані під виглядом примари, яку, зрештою, викривають (№ 39).
- 134 (3). Старенька капає воском на сплячого лицаря, завдаючи йому болю (№ 65).
- 135 (4). Адвокат і аптекар перебувають у взаємно неприязних відносинах (№ 52).

- 136 (5). Агресивні наміри графа отримали гідну відсіч з боку короля (№ 17).
- 137 (6). Дружина свариться з капітаном судна, коли капітан хоче стратити чоловіка. (№ 67).
- 138 (7). Подружжя погрожує ченцям (№ 4).
- 139 (8). Чоловік убиває ченців, які не мали стосунку до згвалтування його дружини (№ 31).
- 140 (9). Чоловік діє проти служниці, яка під виглядом примари лякає його дружину (№ 39).
- 141 (10). Дружина просить чоловіка покарати служницю, яка завинила перед нею (№ 45).

### ***Контамінація еротичного й агресивного кодів***

#### ***Н. Згвалтування та спроби згвалтування***

**h1. У стосунках між подружжям (вдовими) і третіми особами**

- 142 (1). Чернець гвалтує заміжню жінку (№ 31).
- 143 (2). Чоловік гвалтує служницю під виглядом її покарання за просту провину (№ 45).
- 144 (3). Слуга намагається згвалтувати дружину погонича (№ 2).
- 145 (4). Юнак хоче оволодіти чесною вдовою насильно (№ 4).

#### **h2. У зносінах між незаміжніми та неодруженими**

- 146 (1). Юнак, який згвалтував даму, погрожує їй у разі розголосу повідомити всім, що це вона сама його спокусила (№ 62).
- 147 (2). Два ченці намагаються згвалтувати незаміжню жінку (№ 5).
- 148 (3) Принц наполегливо намагався силою оволодіти дівчиною, але безуспішно (№ 42).

#### **h3. Автоагресія, пов'язана з сексуальними стосунками**

- 149 (1). Дружина, обманом втягнута у статевий зв'язок зі стороннім чоловіком, кінчає життя самогубством (№ 23).
- 150 (2). Чоловік за порадою однієї розсудливої дами пригашує у собі любовний потяг до іншої знатної дами (№ 26).
- 151 (3). Один люблячий чоловік захворів від нерозділеного кохання і помер після того, як дама зі співчуття віддалася йому. Після цього вона теж помирає (№ 50).
- 152 (4) Юнак, якому довго відмовляли у його палкому коханні, вбиває в собі це почуття та приймає постриг (№ 19, 64).

## ГЛАВА 4

### СТРУКТУРНО-СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ НОВЕЛ «ГЕПТАМЕРОНУ» ТА ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ МЕТОДИК

#### § 1. ІНТЕРПОЛЯЦІЯ СЮЖЕТІВ

Під інтерполяцією тут буде розумітися неемпіричне, «апріорне» відтворення відсутніх або, можливо, загублених з різних причин сюжетів новел «Гептамерону» (як відомо, частина новел була оприлюднена лише нещодавно). «Інтерполяції» синонімічно відповідає термін «відтворення». Ця процедура ґрунтуватиметься на врахуванні результатів формального та змістовного аналізу зв'язків між актантами.

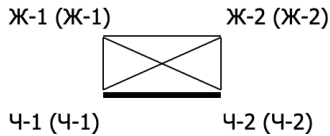
Як видно з матеріалів попереднього розділу, схеми відносин між чотирма типами актантів графічно зображувалися як своєрідні «конверти», прямокутники з діагоналями. У тому чи іншому блоці цей «конверт» мав сторони або діагоналі, виділені жирною лінією, що означало відсутність у «Гептамероні» даних варіантів комунікативних стосунків між актантами наявної у збірці їхньої номенклатури.

Нижче на основі цих даних попередньо зафіксовані відсутні зв'язки між актантами, а потім – й відсутні типи цих зв'язків – будуть «апріорно» відтворені, або інтерпольовані – у тому сенсі, як Дмитро Менделєєв на підставі своєї періодичної системи хімічних елементів інтерпольовав (відтворював) властивості ще не відкритих елементів за їхнім місцем у таблиці. У деяких випадках приклади, пов'язані з першою операцією, водночас є синтезом відсутніх типів зв'язків, і тому не наводитимуться у відповідному підрозділі.

Класифікація по типах зв'язків буде проведена на основі одного епізоду, при цьому наступний епізод новели може бути віднесений до іншого класу. Наприклад, якщо йдеться про *ненависть* старої діви до молодих *коханців*, то за першим епізодом новелу буде віднесено до рубрики «агресивність», тоді як за фактом кохання молодих людей вона має увійти до рубрики «еротичний код». Контамінацією цих двох кодів буде той варіант дії актанта чи актантів, коли ця діє поєднуватиме у собі і агресію, і секс, тобто, у випадку, скажімо, зґвалтування.

## Блок 1. Стосунки між одруженими та між ними та удовими

Сх. 82



У стосунках між чоловіками і дружинами різних рівнів відсутній, як бачимо, зв'язок між чоловіками першого і другого рівнів (а також не формалізовані тут зв'язки між чоловіками і вдовами, дружинами і вдівцями, вдовою і вдівцем). Первинною умовою реконструкції нереалізованих сюжетів буде відновлення відсутніх зв'язків між цими актантами, які потім наповнюватимуться базисними типами відносин (еротично, агресивно, аліментарно або інформаційно кодованими).

Важливо зазначити, що таке кодування у процесах новаційного сюжетотворення може мати найширший спектр представленості. Так, якщо ми говоримо про зв'язок дружини з дружиною свого коханця, то в еротичному коді їхні стосунки можуть ґрунтуватися на коханні-агапе чи коханні-філії, а не на коханні-еросі, хоча і той сюжет, де буде описано статевий любовний зв'язок між дружинами двох чоловіків, кожен з яких є коханцем дружини з чужої пари, для досвідченого читача, поза сумнівом, не буде несподіваним.

Аналогічні стосунки між чоловіками як варіант сюжету також не можна виключати, однак при цьому слід визнати, що подібний зміст сюжету є епатажним навіть для нинішніх часів зняття табу з багатьох явищ інтимного життя та їхнього літературного відображення, і призначеним він буде для специфічного виду літератури й особливого роду читача.

Реконструкція схем зв'язків у цьому плані являє собою відтворення стосунків між актантами за верхньою і нижньою горизонтальними лініями «конверта» і, частково, для стосунків чоловіків і дружин із вдовами та вдівцями – по діагоналі. Цей тип стосунків унаслідок наявності зносин між чоловіками та дружинами різних рівнів не виділено нами як відсутній.

Ці стосунки можуть містити як еротичне, так і агресивне кодування в усіх їхніх діапазонах.

Задля компактності викладу ми наводитимемо лише один з варіантів того чи іншого кодування відносин між тими актантами, яких не було репрезентовано у «Гептамероні». Якщо ж в аналізованій збірці вже є якийсь один з варіантів змістовних відносин, то протилежний йому, «дзеркальний» варіант, наводитиметься із зазначенням номеру новели.

*Відтворення еротичних, агресивних та контамінованих агресивно-еротичних відносин актантів **Блоку 1** – Стосунки між одруженими та між ними і удовими*

### ***Еротичний код***

1. Чоловік Ч-1 має любовний потяг до удови (Ж-2). Чоловік палко кохає вдову свого товариша, але з почуття обов'язку перед його пам'яттю не робить жодних кроків до зближення.

(Варіант 2): Зі співчуття до вдовиної долі друг її померлого чоловіка ночами частенько ходить до неї, маючи до удовиці саме тільки чисте почуття любові-жалю.

2. Удова (Ж-1) має любовний почуття до чужого чоловіка Ч-2. Вдовиця закохалася у чоловіка подруги, але тримає це в таємниці, щоб не порушити їхнє родинне щастя і страждає від цього. (Варіант 2): Вдова схиляє подругу до зради, щоб потім, після скандального розлучення, зійтися з її чоловіком, у якого вона давно закохана.

3. Удова (Ж-1) вийшла заміж за вдівця (Ч-2). Втомившись від самотності, вдова і вдівець вирішили одружитися, щоб у сімейному колі скрасити свою старість.

4. Дружина Ж-1 та чоловік Ч-1 живуть спільною родиною з іншою подружньою парою Ч-2 і Ж-2. Виступаючи проти буржуазних забобонів, дві шведські подружні пари вирішили жити колективною сім'єю, але незабаром їхні екстравагантні експерименти закінчилися розлученнями.

5. Вдівець (Ч-1) як і раніше, любить покійну дружину \*Ж-1 і вірний їй, хоча його спокушає чужа дружина Ж-2. (Дзеркальний сюжет – № 4). Вдівець відкидає любовні домагання заміжньої жінки, зберігаючи вірність своїй покійній дружині.

6. *Чоловік Ч-1 любить одруженого коханця Ч-2 своєї дружини Ж-1.* (Дзеркальний сюжет – № 38). Чоловік-рогоносець відчуває найдобріші почуття любові і дружби до коханця своєї невірної дружини, оскільки не може навіть запідозрити старого друга, солідного главу поважного сімейства, у подібній зрадливості.
7. *Дружина Ж-1 любить і свого чоловіка Ч-1, і чужого чоловіка Ч-2.* Будучи заміжною, одна жінка зустріла одруженого друга юності, своє перше кохання, і почуття її до нього відновилися, хоча як вірна дружина, вона продовжувала любити і свого чоловіка.
8. *Чоловік Ч-1 любить і свою Ж-1, і чужу дружину Ж-2.* Чоловік розривається між двома щиро коханими ним жінками – своєю та чужою дружиною, у підсумку він пориває з обома.

#### ***Агресивний код***

1. *Чоловік Ч-1 вбив свою коханку, чужу дружину \*Ж-2.* Не в силах більше терпіти того, що його коханка законно належить іншому, один одружений на іншій жінці Ж-1 чоловік вбив її.
2. *Дружина Ж-1 знищила чужого чоловіка \*Ч-2.* Дізнавшись про підступний задум проти свого чоловіка, вірна дружина спритними фінансовими махінаціями розоряє заклятого ворога свого чоловіка, чоловіка своєї подруги. Той кинувся з мосту.
3. *Вороже ставлення дружини Ж-1, коханки чужого чоловіка Ч-1, до обдуреної дружини Ж-2* (Дзеркальний сюжет – № 3). Дружина, котра була невірна своєму чоловікові, дізнавшись, що законна дружина її одруженого коханця найбільше боїться бути висміяною за те, що чоловік їй зраджує, з помсти розкрила всьому світу свій любовний зв'язок з її чоловіком.
4. *Обманутий чоловік Ч-1 шантажує іншого чоловіка Ч-2, коханця його дружини Ж-1.* Дізнавшись, що з його дружиною спить його одружений начальник, ошуканий чоловік, вирішивши скористатися цим для підвищення своєї посади, став того шантажувати.
5. *Чоловік-коханець Ч-1 вбив обдуреного чоловіка \*Ч-2 своєї коханки (Ж-2) та одружується з нею заради успадкованих нею грошей.* Дізнавшись про великий спадок своєї заміжньої коханки, одружений коханець вбиває її чоловіка, розлучається зі своєю

дружиною і одружується з коханкою, яка овдовіла, з метою оволодіння її багатством

**6.** Дружина Ж-1 вбила або покалічила свого чоловіка \*?Ч-1. Для припинення постійних зрад дружина замишляє вбити чоловіка, але потім вночі позбавляє його чоловічого органу. (Варіант 2): Дружина вбиває чоловіка, щоб той не заважав їй вийти заміж за коханця.

**7.** Чоловік Ч-1 вбив або покалічив свою дружину \*?Ж-1. Дізнавшись про зради своєї дружини, чоловік у пориві люті вбиває її. (Варіант 2): Чоловік спотворює красиве обличчя своєї дружини для того, щоб на неї не задивлялися сторонні. (Варіант 3): Чоловік у змові з коханкою вбиває дружину, щоб та їм не заважала. (Варіант 4): Чоловік доводить дружину до хронічного хворобливого стану, щоб вона не змогла йому зраджувати (чи щоб вивідати таємницю або отримати спадок).

**8.** Розпутні чоловік Ч-1 та дружина Ж-1 ненавидять один одного. Вимушено не розриваючи шлюб і постійно знаходячи собі одружених партнерів на стороні, дружина і чоловік зводять одне одного зі світу, постійно і потворно скандалячи і застосовуючи рукоприкладство.

**9.** Дві жінки Ж-1 і Ж-2, дружини різних чоловіків, один з яких, Ч-2, є коханцем жінки Ж-1, агресивно налаштовані проти чоловіка зрадниці Ч-1. Дізнавшись, що її коханець мав корисливі інтереси, а не почуття піднесеного кохання, про яке він постійно твердив, дружина-зрадниця змовляється з дружиною свого коханця для спільної помсти за образу.

**10.** Два чоловіки Ч-1 та Ч-2 помилково вбили жінку \*Ж-1, дружину одного з них. Два офіцери, несучи службу, застрелили, як вони думали, шпигунку, якою насправді виявилася дружина одного з них, що поспішала повідомити про небезпеку.

**11.** Помста чоловіка Ч-1 своїй дружині Ж-1 та її коханцю Ч-2 тим, що сам заводить коханку Ж-2, дружину коханця Ч-2 його жєни Ж-1. (Дзеркальний сюжет – № 3). Чоловік мстить своїй невірній дружині, заводить коханку, дружину коханця його власної дружини.

**12.** Дружина Ж-1 карає свого чоловіка Ч-1 за зради. (Дзеркальний сюжет – № 32). Дружина б'є свого зрадливого чоловіка, не шкодуючи сил.

### ***Контамінація агресивного та еротичного кодів***

У цьому блоці, окрім наведених нижче, також можливі сюжети із сексуальною агресією як одного чоловіка Ч-1 по відношенню до іншого чоловіка Ч-2, так і однієї дружини Ж-1 по відношенню до іншої дружини Ж-2, так само як і сюжети з мультиплікацією актантів, де один коханець Ч-Х-1 є у дружин із трьох «ідеальних пар» – Ч-1 і Ж-1, Ч-2 і Ж-2, Ч-3 і Ж-3, справжню розбещену сутність яких цей коханець виклав у нібито передсмертному листі.

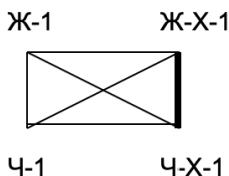
1. *Сексуальна агресія чоловіка Ч-1 до своєї дружини Ж-1.* Дружина, яка через образу відмовляє чоловікові у своїх подружніх обов'язках, взята ним силою.

2. *Чоловік Ч-1 намагається звалтувати чужу дружину Ж-2.* Дізнавшись, що чоловік однієї симпатичної пані надовго поїхав, один добропорядний сім'янин, прийшовши до його будинку під приводом підписання паперів, намагався силоміць оволодіти господинею.

3. *Сексуальна агресія дружини Ж-1 до чужого чоловіка Ч-2.* Чоловік доведений до повного сексуального і нервового виснаження молодою заміжною коханкою-німфоманкою. (Дзеркальний сюжет – шкідлива стимуляція потенції чоловіка – № 68).

**Блок 2. Відносини подружжя з незаміжніми та неодруженими.**

**Сх. 83**



*Інтерполяція еротичних, агресивних і контамінованих агресивно-еротичних стосунків актантів **Блоку 2***

У даному блоці відтворення стосунків між вказаною категорією актантів не представлено зв'язків між незаміжніми жінками і неодруженими чоловіками. Цей тип відносин спеціально розглянуто в третьому блоці. Тут же йдеться про ті

типи зв'язків між неодруженими і чоловіками та незаміжніми жінками, що виникають у контексті стосунків із подружніми парами загалом або із заміжними та неодруженими актантами зокрема. Тому інтерполяція та синтез відсутніх сюжетів здійснюватиметься шляхом відновлення типів зв'язків між чоловіками і дружинами та неодруженими чоловіками і незаміжніми жінками.

### ***Еротичний код***

- 1.** *Дружина Ж-1 любить і чоловіка Ч-1, і неодруженого коханця Ч-Х-1.* Молоденька дружина шанує і любить свого значно старшого за віком чоловіка як рідного батька і водночас часто відповідає на загравання однолітка, даючи йому надію на взаємність.
- 2.** *Чоловік Ч-1 любить і дружину Ж-1, і незаміжню коханку Ж-Х-1.* Одружений чоловік кохає свою дружину й одночасно захоплений юною коханкою.
- 3.** *Дружина Ж-1 кохає незаміжню жінку Ж-Х-1.* Дві подружки юності, одна з яких заміжня, зберегли вірність дівочій прив'язаності та допомагають одна одній у всьому. (Варіант 2): Дружина з лесбійськими нахилами, випадково підглянувши за своїм чоловіком і служницею у ліжку, збудилася від її темпераментної поведінки та надалі схилила служницю до одностатевого кохання, у такий оригінальний спосіб відплативши чоловікові зрадою за зраду.
- 4.** *Незаміжня жінка Ж-Х-1 кохає дружину Ж-1.* Будучи коханкою чоловіка, служниця має почуття любові-жалю до дружини, яку вона обманює.
- 5.** *Чоловіку Ч-1 подобається неодружений чоловік Ч-Х-1, коханець його дружини Ж-1.* Чоловік, захоплений розумом і вишуканістю манер частого гостя, юнака, любить проводити з ним час за витонченими бесідами, але не знає, що той є давнім коханцем його дружини.
- 6.** *Неодружений чоловік Ч-Х-1, коханець дружини Ж-1, любить її чоловіка Ч-1.* Коханець молодої дружини як батька любить і поважає її немічного літнього чоловіка, виконуючи за нього подружніх обов'язків, про що тому добре відомо, але він не проти, оскільки вважає цей варіант зради дружини кращим за усі інші.

7. Дружина Ж-1 любить і чоловіка Ч-1, і незаміжню жінку, коханку чоловіка, Ж-Х-1. Дружина обожає свою приятельку-красуню, не знаючи, що та перебуває в любовних стосунках з її коханим чоловіком.

8. Чоловік Ч-1 любить і дружину Ж-1, і неодруженого чоловіка (коханця дружини) Ч-Х-1. Улюблений учень брав уроки з техніки гри на фортепіано вдома у вчителя. У перервах між заняттями, коли вчитель відпочивав, він удосконалював у ліжку з його коханою дружиною техніку зовсім іншого роду.

9. Незаміжня жінка Ж-Х-1 любить і неодруженого Ч-Х-1, і прив'язана до чоловіка Ч-1. Служниця, вимушена час від часу злягати з своїм хазяїном, одруженим магнатом-господарем, прив'язується до нього як до батька, але при цьому палко закохана в його слугу, бідного юнака.

10. Неодружений чоловік Ч-Х-1 на люди показував, що він начебто любить чужу дружину Ж-1, тоді як насправді він без пам'яті закохався у дівчину Ж-Х-1. Приходячи до знатного та багатого дому, один молодий кавалер удавав, що платонічно закоханий у розум і красу заміжньої господині, насправді ж він більшою мірою приходив сюди для того, щоб зустрічатися з чарівною незаміжньою служницею господині.

11. Неодружений коханець Ч-Х-1 дружини Ж-1 має також любовний зв'язок з незаміжньою коханкою Ж-Х-1 чоловіка своєї коханки Ч-1. Ховаючись від викриття в темній кімнаті, коханець однієї дружини та коханка її чоловіка випадково опинилися разом і не забарилися скористатися можливістю негайно злягти, не стаючи грішниками, бо мали на це право, потішаючись при цьому над невірним один одному подружжям, які тим робили гріх. .

12. Подружня пара Ч-1 і Ж-1 любить неодруженого чоловіка Ч-Х-1. Молоде подружжя, яке не дотримується суворих правил моралі, запрошує до себе в ліжко одного багатого, але самотнього чоловіка, який до сліз вдячний їм за таке ставлення до себе, яке дало йому відчуття причетності до сімейного вогнища та подружніх інтимностей, яких він був давно позбавлений.

### ***Агресивний код***

- 1.** *Чоловік Ч-Х-1 вбиває чоловіка Ч-1.* (Дзеркальний сюжет – № 1). Коханець заміжньої жінки підлаштовує загибель суперника, чоловіка своєї коханки.
- 2.** *Дружина Ж-1 вбиває незаміжню коханку Ж-Х-1 свого чоловіка Ч-1.* У пориві буйних ревнощів дружина, дізнавшись про зраду чоловіка, стріляє в його коханку з пістолета, колись їй подарованого самим же цим чоловіком для самооборони.
- 3.** *Незаміжня жінка Ж-Х-1 псує здоров'я дружини Ж-1 свого одруженого коханця Ч-1.* Незаміжня коханка, для того, щоб її одружений коханець зміг і надалі співмешкати з нею, підмішує його дружині в їжу сильнодіючі психотропні препарати, через що її відправляють до психіатричної лікарні.
- 4.** *Дружина Ж-1 запроторює неодруженого Ч-Х-1 за ґрати.* (Дзеркальний сюжет – № 2). Боячись викриття і втрати через розлучення високого статусу в суспільстві, дружина крупного бізнесмена, яка віддалася юнакові в хвилину слабкості і котра через це відчуває нестерпні докори сумління, підкидає спокусникові речові докази злочину, через що його визнають винним та засуджують на тривале тюремне ув'язнення.
- 5.** *Чоловік Ч-1 виганяє геть свою незаміжню служницю-коханку Ж-Х-1.* Покористувавшись незаміжньою дівчиною, як річчю, одружений коханець звинувачує її в зраді йому з молодим чоловіком і жене геть, не давши ні шагу.
- 6.** *Неодружений чоловік Ч-Х-1 різко розриває стосунки зі своєю заміжньою коханкою Ж-1.* Обтяжуючись зв'язком із заміжньою жінкою, яка нав'язувалась йому та опасаючись небажаних ускладнень з її чоловіком, коханець пориває з нею всі зв'язки, різкістю поведінки намагаючись згасити її любовний вогонь.
- 7.** *Незаміжня коханка Ж-Х-1 чоловіка Ч-1 агресивно відкидає його спроби у всьому підкорити її собі.* Спроби одруженого коханця підкорити собі незаміжню коханку і тілом, і душею, перетворивши на рабиню для насолод, зустрічають різку відсіч з її боку.
- 8.** *Незаміжня Ж-Х-1 вбиває одруженого чоловіка Ч-1.* (Дзеркальний сюжет – № 51). Батько різко реагує на звістку про шлюб сина з неугодною йому дівчиною, нападає на неї, і та, захищаючись, випадково зіштовхує його зі сходів, і той

забивається на смерть. (Варіант 2): Служниця, заскочена зненацька господарем будинку з коханцем на горищі, злякавшись покарання, скидає хазяїна вниз. (Варіант 3): Служниця, беручи участь у змові проти пана, вбиває його.

**9.** *Неодружений Ч-Х-1 вбиває незаміжню Ж-Х-1 за зв'язок з чоловіком Ч-1.* Юнак дізнається, що його красуня-наречена співмешкає зі своїм одруженим господарем (поміщиком), власністю якого вона є. Розпалившись, юнак зарубав її шаблею, не знаючи, що вимушене співжиття коханої з ненависним паном було умовою звільнення її з кріпацтва з посагом для весілля з ним самим.

**10.** *Незаміжня Ж-Х-1 проявляє агресію проти неодруженого Ч-Х-1 за його зв'язок з Ж-1.* Юна маркіза відкидає любовні домагання знатного юнака, який клявся їй у коханні, але регулярно відвідував ночами спальню графині.

**11.** *Дві незаміжні дівчини Ж-Х-1 та Ж-Х-2 змагаються одна з одною за увагу до них чоловіка Ч-1.* Дві подружки закохалися у солідного одруженого пана і ворогують одна з одною, ревниво слідкуючи, чи не ставиться він до іншої більш прихильно.

**12.** *Два неодружених кавалери Ч-Х-1 й Ч-Х-2 змагаються один з одним за любов Ж-1.* Дружина знатного пана спостерігала за двобієм двох лицарів на турнірі, кожен з яких, сповнений відвагою, рішуче волів перемогти суперника на очах у прекрасної дами, до якої вони обидва були небайдужі.

**13.** *Незаміжня Ж-Х-1 ставить під загрозу життя подружжя Ж-1 та Ч-1.* (Дзеркальний сюжет – № 37). Служниця, завоювавши довіру господарів, хотіла вночі впустити у дім розбійників.

**14.** *Неодружений Ч-Х-1 обманює подружжя Ж-1 та Ч-1 щоб нанести їм шкоду.* (Дзеркальний сюжет – № 34). Чернець, заночувавши в будинку подружжя, задумав їх обікрасти.

### ***Контамінація агресивного та еротичного кодів***

**1.** *Дружина Ж-1 примушує до сексу неодруженого Ч-Х-1.* (Дзеркальний сюжет – № 42). Зовні добропорядна заміжня начальниця відділу фірми примушує до співжиття підлеглого, молодого чоловіка, погрожуючи йому звільненням.

**2.** *Чоловік Ч-1 сприяв неодруженому чоловікові Ч-Х-1 у згвалтуванні незаміжньої жінки Ж-Х-1. З бажання помститися*

дівчині, яка дала відсіч його сексуальним домаганням, такий собі добропорядний бургер привів її в закинуте місце, де нею силою оволодів розбійник, якого невдалий залицяльник за попередньою змовою найняв кримінальника за гроші для скоєння тим злочину.

**3. Незаміжні жінки Ж-Х-1 і Ж-Х-2 силою оволоділи чоловіком Ч-1.** (Дзеркальний сюжет – № 31). Контролер у жіночій в'язниці порушив правила, через що його силою захопили, втягнули у камеру і згвалтували дві незаміжні ув'язнені жінки.

**4. Чоловік Ч-1 закінчує життя самогубством після зв'язку з напористою незаміжньою Ж-Х-1.** (Дзеркальний сюжет – № 23). Піддавшись хвилиnnій слабкості та силі напору однієї жінки, люблячий чоловік настільки гостро переживав власну невірність, що вважав за краще накласти на себе руки, ніж усе життя відчувати себе зрадником.

**5. Неодружений молодий чоловік Ч-Х-1 вбиває незаміжню дівчину Ж-Х-1 за її зв'язок з Ч-1.** Дізнавшись, що його палко кохана наречена ще гімназисткою була близька з дорослим одруженим чоловіком, молодий чоловік її застрелив.

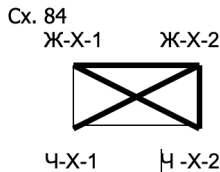
Зрозуміло, що окрім вище інтерпольованих можливі й інші комбінації комунікативних зв'язків одружених з незаміжніми і неодруженими людьми. Наведеним переліком варіантів співвідношення актантів і типів їхніх зв'язків усі можливі комбінації, природно, не вичерпуються. Ми залишаємо без розгляду епатажні, але, ймовірно, вже реалізовані у літературі або мистецтві сюжети, де, скажімо, ображений чоловік гвалтує гвалтівника власної дружини, або де коханець дружини, відчуваючи всюдозволеність, гвалтує незаміжню дівчину, гостю господині, або де коханка чоловіка з почуття образи за підкреслено холодне ставлення його до неї на людях, поводить себе агресивно-сексуально, інтенсивно провокуючи численні й безладні зв'язки з неодруженими приятелями чоловіка, запрошеними на свято тощо.

Не представлені тут й ті варіанти комбінацій, де зв'язки між дійовими особами описано в динаміці, коли, наприклад, дівчина, що піддалася хвилиnnій слабкості або навіть згвалтована, стає потім дружиною добродішного пана, що вигнав її геть після того, як він дізнався про позашлюбну, рано померлу дитину, зачату від гвалтівника. Ця дружина знову стає об'єктом

домагань з боку її першого чоловіка, який тепер жадає бачити її своєю дружиною, але жінка, не маючи сил більше стримувати свій гнів, вбиває його, за що її засуджують до повішення.

Інакше кажучи, схематичне зображення стосунків актантів і перерахування типів їхніх зв'язків не передає динамічність фабульних колізій в їхній повній художній виразності, а лише накреслює певні «алгоритми», що задають загальний напрямок розвитку сюжету.

### **Блок 3. Стосунки між холостими людьми**



*Відтворення еротичних, агресивних і контамінованих агресивно-еротичних стосунків актантів **Блоку 3.***

Цей блок стосунків між актантами, які не перебувають у шлюбі, реалізовано повністю лише стосовно чоловіків і жінок першого рівня. Не представлено варіантів стосунків між двома незаміжними жінками, хоча наявний зв'язок між двома неодруженими чоловіками. Немає також сюжетів, де був би зв'язок між жінками і чоловіками різних рівнів. З цієї причини аналогії між їхніми зв'язками у даному випадку не простежуються.

При реконструюванні змістовних зв'язків між актантами цієї групи ми звернемо увагу лише на можливі, але не реалізовані сюжети, що мають у «Гептамероні» свої дзеркальні аналоги. У деяких випадках, у разі обопільно спрямованої дії, наприклад, ворожнечі двох неодружених чоловіків (новела № 52), «дзеркальний» синтезований варіант не наводиться, оскільки тут суб'єктом дії є кожен з актантів.

Не розглядаються також варіанти агресивних дій між третіми особами, не пов'язаними зі сферою статевих зносин статей, хоча ці новели виокремлено у попередньому параграфі з

метою визначення контекстуальних інтенцій автора (про що йтиметься нижче).

### ***Еротичний код***

1. *Незаміжня дівчина Ж-Х-1 кохає неодружену дівчину Ж-Х-2. Дві юні подружки обожають одна одну. (Варіант 2): Дві пані похилого віку живуть в одному будинку і, будучи самотніми, ніжно і з любов'ю піклуються одна про одну.*

2. *Незаміжня жінка Ж-Х-1 замість одного неодруженого чоловіка, нареченого Ч-Х-1, кохає зовсім іншого холостого чоловіка Ч-Х-2. Принцеса заручена зі спадкоємним принцом, але кохає простого пастуха.*

3. *Неодружений чоловік Ч-Х-1 замість нареченої Ж-Х-1 кохає іншу незаміжню дівчину Ж-Х-2. Юнак, будучи заручений проти своєї волі, до безпам'ятства кохає подружку своєї нареченої.*

4. *Весілля холостяка Ч-Х-1 та незаміжньої дівчини Ж-Х-1 відкладається через свадьбу іншої дошлюбної пари Ч-Х-2 та Ж-Х-2. У той час як у замку готуються до весілля принцеси та принца, слуга й служниця перебувають у розпачі, що через урочистості у господарів їхнє скромне весілля відкладається і кохання змушене терпіти нові випробування часом.*

5. *Юнак Ч-Х-1 має безліч коханок Ж-Х-1,2,3. (Дзеркальний сюжет – № 43). Красунчик, який видавав себе за непорочного юнака, був викритий у багатьох любовних зв'язках, жоден з яких не ґрунтувався на високих почуттях і мав за мету просте приборкання поклику плоті, хоча він і намагався з обуреним виглядом та награною сором'язливістю ухилятися навіть від безневинних розмов на тему кохання.*

6. *Кілька неодружених чоловіків Ч-Х-1, Ч-Х-2... погоджуються скласти компанію кільком незаміжнім жінкам Ж-Х-1, Ж-Х-2 тощо. (Дзеркальний сюжет – № 63). Юнаки отримують пропозицію від звідниці догодити невтамованій похоті кількох дам, які провели бурхливу молодість, але так і не вийшли заміж, і погоджуються на це за винагороду.*

7. *Неодружений чоловік Ч-Х-1 має любовний зв'язок з незаміжньою Ж-Х-1 у домі господаря Ч-1. (Дзеркальний сюжет – № 66). Слуга приводить коханку до хати господаря, де за його відсутності вони займаються коханням у*

розкішному панському ліжку під вишукане вино з відкритих пляшок з багатої хазяйської колекції.

**8.** *Самітна жінка Ж-Х-1 давно і пристрасно кохає неодруженого чоловіка Ч-Х-1, помираючи від кохання.* (Дзеркальні сюжети – № 9, 50). Палкі почуття пані до прекрасного юнака змусили її зробити стільки необдуманих вчинків, що, врешті-решт, вона гине від нею самою затіяної інтриги. (Варіант 2): Одна дівчина пристрасно бажала бути якщо не дружиною, то хоча б мати дитину від одного відомого співака. Випадково здійснивши свою мрію, вона помирає під час пологів.

**9.** *Незаміжня Ж-Х-1 спокушає неодруженого Ч-Х-1.* (Дзеркальні сюжети – № 12, 22). Дівчина, задумавши стати багатого і завоювати високий статус у суспільстві, спокушає сина заможних батьків. (Варіант 2): Черниця використовує всі свої випробувані до постригу жіночі чари для спокушання суворого ченця.

**10.** *Незаміжня жінка Ж-Х-1 грішить біля мертвого тіла з неодруженим Ч-Х-1.* (Дзеркальний сюжет – № 72). Проводячи ніч поруч з померлим, черниця запропонувала себе незнайомому чоловікові, який отримав те, на що й не сподівався.

### ***Агресивний код***

**1.** *Стара діва Ж-Х-1 ненавидить дівчину Ж-Х-2 та її нареченого Ч-Х-2.* Навіжена поміщиця, стара діва, дізнавшись про кохання юнака й дівчини, своїх кріпаків, розлучає їх, продавши різним панам, ненавидячи палке молоде кохання.

**2.** *Неодружений чоловік Ч-Х-1 ненавидить та лупцює свою незаміжню сексуальну партнерку Ж-Х-1.* Старий холостяк, дізнавшись, що його коханка збирається вийти заміж, розлютився й обурився такою кричущою невдячністю співмешканки, яка досі ні в чому не знала нужди, оскільки цей її коханець за таку любов щедро її винагороджував, що дав їй прочухана та потаскав за волосся.

**3.** *Неодружений молодик Ч-Х-1 має любовний зв'язок із незаміжньою Ж-Х-2 і ненавидить свою наречену Ж-Х-1, тоді як Ж-Х-1, як вважається, кохає неодруженого Ч-Х-2, що є нареченим його коханки Ж-Х-2.* Юнак ненавидить свою нав'язану родичами наречену й інколи з туги навідує наречену свого товариша, яка, незважаючи на зовнішню благопристойність і

показну любов до нареченого, втішається з ним ще до того, як ці дві пари справили весілля.

4. *Незаміжня Ж-Х-1 грубо сварить неодружених Ч-Х-1 та Ч-Х-2, які вдають, що кохають її, хоча насправді це кохання імітується ними, бо один кохає Ж-Х-2, другий – Ж-Х-3.* Юна леді сказала двом братам-залицяльникам, що вона про них думає, оскільки один з них насправді був вже таємно обручений зі старою вдовою маркізою, а другий подавав дівчинці знаки любові скоріше із солідарності з братом, бо насправді він давно й палко кохав іншу.

5. *Вродливий холостяк Ч-Х-1 дає відсіч настирливим незаміжнім спокусницям Ж-Х-1,2,3...* (Дзеркальні сюжети – № 5, 7, 22, 50, 64). Неодружений чоловік різко відкинув домагання двох проституток, що напали на нього з метою пограбування. (Варіант 2): Настоятель монастиря перервав сексуальні домагання черниць до гостя кляштору. (Варіант 3): Юнак погнав від себе двох сестер, у будинку яких він ночував і які вночі оголеними залізли до нього у ліжку. (Варіант 4): Чоловік у знущальній формі відкинув пропозицію трьох свах знайти йому наречену. (Варіант 5): фяЮнак після захоплення сексом почав відчувати відразу до декількох дівчат через те, що вони по черзі кожного дня кохалися з ним та вщент його виснажили.

6. *Незаміжня жінка Ж-Х-1 з почуття помсти вмовляє іншу незаміжню жінку Ж-Х-2 переспати з неодруженим Ч-Х-1.* (Дзеркальний сюжет – № 14). Один актор відмовив екзальтованій шанувальниці в її любовних домаганнях. Заради помсти вона вмовила свою більш спокусливу подругу переспати з ним (хоча та мала і свій інтерес), а потім усім розповідала про його низьку мораль.

7. *Неодружені юнак Ч-Х-1 та дівчина Ж-Х-1 усувають свідка їхнього любовного зв'язку, неодруженого чоловіка Ч-Х-2.* (Дзеркальні сюжети – № 28, 53). Заскочені зненацька, коханці, боячись розголосу, який міг би спричинити найстрашніші наслідки, вбивають свідка. (Варіант 2): Свідок, який знає про любовний зв'язок дівчини і юнака, нейтралізується ними шляхом шантажу, обіцяючи у разі розкриття їхнього таємного зв'язку поширити про нього компромат.

### ***Контамінація агресивного та еротичного кодів***

- 1. Незаміжня жінка Ж-Х-1 гвалтує неодруженого чоловіка Ч-Х-1.** (Дзеркальні сюжети – № 5, 42, 62). Гіперсексуальна молодиця, майже силою змусила підлітка вступити з нею у статевий зв'язок, але потім погрожував розповісти всім, що це не вона примусила його до зв'язку, а він узяв її силою. (Варіант 2): Баба-знахарка, насипавши снодійного і збудливого зілля в питво бурсака, який зайшов до неї переночувати, всю ніч «скакала верхи» на ньому, у той час як йому снилися кошмари, ніби він возить на собі відьму.
- 2. Незаміжня жінка Ж-Х-1 вбиває в собі любовне почуття до неодруженого чоловіка Ч-Х-1.** (Дзеркальні сюжети – № 26, 64). Солідна незаміжня дама, яка закохалася в юнака і розуміє безперспективність їхніх стосунків, змушує себе забути про нього раз і назавжди. (Варіант 2): Дівчина полюбила юнака, але, дізнавшись про його порочність, змінила своє ставлення до нього на протилежне.
- 3. Холостий Ч-Х-1 накладає на себе руки після того, як померла його кохана наречена.** (Дзеркальний сюжет – № 50). Не в силах перенести смерть своєї коханої, юнак вбиває себе біля її бездиханного тіла Але, як виявилось, кохана не померла, мертвою її вважали помилково. Оживши і дізнавшись, що її коханий мертвий, вона теж уходить з життя, вже назавжди.

\*\*\*

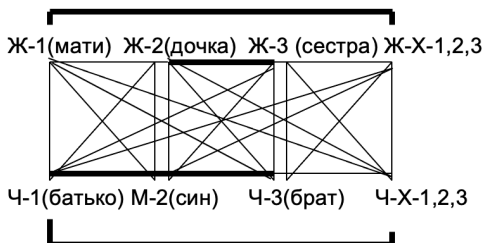
На завершення розгляду даного блоку слід сказати, що наведеними прикладами, котрих можна вважати підказками сюжетів для майбутніх новел, еросно-танатосні варіанти зносин між незаміжніми й неодруженими актантами не вичерпуються. Мотив суперництва в його зв'язку з еротичним кодуванням можна уявити у вигляді гострої або пом'якшеної боротьби двох чоловічих або жіночих персонажів за одну кохану (коханого), починаючи від дуелі зі смертельними наслідками і закінчуючи банальною жіночою лайкою (вербальна агресія через бажання відбити у спокусниці свого бажаного).

Причиною багатьох життєвих трагедій, покладених в основу значної кількості літературних творів, є відмова від коханої через те, що вона, як стає відомим, ще до весілля втратила цноту і, можливо, від колишнього любовного зв'язку має дитину.

Не менш поширеним сюжетом є відмова коханця від жінки, що довірилася йому, після того, як вона від нього завагітніла або народила дитину. Самогубство покинутої жінки, її вигнання, видалення або вбивство з метою приховування любовного зв'язку, вбивство або тілесні ушкодження батька, який відмовився від власної дитини, належить до групи зв'язків актантів третього блоку, тоді як убивство небажаної дитини матір'ю або батьком – уже до блоку відносин між родичами. Переходимо до розгляду цього блоку.

**Блок 4.** *Стосунки родичів за висхідною і низхідною лінією один з одним та з третіми особами.*

Сх. 85



*Інтерполяція відсутніх схем любовних, агресивних або контамінованих еротично-агресивних стосунків між актантами **Блоку 4***

Треба сказати, що у новелах «Гептамерону» родичі, як правило, не є основними актантами, а зв'язки між ними часто становлять собою головні типи зв'язків у їхніх слабких різновидах. У збірці не охоплені всі ступені спорідненості та її динаміка. Майже нічого не говориться про народження дітей, а якщо й говориться, то лише як про «побічний» і часто небажаний наслідок любовного зв'язку. Якщо ж основні типи зв'язків і репрезентовано в їхніх сильних формах, то це, швидше, відхилення від норми девіантні стосунки. Так, у «сильних» варіантах еротично кодованих зв'язків родичів йдеться про порушення сексуальних табу у стосунках між близькими родичами, яке трапилось через незнання або помилку.

Агресивне кодування представлене здебільшого відносинами чоловіків, які не перебувають у кровній спорідненості. Як видно зі схеми, у цьому блоці відсутні зв'язки між матір'ю і незаміжною жінкою, між сестрами і незаміжніми жінками, між сестрами, між братами, між батьком і сином, батьком і неодруженим чоловіком тощо. Очевидно, що повнота родинних зв'язків просто не могла бути реалізована у досить компактному творі. Ми також не будемо заглиблюватися у складні системи родинних зв'язків, а зупинимось на нереалізованих схемах стосунків між наявними актантами.

### *Еротичний код*

1. *Сестра Ж-сестра-1 любить свою сестру Ж-сестра-2.* Залишившись сиротами, дві сестри в усьому підтримують одна одну і сила їхнього сестринського кохання змушує одну з них піти на самопожертву заради порятунку іншої.
2. *Син Ч-син-1 любить батька Ч-батько 1.* Сповнений синівської любові до батька, юнак відмовляється від коханої дівчини, яка цим батьком за невістку не сприймається.
3. *Мати Ж-мати-1 бере невелику участь у спокушання її сина Ч-син-1 жінкою Ж-Х-1.* (Дзеркальний сюжет – № 46). Ніжно люблячи свого завжди похмурого та замкненого сина і бажаючи його розважити, мати запрошує до хати гостей на веселе свято, під час якого сина спокусила досвідчена в цих справах ровесниця.
4. *Неодружений коханець Ч-Х-1 заміжньої матері Ж-мати-1 любить батьківською любов'ю її доньку Ж-дочка-1.* (Дзеркальний сюжет – № 7). Неодружений чоловік, який отримав від зв'язку з однією заміжною жінкою уявлення про сімейне щастя, сумує за ним і любить доньку коханки як свою власну.
5. *Одружений з Ж-1 свекор Ч-батько-1, він же – Ч-1, злягає з дружиною Ж-2 свого сина Ч-син-1, він же Ч-2.* Свавільний батько численного сімейства за відсутності сина регулярно займався снохацтвом, тобто, злягав зі своєю невісткою.
6. *Теща Ж-мати-1, вона ж дружина Ж-1 чоловіка Ч-1, кохає чоловіка Ч-2 своєї дочки Ж-дочка-1, вона ж Ж-2.* Зять однієї матрони був настільки свіжий і привабливий, що вона, ще квітуча жінка, схилила його до співжиття, чим займалась собі на радість ледь не щодня.

7. Син Ч-син-1, він же Ч-1, батька Ч-батько-1, він же Ч-2, любить його нову дружину Ж-2. Овдовілий чоловік одружився з молодою красунею, а його син до нестями закохався у свою мачуху-однолітку.

8. Згвалтована педофілом Ч-Х-1 дочка Ж-дочка-1, вона ж Ж-Х-1, з часом \*Ж-2, одружена з непоганим хлопцем Ч-2 до цього покохала нового чоловіка Ч-1 своєї матері Ж-матір-1, вона ж Ж-1, з часом \*Ж-1. Ч-1, він же вітчим Ч-батько-1, вбиває педофіла Ч-Х-1, за що страчується \*Ч-1. Мати однієї дівчини зійшлася з чоловіком, який зняв кімнату в їхньому будинку. Новий чоловік привернув увагу юної доньки. Після трагічної смерті матері, яка дізналася про їхні таємні почуття, виник любовний зв'язок, що завершився смертю від пологів як доньки, яка на той час вийшла заміж за непоганого хлопця, так і вітчима – за вироком суду за вбивство спокусника малолітніх, серед яких була і його шалено кохана дівчинка.

9. Батько Ч-батько-1, він же Ч-1, сприяє одруженню та коханню сина Ч-син-1, він же Ч-2, з дружиною Ж-2. (Дзеркальний сюжет – № 56). Батько палко бажаючи, щоб його недолугий син став на істинний шлях, підшукав йому чудову, владну й розумну дружину, в яку цей син згодом без тям закохався. Шлюб настільки змінив юнака, що батько не міг нарадуватися його працелюбності і добросердечності.

### ***Агресивний код***

1. Брат Ч-брат-2 ненавидить свого брата Ч-брат-1. Молодший брат віддано вірив своєму старшому братові, в усьому довіряв йому і, люблячи, сліпо виконував усі його розпорядження, зокрема й злочинні. З цієї причини він сидить у в'язниці та ненавидить свого брата за те, що той зіпсував йому життя.

2. Брат Ч-брат-1 вбиває сестру Ж-сестра-1. Брат, не в силах стерпіти ганьбу, що її принесла у дім сестра, яка нажила на стороні дитину, вбиває її.

3. Мати Ч-мати-1 забороняє любовний зв'язок синові Ч-син-1 з дівчиною Ж-Х-1. (Дзеркальний сюжет – № 7). Виступаючи проти шлюбу молодих, мати всіляко перешкоджає одруженню сина з дівчиною не їхнього кола.

### *Контамінація агресивного й еротичного кодів*

У цьому блоці цей тип стосунків актантів майже відсутній, якщо не враховувати своєрідну автоагресію – докори сумління матері, яка з незнання переспала зі своїм сином. Водночас не потрібно особливих зусиль для того, щоб уявити собі можливі сексуально-агресивні стосунки між кровними і некровними родичами, які нерідко відтворюються у літературі та мистецтві. Такого роду сюжети можуть стати основою як вельми високохудожніх творів, так і матеріалом рутинної газетної кримінальної хроніки. В останньому випадку навіть простий арифметичний розрахунок може скомбінувати повний можливий набір тих варіантів агресивно-еротичних стосунків між родичами, яких часом можуть коїти люди.

За доволі простої операції комбінування зв'язків між наявними актантами легко можна відновити ті мотиви еросно-танатосної парадигми, які не мають «дзеркальних» аналогів у «Гептамероні». Наведені тут варіанти обмежуються тільки стосунками між кривними родичами однієї сім'ї (батько, мати, донька, сестра сина, брата) та їх – з третіми персонами:

1. Батько у покарання спокусниці сина гвалтує її.
2. Батько вдарив сина, хоча дуже любив його.
3. Батько карає доньку різками за її гулящу натуру.
4. Дочка ображає батька, хоча, як і раніше любить його.
5. Син підняв руку на батька за те, що той образив його наречену.
6. Батько запроторив спокусника дочки до тюрми.
7. Мати подає до суду на гвалтівника дочки.
8. Мати наймає бандитів, щоб ті викрали спокусницю її сина.
9. Спокусник побив батька доньки, яку спокусив.
10. Спокусниця сина влаштувала пастку для його батька.
11. Сестра зчепилася у сварці зі спокусницею її брата.
12. Сестра обриває відносини з братом, котрого раніше любила.
13. Брат виписує сестру з батьківської квартири, щоб одноосібно вступити у спадок через те, що сестра вийшла за крадія.
14. Сестра так любить брата, що ховає його тіло попри заборону.

Що стосується «реставрації» більш детальних одиниць можливих новелістичних сюжетів з контамінованими еротично-агресивними стосунками актантів, то вони можуть бути такі:

1. *Ч-син-1 вбиває батька Ч-батько 1 та злягає з матір'ю Ж-мати-1.* Не знаючи свого справжнього батька, син вбиває проїжджого чоловіка і одружується з його дружиною, як виявилось, своєю матір'ю, ставши, таким чином, кровозмішувачем і батьковбивцею.
2. *Сестра Ж-сестра-1 агресивно діє проти спокусниці Ж-Х-1 брата Ч-брата-1.* (Дзеркальний сюжет – № 12). Одна дівчина, яка добре погуляла в юності, зрозумівши, що часи безпутних розваг минули і вже пора ставати статечною дружиною, вибрала собі у жертву захопленого наукою перспективного молодого чоловіка, спокусила його і примушувала одружитися. Сестра юнака, яка знала про минуле цієї дівчиці, з ганьбою її виганяє.
3. *Чоловік Ч-1 вбиває брата Ч-брата-1 своєї дружини Ж-1 (Ж-сестра-1).* (Дзеркальний сюжет – № 23). Брат однієї жінки постійно втручався в її подружнє життя, погрожуючи шурина розправою, і той у запалі п'яної сварки вбив його сковорідкою.
4. *Дочка Ж-дочка-1 та син Ч-син-1 вбивають матір Ж-мати-1.* (Дзеркальний сюжет – № 23). Дочка і син вступають у змову проти своєї матері, яка зрадила батькові і вбила його, щоб уникнути покарання. Син убиває матір за допомогою сестри.
5. *Батько Ч-батько-1 сина Ч-син-1 вбиває дівчину Ж-Х-1 з метою запобігти її шлюбу з сином.* (Дзеркальний сюжет – № 7). Батько вбиває свою можливу майбутню невістку, дізнавшись про її наміри привласнити собі синове майно, отруївши його невдовзі після весілля.

Годі й казати, що окрім художньо-літературних творів, де фігурують родичи першої лінії, достатньо добре відомі також твори, в основі яких лежать стосунки зведених братів і сестер, падчерок і пасинків з мачухами і вітчимами, а також відносини між двоюрідними братами і сестрами. Крім зазначених вище реконструйованих сюжетів, неважко пригадати твори різних жанрів, де рідні доньки матері тероризують падчерку, мачуха виганяє падчерку до студеного лісу (народна казка «Морозко»), кузен таємно, ночами, пробирається в спальню до кухні, де вони до знемоги цілуються (Іван Бунін). У наведених прикладах будь-який читач впізнає фабулу «Царя Едипа», записаного вище як агресивне відношення сина до батька з одночасним одруженням з власною матер'ю тощо.

Розрізняючи реалізовані та нереалізовані сюжети «Гептамерону», слід зазначити, що іманентний вибір автором (письменницею) тієї чи іншої комбінації зносин актантів можна вважати результатом вільної гри її продуктивної здібності уяви, тоді як у виборі аксесуарів вона була обмежена реаліями часу.

Водночас сам вибір комбінацій і того живого змісту, що нанизався на схему як на своєрідний каркас, видає певні інтенції авторки та коло її інтересів. З великою часткою достовірності на основі кількісного та якісного аналізу наявних і відсутніх типів зв'язків актантів твору можна якщо не цілком відтворити, то, принаймні, імовірно окреслити основні світоглядні цінності та життєві принципи його авторки. Мова йде про очевидне універсально-культурне підґрунтя відтворених начебто вільною фантазією текстів, за межі якого вона за визначенням вийти не могла, тому що це підґрунтя ж граничним рівнем смислів.

## § 2. ГЕРМЕНЕВТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

### А. СТАТИСТИКА

Проведене вище «розчленування» матеріалу «Гептамерону» на певні блоки дає змогу за посередництва кількісного аналізу змісту сюжетів, виокремлення актантів та встановлення типів зв'язків між ними реконструювати, як вже говорилося, внутрішній світ авторки цього твору, Маргарити Наваррської, та окреслити суть її моральних норм і життєвих принципів.

Цей світ складається насамперед з інтерперсональних комунікацій, тобто, з міжособистісних стосунків. Іншими словами, світ Маргарити Наваррської – це світ спілкування людей історично визначеної комунікативної спільноти. При цьому 96% з 72-х новел оповідають про *стосунки чоловіків і жінок* у різних варіантах *еротичного й агресивного* кодування. Ці стосунки, таким чином, утворюють домінуючу тематику її новелістичного наративу в цілому, і тому світ авторки – це не просто система міжособистісних зв'язків, а насамперед, система зв'язків міжстатевих.

Змістом цих зв'язків передусім виступають *любовні й агресивні* стосунки, а також їхні контамінація. За загальної кількості стосунків між актантами, що дорівнює 153-м, *еротичний* код представлений у 90-х зв'язках, або в 58,8% від

їхньої загальної кількості, *агресивний* – у 52-х (34%) і їхня *контамінація* (з автоагресією на еротичному ґрунті) – у 11-ти випадках (7,2%).

У рамках подружніх і позашлюбних зв'язків основною роллю жінки виступає культивуація любовних стосунків всередині або поза інститутом сім'ї. Любов дружини до чоловіка трапляється в 11-ти випадках (7,2%), тоді як чоловіка до дружини – лише в 4-х випадках (2,6%), а взаємне кохання подружжя – у 6-ти випадках (3,9%). Вірність овдовілих дружин пам'яті чоловіків представлена також у 6-ти випадках (3,9%), а зради їхній пам'яті – у 2-х випадках (1,3%).

Позашлюбне кохання теж переважає у дружин, що трапляється 20-ть разів (13,1%), тоді як чоловіки зраджують дружинам лише в 10-ти випадках (6,5%). Загалом вірність шлюбним зв'язкам виражена у 27-ми епізодах (до 17,6%), невірність – у 32-х випадках (20,9%), і перші, таким чином, не переважають. Ініціаторами встановлення табуйованих позашлюбних зв'язків здебільшого виступають жінки, спираючись при цьому на власне волевиявлення.

Зради чоловіків не через кохання, а через хтивість відбуваються переважно з особами невисокого соціального статусу, зокрема, служницями, тоді адюльтер знатними жінками допускається переважно лише з чоловіками їхнього рівня. Любовні ж домагання до них і навіть сексуальну агресію вчиняють чоловіки різного, і низького, і високого статусу.

Зносини незаміжніх та неодружених в *еротичному* коді виражені в 22-х випадках (14,4%). При цьому незаміжня жінка кохає неодруженого чоловіка у 7-ми випадках (4,6%), а неодружений чоловік – незаміжню жінку – у 15-ти випадках (9,8%). Як бачимо, ініціатива чоловіків у цих випадках удвічі перевищує жіночу.

Інцестуальні зв'язки представлені в одному сюжеті (№ 30), що містить у собі більшість з усіх формально можливих кровозмісних стосунків (мати-син, батько-донька, брат-сестра), хоча останній варіант подвоєний зв'язком ченця зі своєю сестрою (№ 33). Самі ці зв'язки розцінюються автором як трагедія, яку можна якщо не виправдати, то дарувати, тому що це трапилось

через незнання тим (тією), хто допустився інцесту того, що їхній сексуальний партнер – родич (гріх через незнання – не гріх).

*Еротичне* кодування стосунків між родичами представлено також у вигляді допомоги родичів у встановленні шлюбних стосунків, що іноді ведуть до протилежного результату.

Загалом стосунки між подружжям (та овдовілими) різних рівнів трапляються 62-а рази (40,5%), між неодруженими та незаміжніми – 22-а рази (14,4%), між родичами, які діють самостійно і допомагають іншим – у 6-ти випадках (3,9%).

Отже, у заміжжі кохання дружин до чоловіків трапляється частіше і є сильнішим, проте переважання у цій ролі жінок над чоловіками поширюється і на позашлюбні зв'язки. Заміжня жінка частіше виступає ініціатором таких зв'язків з чоловіками, тоді як у дошлюбних стосунках ініціатива належить чоловікові. При цьому у тексті збірки новел відсутні зв'язки між вдівцями та незаміжніми жінками.

*Агресивне* кодування у сильних та слабких його варіантах від убивства до ігнорування любовних устремлінь інших осіб має таку репрезентованість. Про вбивство йдеться в 15-ти випадках (9,8%). У 5-ти випадках йдеться про стосунки між подружжям і не подружжям (3,3%), у 3-х (2%) – між незаміжніми та неодруженими, у 3-х же – у стосунках між родичами, і в одному випадку (0,7%) – у стосунках між ними і спокусниками. Також одиничним є випадок убивства, не пов'язаний з сексуальними відносинами. Автоагресія виражена у 2-х (1,3%) епізодах.

У першому типі стосунків чоловік вбиває коханця у двох епізодах, гвалтівника дружини – в одному, в одному ж гвалтівник вбиває дружину. У блоці родичів батько вбиває дівчину, що сприяє встановленню любовного зв'язку сина, брат вбиває розбещувача сестри (по одному випадку) або її чоловіка (два випадки).

Навмисні вбивства здійснюються тільки чоловіками. *Агресивне* кодування у цьому сильному його варіанті у діях жіночих актантів подано як пасивний наслідок любовного зв'язку чоловіка з жінкою, який помирає через цей зв'язок (два випадки). Цього типу стосунків немає між чоловіком і дружиною, хоча через сильне кохання жінка здатна вбити себе. Дітовбивство

представлене також один раз і є випадковим, а вбивство батьків взагалі відсутнє.

Убивство, таким чином, пов'язується з діями виключно чоловічих персонажів, виступаючи або як помста, або як захист, або як засіб досягнення сексуальної мети. Найпоширенішими фігурами помсти є чоловік і брат, насильства – монах. Воно не може бути вчинене жінкою. За зради дружини покарання несе її коханець, жінка може покарати сама себе і то лише у разі вступу у зв'язок через незнання. Помста жінки пов'язується насамперед з еротичним кодуванням і визначена прагненням або повернути чоловіка коханням до нього, або покарати коханням до іншого. *Табуйованим* є вбивство родичів за висхідною і низхідною лінією, а також убивство дружинами чоловіків і чоловіками дружин.

*Агресія як опір* у різних його формах виражена передусім у поведінці жінки, яка різко відкидає насильно нав'язуваний чоловіком статевий зв'язок, сексуальні домагання або навіть кохання. Цей тип зв'язку трапляється у 9-ти випадках, тоді як чоловік відкидає кохання жінки лише у двох випадках. Жодного разу не трапляється відверто агресивна сексуальна поведінка жінки, яка прямо домагається чоловіка. Отже, роль жінки у встановленні любовного зв'язку виражена не тільки в її м'яко виражених любовних ініціативах, а й у ясно виявленому неприйнятті любовного потягу небажаного для неї чоловіка. Чоловіки відкидають любов жінок у чотири рази рідше, ніж жінки – любов чоловіків.

*Агресивне* відношення до встановлення любовних зв'язків різного рівня або осуд їх з боку родичів чи третіх осіб представлено 10-ть разів (6,5%). У 5-ти випадках (3,3%) цей зв'язок або його можливість руйнують чи запобігають спільно обоє з подружжя, і в усіх випадках він стосується прагнення зберегти чи відновити подружні стосунки, над якими нависла загроза розриву внаслідок появи третьої особи. Дія подружжя у цьому випадку спрямована на спокусника або на коханку, яких виганяють. В одному випадку покарання несе сама дружина, котру, однак, чоловік потім прощає і вони починають нове життя, народивши дітей.

*Агресивні дії*, не пов'язані з сексуальністю, представлені в 11-ти типах зв'язків (7,2%), і варіанти їхнього здійснення мають

досить широкий спектр – від убивства чоловіком ченців, які взагалі не мають стосунку до зґвалтування його дружини до сутички двох чоловіків через прохання дурної дружини покарати служницю за провину. Сексуального насильства можуть зазнати тільки жінки – як дружини, так і незаміжні. Найчастіше у ролі гвалтівників і порушників статевих табу виступають ченці. *Контамінація* еротичного й агресивного кодів, виражена у зґвалтуванні або спробах зґвалтування, трапляється у 7-ми епізодах (4,6%).

## В. ГЕРМЕНЕВТИКА

Наведений вище кількісний аналіз новел «Гептамерону» певною мірою окреслив коло вподобань, життєвих принципів, переконань та інтенцій авторки, відтворених нею у збірці без її спеціального наміру, що характеризують жінку, яка жила пів тисячоліття тому. Її головний інтерес спрямований на взаємовідносини чоловіків і жінок, але жінка у проявах своєї уваги до чоловіка має виявляти максимальну стриманість та перевіряти його почуття.

Подружнє життя, безсумнівно, має високу цінність, хоча не виключаються й позашлюбні зв'язки, якщо таємницю про них буде збережено. Ці зв'язки не можуть бути підставою для докорів з боку чоловіка, а якщо ж він буде висловлювати претензії, то завжди можна буде його самого поставити в аналогічну ситуацію і потім докоряти тим самим. Водночас якщо чоловік зрадив дружині, то він гідний помсти і позбавляється свого виключного права на неї. З боку чоловіка по відношенню до дружини не припустиме брутальне насильство. Чоловік і дружина повинні піклуватися про сім'ю і одне про одного, навіть якщо хтось з подружжя «стрибнув у гречку» (зрадив).

Її вражає порушення чернечої обітниці утримання від статевих стосунків. Водночас чернецтво є прийнятною формою ескейпізму і за нагоди постриг у монахи може замінити буквальный ухід з життя. Основним джерелом небезпеки у житті жінки є пряма сексуальна агресія чоловіка, проти якої слід стійко стояти, навіть до смерті, а якщо вже така прикра подія трапиться, то кривднику за жінку помстяться її чоловік або брат. Водночас

чоловіки, як уже зазначалося – це основний предмет її життєвого інтересу.

Особливе неприйняття в авторки «Гептамерону» викликає агресивність і агресивна сексуальність, яка абсолютно не личить будь-якій жінці й притаманна чоловікам низького соціального статусу або ченцям, які залишили цей світ. Водночас, за усіма ознаками, вона була жінкою гіпереротичною та вирізнялась жіночною чуттєвістю, оскільки до кола проблем, котрі хвилювали її більш за все, входили переважно сексуальні стосунки.

Якщо жінка наважиться розкрити свої почуття перед чоловіком, то їй ні в якому разі не можна відмовляти, тоді як почуття чоловіків до жінки нею можуть ігноруватися. Любов має бути або безмежно сильною, всепоглинаючою, заради якої можна було б померти, або її не повинно бути взагалі. Перманентний стан такої велелюбної жінки – перебування в оточенні чоловіків, які її шанують та боготворять.

Змістом її життя є культивування любовних почуттів у їхньому цивілізованому прояві, зокрема й традиційно засуджуваних, але поширених і тому нормальних для даного суспільства позашлюбних зв'язків при дотриманні табу на всі форми прояву натуралістично-тваринної та каналізованої сексуальності. Тому у королеви Марго абсолютно виключені такі каналізовані сексуальні відносини, як дозволена або заборонена проституція та чоловічий або жіночий гомосексуалізм. Зовсім не представлені у «Гептамероні» табуовані у культурі зв'язки, що порушують табу вікової дистанції – педофілія (гостра заборона) або геронтофілія (м'яке табу), а також автоеротизм (у різних його проявах – від самозадоволення до нарцисизму).

За наявності доброї волі дівчини вийти заміж перешкодою для цього можуть стати її батько або брат, роль матері при цьому, як правило, малозначна.

Варіанти життєвої перспективи, коли жінка може залишитися удовою, подумки обігруються, тоді як неприпустимою здається навіть думка про те, що робитиме її чоловік, якщо він залишиться вдівцем. Відносини статей в їхній трансформованій соціальній формі є загальною нормою.

Діти є високою цінністю, але увага, що приділяється їм, не повинна забирати багато часу.

Безумовно, як у «дочки свого часу», особисті уподобання М. Наваррської відомою мірою визначались специфікою світосприйняття ренесансної доби. Не могла вона також не зазнавати впливів стандартів власне літературно-художньої стилістики, притаманної збіркам новел її попередників, передусім таких, як *Дж. Боккаччо*, а також *Гвардато Мазуччо* [Мазуччо Г., 1993], *Маттео Банделло Новые*, 1990] (з 214-ти новел якого пізніше було запозичено чимало сюжетів відомих драматичних творів, зокрема, Вільяма Шекспіра «Ромео та Джульєтта»), *Банавентюр Деперье*, секретар і камергер Марго, збірка пікантних новел якого, принаймні у рукопису, мала бути відома його пані. Особливістю М. Наваррської як новелістки, вважає Є. Мелетинський, є те, що вона сюжети своїх новел «черпає з життя», зображуючи «внутрішню складність пристрастей як визначальних імпульсів людської поведінки» [Мелетинский, : 131].

Утім, її новели, як за змістом, так і за формою, мають типологічну схожість з новелами, що належать до часів італійського та французького Відродження, впритул до буквального збігу змісту поодиноких новел та самої їхньої «організації»: яка «у “Гептамероні” Маргарити Наваррської прямо свідчить про використання “Декамерону” як моделі». Проте навіть у відмінних новелах спільною рисою автора «Гептамерону» з іншими новелістами того часу є побудова цих новел на спільній для усіх письменників світу універсально-культурній основі.

Разом з тим М. Наваррська відрізняється від своїх попередників у деяких ключових настановах. Так, вона відмовляється від антифемінізму, у неї відсутні уяви про визначально низьку природу людини, як це є у Мазуччі, немає у неї й упередженого ставлення до представників різних соціальних верств, за виключенням ченців, що притаманно Деперье. Так саме не вважає вона зображувані нею, як й іншими новелістами, жорстокі прояви у житті тодішнього суспільства його нормальним станом. На відміну від Боккаччо, в неї ми «не знайдемо апології природної чуттєвості і взагалі, милування різними людськими проявами». До того у Марго описується середовище «більш високого соціального ярусу, ніж, скажімо, у Деперье» [Мелетинский, : 127, 125].

### § 3. УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ

Універсально-культурний аналіз «Гептамерону» в плані виявлення у цій збірці повної формули світовідношення «народження – життя – смерть – безсмертя» потребує деяких попередніх уточнень. Насамперед слід зазначити, що у переважній більшості випадків ця формула подана в усіченому вигляді, коли з неї майже виключено перший елемент формули – *народження*. Діти фігурують в оповіданні або як побічний результат любовного зв'язку жінок і чоловіків, або як свідчення сімейного благополуччя. В одному випадку (№ 33) йдеться про народження при начебто «непорочному зачатті» після інцесту брата і сестри. Що стосується КГП *життя*, то вона конкретизована тим змістом, який вкладався у це поняття представником певного кола суспільства тієї далекої епохи.

Як уже йшлося, життя для Маргарити Наваррської – це, насамперед, система стосунків між чоловіками й жінками у нормативних, трансформованих культурою формах зносин між статями. Звідси у її новелах ми бачимо відмінний від творів інших жанрів зміст, що вкладається в *мортальну* універсалію. Смерть у її творі виступає як причина порушення встановленого нормативу в комунікаціях чоловічих і жіночих персонажів, а її джерелом є один з актантів. Це – не Змій і не чудовисько, як у казці, не озброєний супротивник, як у лицарських романах, не злочинець, як у детективі, не солдат-чужинець, який спокусив та кинув дівчину, як у поемах Тараса Шевченка, не інопланетянин, як у фантастиці, а однорівневий (хоч іноді і з іншим соціальним статусом) персонаж, котрий від початку має ознаки агресивності.

У низці випадків виникнення небезпеки для життя та її відведення виражається у наростанні загрози комунікаціям чоловіків і жінок і знятті цієї загрози шляхом відновлення порушених зв'язків. Це виражається або у залишенні чоловіком дружини з подальшим його каяттям і поверненням до нормального подружнього життя, або у погрозі насильства з подальшим убивством коханця (спокусника, гвалтівника), чи в опорі гвалтівникові з боку жінки, яка зазнає сексуальної агресії.

Продовження життя після відведення загрози від нього як слабкий варіант безсмертя, таким чином, представлений у формі відновлення системи нормальних подружніх комунікацій, тобто

життя як спільного подружнього життя. У цьому ж плані фігурує і КГП *безсмертя*, бо довготривале життя подружжя – це своєрідна *vita longa*. Отже, *імортальна* КГП теж дана тут в її слабкому варіанті.

Потрібно сказати, що у збірнику є один сюжет (№ 65), котрий виражає універсальну світоглядну формулу «*життя – смерть – воскресіння*» безпосередньо. Це – сюжет про воскресіння мертвого (кам'яного) лицаря у церкві, яке виявилось хибним. Смерть і воскресіння тут явно контаміновані. Ослаблений варіант КГП *безсмертя* як *воскресіння-одужання* з контрастуванням смерті й життя (в еротичному коді) представлений у сюжеті, де помираюча дружина одужує (залишається живою), побачивши, що її чоловік прямо біля неї ось-ось зляже з дівчиною (№ 71). Тут мотив *воскресіння-безсмертя* виражений у протиставленні смерті та життєвих сил, серед яких найпотужнішою є сексуальний потяг. Подолання страху смерті, котрий охопив чоловіка біля його вмираючої дружини, реалізувалося у формі імпульсивного статевого потягу.

Цей спосіб подолання смерті шляхом реалізації сили трансформованого сексуального потягу, що утверджує життя через народження нової людини, яка йде на зміну людині, що померла, має вельми широке поширення у культурі. Так, зокрема, в обряди похоронного циклу в деяких культурах включаються ритуальні статеві акти. Але продовження життя людиною виступає насамперед як продовження соціального, а не простого фізіологічного життя. Тому насильно нав'язана форма репродукції людини, що не враховує соціальних уподобань жінки чи чоловіка, табується і засуджується. Цій стороні проявів людської репродуктивної поведінки М. Наваррська приділяє увагу саме під таким кутом зору.

Цілком ймовірно, що загальне негативне ставлення автора до офіційних представників церкви, виставлених брудними гвалтівниками та кінченими розпусниками, визначило розуміння авторкою самої ідеї воскресіння як неістинної. Це ставлення, судячи з усього, посилювалось тим, що клірики вступали у статеві стосунки, не дивлячись на те, що вони їм були від початку заборонені. У некритично-захоплено сприйнятій натовпом звістці про фальшиве воскресіння, описаній у новелі,

вбачається осуд загальної невиправданої довірливості до поведінки ченців і священників. Обманний (нав'язаний, насильницький) вступ у статевий зв'язок з наївними дівчатами за потурання цьому їхніми не менш наївними матерями звучить як повчальне попередження про можливі наслідки спілкування з цією категорією людей.

У цьому плані припустимо бачити у новелах наваррської королеви прагнення проінформувати про це якомога більшу кількість недосвідчених незайманих дівиць і вірних дружин, що показує метарівень реалізації в її творі *інформаційного* коду, де «книжкова історія» про обман (приховування інформації) повинна стати елементом життєвої реальності у формі передбачення цього обману (повна поінформованість).

Відомо, що сама Маргарита Наваррська була високо ерудованою жінкою, яка за своїм розумом перевершувала багатьох своїх сучасників, знала античну класику і наполегливо цікавилася проблемами потойбічного життя у філософському плані. У сюжетах, принаймні базових, ця обставина явно не представлена, що дає можливість говорити про феномен «донжуанства» в його жіночому варіанті. Тут пошук любовних насолод і загалом акцентування уваги на проявах життєвих цінностей у царині сексуального єднання жінки та чоловіка постає як своєрідний засіб подолання смерті через втечу від неї та всіх проблем, з нею пов'язаних, у царину тілесно-чуттєвих насолод, найсильнішою з яких завершується статевий акт.

У контексті подружніх комунікацій виражено й *мортальну* універсалью, оскільки смерть фігурує у збірці насамперед у зв'язку з *еротичним* кодуванням у «чистому» вигляді або у його контамінацією з агресивним кодом. Серед них – сюжети, де покарання смертю зазнає коханець (№ 1), спокусник (№ 12), гвалтівник (№ 3), посередниця у любовних зв'язках (№ 51), наречений сестри (№ 23), її чоловік (№ 40). Смерть може настати внаслідок сильного кохання (№№ 9, 24, 70 та інші), як результат опору жінки гвалтівникові (№ 2), чи як наслідок обманного оволодіння жінкою (№ 23), або як непередбачуваний підсумок нав'язаного чоловікові сексуального зв'язку (№ 50).

КГП *смерті*, таким чином, класифіковано переважно в *агресивному* та *еротичному* кодах. У цьому плані *інформаційний*

та *аліментарний* коди є другорядними, хоча у деяких випадках вони виконують функцію істотного динамізатора сюжетів. Так, на перший погляд, значення інформаційного коду полягає лише у тому, щоб сприяти розвитку *еротично* або *агресивно* кодифікованих *мортальних* сюжетів, не відіграючи при цьому особливої ролі (ніхто не помер ні від замовляння, ні після словесної перепалки чи приголомшливого повідомлення тощо). Один варіант мирської смерті юнака (відходу в монастир) після прочитання любовного *послання* (№ 64) лише підтверджує правило. Сама *інформація*, як правило, не виступає як кодифікатор *мортальної* КГП, оскільки подія, що мала летальні наслідки, відбувалася тільки *після* отримання якихось повідомлень.

І все ж, за всієї своєї «допоміжності», цей код у «Гептамероні» є наявним у значній кількості новел, що свідчить про його досить важливі функції у розвитку сюжетів. Як було сказано раніше, *повідомлення* – це передусім попередня умова чи наслідок *еротичної* чи *агресивної* комунікації. Загальне внутрішнє антитезування цього коду проходить по лінії «знання – незнання», «щирість – обман», «істина, правда – брехня», а також у пропозиційних або предикативних формах спільного знання, спільного незнання, знання одного персонажа при незнанні іншого, знання одним того, що інший про його знання не знає і навпаки, коли один персонаж не знає, що інший все знає, і таке інше. Контамінація *інформаційного* та *еротичного* кодування видно в антитезі знання чи незнання у встановленні, руйнуванні чи відновленні любовного зв'язку.

Про укладання або відновлення шлюбу з ключовим елементом інформаційності йдеться у наступних новелах. Подружнє життя відновлюється після того, як чоловік *побачив* лагідність дружини, яка терпляче зносить накладене на неї через зраду покарання (№ 32). Шлюб дівчини з іншим чоловіком встановлюється за сприяння її невдачливого залицяльника, мотивованого *знанням* про її чесноти (№ 42). Хибне *знання* чоловіка про те, що його дружина начебто померла, зумовило створення ним нової сім'ї, а отримання *відомості* про те, що насправду перша дружина жива, призвело до відновлення подружніх відносин з нею (№ 60). Дзеркальний варіант, коли шлюб завдяки відкриттю раніше прихованої інформації

розривається, бачимо у новелі (№ 56), де дружина лише згодом *дізнається* про те, що її чоловік – це чернець, котрий при постригу дав обітницю безшлюбності, і відбувається це через *незнання* матері про те, що ченці здатні на такі витівки.

Момент «знання – незнання» у стосунках безшлюбних персонажів втілено у наступних сюжетах. Про любов торговця до дочки (№ 7) мати так і *не дізналася*, оскільки сама стала предметом його залицянь, а він тим самим врятував честь дівчини (всі люди і раніше *знали* про її чесність, і це їхнє знання не змінилося). Мати, яка чує крики дочки, *не підозрює*, що та у цей час гвалтується, а не лікується ченцем (№ 46). Кожен з коханців велелюбної жінки *не відає* того, що він не є єдиним її обранцем з подальшим *розкриттям інформації*, тобто, отримання знання про чисельні статеві зв'язки хтивичі з фінальним невдалим її *осудом (інформаційна агресія)* за таке розпутство (№ 49).

Момент *непоінформованості* зі зрадами чоловіків або дружин зустрічаємо у таких новелах. Чоловік, єдине око якого *прикрила* невірна дружина, так і *не дізнається* про її зраду (№ 6). На *незнанні* встановлюються любовні зв'язки у новелах № 8 (чоловік спить з дружиною, *думаючи*, що це коханка, а його дружина спить з його приятелем, *вірючи*, що це її чоловік) та № 14 (іноземець спить з дамою, яка *вважає*, що це – її співвітчизник і в результаті *переконується*, що іноземці-коханці кращі за її земляків). *Обманований* чоловік *не знає* про *таємне* сексуальне життя своєї дружини (№ 15). Тільки *незнання* дружини про те, *що означають* крики служниці, яка *нібито* мордується її чоловіком, дозволило йому згвалтувати карану, тоді як сама служниця *помилково вважає*, що дружина *знає* про сексуальну суть її «покарання» (№ 45). *Підозра* (ймовірна інформація) чоловіка про любовний зв'язок дружини веде до того, що вона насправді починає гуляти на стороні (№ 47). Наречений на своєму весіллі бавиться танцями і *не знає*, що його молода дружина у першу шлюбну ніч вперше *пізнає* зовсім не його (№ 48). Дружина *бачить (дізнається)* що чоловік, який помилково *думає (знає)*, що вона нічого *не знає*, цілується зі служницею (№ 54). Усе *знаюча* дружина підлаштувала зв'язок свого чоловіка зі служницею, але він про причетність до цього своєї дружини *не здогадується* (№ 59). Дружині від служниці

*відомо* про залицяння до неї її чоловіка, який *впевнений*, що для дружини ці факти є *закритою інформацією* (№ 69).

Виключно на підставі *незнання* встановлюється інцестуальний зв'язок між батьком і дочкою, тоді як попередній так само кровозмішувальний зв'язок між матір'ю та сином мав місце при *знанні* матері та *незнанні* сина щодо того, з ким насправді відбувається статевий акт (№ 30).

За *інформаційною* кодифікацією любовний зв'язок може також не встановлюватись або руйнуватися. Він не встановлюється, коли *стає відома* заборона на нього (№ 19) або отримана *порада* його не встановлювати (№ 26). Це ж сталося після *повідомлення* дружині про спроби хтивця вступити з нею у статевий зв'язок (№ 13) або після того, як жінка *довідалась*, що і платонічна любов до іншого чоловіка таїть небезпеку (№ 35).

Неперсоніфіковані *знання* і *незнання* можуть маркувати рамкові відносини коханців. Дружина *знає* про зради чоловіка і зраджує з чоловіком його коханки, але про їхні любовні зв'язки ніхто, в тому числі і чоловік-зрадник, так ніколи і *не дізнався* (№ 3). *Інформація* дружини про домагання іншого чоловіка допомогла *показати* всім його хіть та її стійкість (№ 27). Народ вводять в *оману звісткою* про хибне непорочне зачаття, тобто він не знає про справжні стосунки сестри і брата, тоді як самі вони в цьому питанні, безумовно, цілком *обізнані* (№ 33). Всім стали *відомі* нечисті наміри ченця, проявлені ним під час *сповіді* (№ 41). Порочність красуні всім *відкрилась* завдяки *знаку* на її плечі (№ 43). Про те, що жінка має коханця, *обізнаний* лише її друг, який дав *обіцянку* нікому *не повідомляти* про це (№ 53). Тільки за непрямыми *ознаками* всі *здогадались*, що *розповідь* оповідачки про згвалтування начебто якоїсь жінки була про неї самої (№ 62).

У деяких сюжетах можна зафіксувати контамінація *інформаційного* та *еротичного* кодування з *агресивним*, що простежується і в нижченаведених сюжетних лініях. Секретар обіцяє нікому *не повідомляти* про *уявний* любовний зв'язок (№ 28), де *інформаційне* кодування контамінує з *агресивним* (шантаж). *Дізнавшись* про *обман*, дружина кінчає життя самогубством при *незнанні* чоловіка про справжню сутність ченців, а її брат через *незнання* вбиває цього чоловіка (№ 23). Ніхто *не дізнався*, що у дружини судді був коханець,

убитий ним заради *порятунку честі* сім'ї (№ 36). Через *нерозуміння* дружиною суті покарання служниці воно замінюється згвалтуванням (№ 45).

Змішування *інформаційного* та *агресивного* кодів бачиться у сюжетах № 17 (король, *дізнавшись* про *агресивні* наміри графа, зробив превентивний *агресивний* хід) та № 34 (два ченці *підслухавши* розмову подружжя, *подумали*, що ті *замисляють* проти них *вбивство*).

\*\*\*

З наведеного матеріалу видно, що знання та незнання, обізнаність і перебування у невіданні, таємниця та її розкриття – тобто різноманітні форми прояву інформаційних відносин в їхній контамінації з іншими кодами структурують дискурс не меншою мірою, ніж усі інші культурні універсалиї.

Переважно у рамках цих контамінацій, хоча й меншою мірою, у збірнику фігурує й *аліментарний* код. Ідеться насамперед про реверсивну репрезентованість цього коду у вигляді запропонованого М. Бахтіним при розгляді структури «Гаргантюа і Пантагрюеля» «ряду випорожнень» [Бахтин 1990 : 5-70; 217-305; 335-407]. У «Гептамероні» він фігурує у сюжеті про конфуз однієї пані у прибиральні, про що *довідалися* кавалери (№ 11), а також у сюжеті про підміну продукту харчування екскрементами *за незнання* цієї обставини (№ 52). В інших випадках *аліментарність* відноситься лише до другорядних обставин оповіді, коли, скажімо, молодята вкладаються у ліжку одразу після *обіду* (№ 66), або коли невдаха-спокусник переслідує господиню дому, що запросила його до себе на *обід* (№ 46).

У контамінації з *інформаційним* та *еротичним* кодуванням *їжа* функціонує також як нагорода за *мовчання* свідка удаваного любовного зв'язку з підміною її на помсту неістивним предметом (№ 28). Милостиню (*їжу*) отримує і монах, який *висловив* загальну думку щодо жіночої легковажності (№ 44). *Їжа* і *питво* присипляють пильність (спробу *знати* правду) ревнивого чоловіка (№ 29), а зілля для лікування еректильної дисфункції приймається *орально* (№ 68). Тут ми бачимо явну контамінацію *аліментарного*, *еротичного* та *інформаційного* кодів

*Агресивно-мортальний* комплекс у його зв'язку з *аліментарним* кодом та *еротичністю* міститься у сюжеті про отруєння суддею свого суперника, тобто *смерть* прийшла до нещасного *коханця* у вигляді *пиття* або *їжі* (№ 36). Ту ж саму контамінацію видно у згадках про *смертельну небезпеку* від хижих звірів, що загрожувала подружжю, висадженому капітаном на безлюдному острові. Ці звірі могли *з'їсти*, тобто, вбити людей, проте, вони самі були вбиті подружжям «робінзонів», що забезпечило їхнє *виживання* (№ 67). Останнє доповнює *агресивно-аліментарне* кодування *мортальності* слабким проявом КГП *безсмертя* як продовження життя через відведення смертельної загрози для нього.

Ослаблений варіант поєднання *аліментарного*, *еротичного* та *інформаційного* кодування видно з сюжету про сексуальний *фетишизм* кавалера, який задовольнився рукавичкою пані замість неї самої (№ 57). Рукавичка тут є замісником руки, штучним, технологічним «другим тілом», створеним у процесі предметно-практичного забезпечення нормальної життєдіяльності в умовах агресивного середовища. Водночас вона є нібито заступником тієї «руки» дами, яку семіотично «просять» при сватанні. Це *еротичне* кодування доповнене й *інформаційним* – захоплення кавалера, який символічно (*знаково*) обожнює просту річ коханої, стало *відоме* дамі.

*Вітальні* функції, таким чином, в їхніх трансформованих культурною формах у «Гептамероні» представлені не рівною мірою. За загального домінування *еротичного* й *агресивного* коду ми можемо простежити їхню контамінацію з *інформаційним* та, значно меншою кількістю, *аліментарним* кодуваннями. Їхня єдність може бути пояснена певною близькістю цих базисних функцій на морфолого-фізіологічному рівні.

Зокрема, нервові центри, що відповідають за сексуальну та агресивну функції, розташовані поруч, у древній лімбічній системі мозку. Органи розмноження сформувалися на базі органів виділення. Груди – це насамперед орган вигодовування новонароджених, але водночас – важлива ерогенна зона жінок і об'єкт сексуальної уваги чоловіків. *Аліментарна* функція рота доповнюється *еротичною* (поцілунок) та *інформаційною* (говоріння) функціями. Його *агресивна* функція втілена у тому,

що ікла та зуби у тварин, а у деяких з них вони бувають отруйними, є зброєю вбивства; у людей це залишилось хіба що у вигляді кусання противника (відомий інцидент на рингу). До сфери проявів сексуальності входять орально-генітальні та інші типи статевих зв'язків за допомогою *аліментарних* органів.

Водночас статевий акт розуміють і як *агресію* (порівн. простонародне ототожнення фізичного удару із статевим актом, і навпаки, у виразах на кшталт «трахнув», «врізав»), і як акт *пізнання*. Знання, своєю чергою, пов'язується з поїданням та сексом (порівн.: *по-ять* = *понять* = злягти = з'їсти). «Отведайте!» – говорять торговки на «Привозі», пропонуючи покупцям скуштувати на смак їхню ковбасу чи сир. Звідси – формульні вирази на кшталт «І пізнав він її», «Скуштувати плодів любові» й тому подібні осмислення у поняттях культури фізіологічних вітальних функцій через їхнє зближення, тобто, через контамінацію всіх чотирьох кодів.

Включеність до складу текстів культури тематики сексу й агресії як базисних функцій підтримання життя в їхніх трансформованих, культивованих або табуйованих формах у тісному переплетінні одна з одною визначено тим, що у своїх досоціальних витоках вони тісно переплітаються одна з одною. Крім зазначеної вище близькості базисних функцій на анатомічному та морфолого-тілесному рівнях між ними має місце й функціональний зв'язок. Зокрема, це знаходить прояв у близькості конкретних форм здійснення статевого акту з агресивними діями-ударами, супроводжуваними стогонами, жорсткими обіймами-стискуваннями одне одного обома партнерами, їхнім загальним «поза межним» станом.

Еротизм і агресивність у їхньому тісному сплетінні можуть доповнюватися трансформованими діями аліментарного змісту при задіянні роту у вигляді поцілунків: від їхнього пом'якшеного й облагородженого варіанта в платонічному поцілунку до агресивної сексуальності (французьких поцілунків-смоктань та укусів до синців і соціально маркованого у рамках антитези «панування – підкорення» анального сексу, де знакове підпорядкування пасивного партнера активному підкреслюється його позою *a posteriori*) [Кон, 1990 : 71].

Близькість сексуальних і хвороблив0-болісних відчуттів відзначав ще О. Пушкін, який прокоментував слова Стерна про те, що найжвавіше з наших солодких відчуттів закінчується здриганням майже болісним так: «Нестерпний спостерігач: знав би про себе; багато хто й не помітив би...» [Якобсон, 1987 : 192]. Ця тісна близькість болю й оргазму, так само як і помічений ще Ж.-О. де Ламетрі стан трансу в помираючих, близький, за роботами деяких дослідників, до стану сексуального розслаблення (оргазм = нірвана, за З. Фрейдом), вочевидь, багато у чому може проявити контамінацію агресивного й еротичного кодів у соціальній сфері – як у нормі, так і в патології – і у формах культурної, зокрема художньої, свідомості.

Сексуальне збудження може стимулювати агресивність, і навпаки, близькість смертельної небезпеки або готовність до вбивства дає збудження, схоже з сексуальним. Реальні факти з кримінальної хроніки, свідoctва про поведінку катів і жінок-жертв, привезених для знищення до концтаборів гітлерівської Німеччини в останні їхні хвилини життя, ексцеси воєнних конфліктів, де насильство над мирним жіночим населенням чиниться здебільшого у вигляді сексуальної агресії показують нам детабування за певних обставин зазвичай заборонених культурою або відведених (каналізованих) у певні ніші (на кшталт садомазохістських клубів) різного гатунку людських (але *не людських*) способів реалізації базисної функції підтримки життя через подовження роду, що набули спотворених проявів.

Ситуація *аномії*, що знімає пресинг прийнятих культурних норм (чим і викликається, за З. Фрейдом, «незадоволеність культурою») та переступання за їхню межу окремими особами, призводять до того, що природна близькість сексу й агресії проривається у поведінкові настанови. Про це йшлося, зокрема, у культовому американському фільмі «Основний інстинкт», хоча факти близькості відчуття оргазму та відчуттів, що виникають під час вмирання, були відомими досить давно.

Ще у міфологічних уявленнях про чарівну рослину мандрагору (яка у німецькій мові має значення «шибеничок») стверджувалось, що вона виростає з крапель сперми, що впали на землю під повішеним чоловіком, який задихається у зашморгу і від цього еякулює. Вважалося, що закохані, котрі з'їли цю рослину на

місці страти, довіку не розлучаться. Поєднання тут *мортально-еротичного* та *еротико-агресивного* моментів пов'язане з реальним фактом ерегування чоловічого статевого члена під час асфіксії, тобто, коли не вистачає повітря через задуху.

Відверта ілюстрація до книги маркіза де Сада «Жюстіна» із зображенням фонтануючої еякуляції у повішеного чоловіка у присутності оголеної дівчини та мортальних символів вміщено в одній із книжок з проблеми смерті [Vovelle, 1983 : 481]. Вибухова еякуляція сталася й у героя напівпідпільної «Крейцерової сонати» після того, як він побачив коханку, що задихалася у зашморгу, справжнє авторство якої для нас зараз не важливе. Як далеко можуть зайти експерименти у сексі, показано в японському фільмі «Імперія почуттів».

Але загалом ми повинні розрізнити функціонування агресивно-еротичного комплексу у двох варіантах – першому, спрямованому на підтримання життя та його продовження, та другому, де йдеться про культивуацію смерті. У першому випадку агресивність пов'язана із забезпеченням репродукції, у другому вона стає компонентом агресивно-сексуальної дії, часто – з клінічно вираженою некрофілією.

## § 4 ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ МЕТОДИК

### А. «ЛЕГКЕ ДИХАННЯ»

Здійснена вище інтерполяція, тобто, апріорне продукування відсутніх сюжетів, мала на меті демонстрацію евристичності запропонованих методик та їхньої застосовності до розкриття механізму флюентного синтезу структури літературних творів. Гадаю, що це вдалося, бо, без сумніву, читач під час ознайомлення з відтвореними варіантами відносин актантів не міг не впізнати хоча б кілька знайомих йому сюжетів. У цьому розділі ми зупинимось на вже добре відомому нам творі – новелістичному оповіданні «Легкий подих» – і спробуємо поширити на нього вироблені під час аналізу «Гептамерону» прийоми універсально-культурного аналізу тексту.

При спробі виявити глибинну універсально-культурну структуру цієї новели навряд чи можна обійтись без взяття до уваги зауваження Л. Виготського про наявність у ній трьох рівнів змісту. Звернувшись до «матеріалу», під яким розуміється

«рівень ланцюжків» оповіді, неважко побачити доволі повну представленість у ньому КГП-елементів. Вони, як слід очікувати, відповідно до універсальної формули світоставлення будуть вишикувані у ряд «народження – життя – смерть – безсмертя». Народження у його природному прояві належить, щоправда, лише до темпорального аспекту віку героїні, яка ще не пододала рубіж дорослості ні у фізіологічному, ні у соціальному плані.

Диспозиційно новела має, крім того, додаткові штрихи, що характеризують героїню як юне створіння з властивим їй віку бажанням подобатися одноліткам. Епізод із до нестями закоханим в Олю Мещерську гімназистом Шеншиним дає нам приклад не лише *еротичного* кодування у варіанті «любовний потяг», але й *мортально-агресивного* мотиву у вигляді автоагресії (страждаючи від нерозділеного кохання, він зробив спробу самогубства).

Ці другорядні епізоди досить часто випадають з поля зору дослідників, тоді як вони несуть у собі не менш важливу, ніж основна, додаткову інформацію про КГП-структуру тексту, подібно до того, як жорстокий злочин героя Федора Достоєвського Р. Раскольников в аналізі «Злочину та покарання» часто пов'язують лише з убивством старої жінки-лихварки, хоча він, як відомо, одночасно з ним здійснив убивство Лизавети, яка випадково опинилася у домі старої, котре не має жодного «ідейного» виправдання.

У «Легкому подиху» на рівні диспозиції загальна послідовність епізодів з їхніми кодифікованими КГП-значеннями виглядає так:

1. Юність Олі Мещерської (*генетивна* КГП).
2. Кохання до неї гімназиста (*вітальна* КГП в *еротичному* коді).
3. Замах гімназиста на самогубство (*мортальна* КГП і [авто] *агресивний* код).
4. Гімназист вижив (*імортальна* КГП в слабкому варіанті «уникнення смерті»).
5. Зв'язок Ольги з Малютіним, який зробив її жінкою, що дало їй новий, «дорослий» статус (*генетивна* і *вітальна* КГП в *еротичному* коді).

6. Начальниця гімназії шпетить Олю, вичитуючи її за недотримання підліткового статусу (*генетивна* КГП в *інформаційному* й *агресивному* кодах).
7. Оля, захищаючись, мстиво повідомляє начальниці гімназії про те, що вона вже жінка (*вітальна* КГП в *агресивному*, *інформаційному* та *еротичному* кодах).
8. Оля заманює офіцера, вступає з ним у зв'язок, офіцер кохає Олю (*вітальна* КГП в *еротичному* коді).
9. Оля відкидає любов козачого офіцера (*агресивно* табуйований *еротичний* код у *вітальній* перспективі).
10. Офіцер убиває Ольгу Мещерську, дізнавшись про все із запису в її щоденнику (*інформаційний* код та *агресивне* кодування *мортальної*).
11. Часте відвідування класною дамою могили Олі з роздумами і спогадами (*мортальна* КГП в *інформаційному* коді).
12. Відчуття (знання) того, що легкий подих померлої Олі Мещерської нині присутній всюди (*імортальна* КГП в *інформаційному* коді).

Отже, тут у скороченому вигляді реконструйовано формулу «життя – смерть – безсмертя» на рівні диспозиції, причому ця формула лежить в основі подвійної «*тріади виживання*» – малої (гімназист) і великої (Оля), реалізованої у реальному (фізичне уникнення смерті як послаблений варіант *безсмертя*) та символічному варіантах. Кожна з КГП тут кодифікована відповідним кодом, за відсутності одного з них – *аліментарного*.

Любов (*еротичний* код) можна розцінювати як вищий прояв *життєвих* сил, а спогади і роздуми, так само як і розповідь про дорослий статус Олі, розказану нею начальниці у відповідь на її агресію, пов'язану з вихованням (соціальним народженням) – як *життєво* значущу *інформацію*.

Сухі повчання начальниці гімназії розцінюються Ольгою як невідповідні її реальному соціальному статусу жінки (народження у новому статусі визначилося втратою цноти) і тому викликають агресивну самооборону. Цей епізод життя гімназистки постає як порушення нею двох табуйованих відносин статей, а саме – заборони, по перше, статевого життя

незрілих підлітків і по-друге – дошлюбного сексу. Водночас те, що сталося, можна розглядати і як порушення інцестуального табу (бо Малютін як друг і одноліток її батька підсвідомо міг із ним ототожнюватися) та табу дистанційного (зв'язок із надто великою віковою різницею на межі педофілії та геронтофілії).

В епізоді з козачим офіцером з відмовою йому у взаємності вбачається антитетичне прагнення Олі до відновлення підліткового соціального статусу та заперечення життєвої перспективи стати справді дорослою заміжньою жінкою, реалізуючи свою репродуктивну функцію у трансформованих соціальністю формах (інституті сім'ї).

Відповідно, послідовність КГП-елементів у скорочено викладеній композиційній побудові новели змінюється:

1. Могила Олі Мещерської (*мортальна* КГП).
2. Дитинство (*генетивна* КГП).
3. Зв'язок із Малютіним (*вітальна* КГП в *еротичному* коді).
4. Розповідь про зв'язок з її братом начальниці гімназії (*вітальна* КГП в *агресивному*, *інформаційному* та *еротичному* кодах).
5. Убивство (*мортальна* КГП в *агресивному* коді)
6. Легке дихання (*імортальна* КГП в *інформаційному* коді).

Як і в диспозиції, новела завершується ствердженням безсмертя, проте ця КГП контрастно посилюється подвійним мотивом смерті, коли всі епізоди вставляються у проміжок між двома полюсами «могила – безсмертя». Замість загальної диспозиційної формули, що цілком відповідає світоглядній універсальній формулі – «життя – смерть – безсмертя» ми бачимо, як письменник перегрупував її на структуру «смерть – народження – смерть – безсмертя».

У зв'язку з тим, що композиція новели будується з урахуванням механізму сприйняття її читачем, стає зрозумілим, що її КГП-структурування таким чином не є випадковим. Початкове знання читача про життєву перспективу героїні визначає підвищений інтерес до розгортання сюжету, спричинений загальновідомим гострим відчуттям перебування «у безодні на краю». Одвічне прагнення зазирнути за межу, у той невідомий, загадковий стан, інтерес до якого підсилено ще й тим,

що він ніколи не дається у посейбічному індивідуальному досвіді, визначає читацький інтерес до мортальної тематики. За всіх перипетій розповіді читач залишається спостерігачем, який по ходу читання твору не тільки щиро *переживає* за героїню, але й реально цю героїню новели *пере-живає*.

Це – той «рефлексивний» аспект оповіді, про який ішлося під час аналізу структурного методу Л. Виготського, і водночас – поширений, хоча й ослаблений варіант «виживання за рахунок смерті інших», що його розглядав Е. Канетті. Поряд з цим читачем, що рефлексує ззовні, у новелі є власний «внутрішній» рефлексант над проблемою життя та смерті – класна дама.

Звідси можна зробити висновок, що КГП-структура новели у її даній конкретній «матеріалізації» у «Легкому подихові» репрезентована за допомогою «подвійного рефлексування» над вказаною фундаментальною проблемою як в образі класної пані, яка міркує над долею Олі Мещерської, так і у вигляді «відстороненого», не включеного безпосередньо у текст, читача.

Дама тут виконує роль своєрідного «рамкового персонажу», який у множині й у розгорнутому вигляді був представлений також й у «Гептамероні», де міркування слухачів, що обговорювали сутність описаних черговим оповідачем даних конкретних мортальних подій одним своїм віртуальним існуванням (таким самим, як і описуваних Наваррською) заперечували смерть уже у рамках самої збірки.

Аналогічним чином ситуація складається й у «Легкому подиху». Класна дама уособлює продовження життя, що не переривається навіть зі смертю головної героїні. Інакше кажучи, КГП *безсмертя* в одному з варіантів своєї присутності у тексті включено в новелу у вигляді *життя* рамкового персонажа, котре триває й у подальшому.

Водночас роль класної дами цим не обмежується. Перед нами – ніби два стилі життя і дві долі – одна нереалізована, але фізично триваюча, друга – нехай спотворено, але реалізована, проте – перервана.

У цьому аспекті важливими є зауваження автора новели щодо життєвих принципів класної пані та підспудне мотивування такої дивної поведінки суворої наглядачки за дотриманням

пуританських гімназичних правил моралі, яка вимагає свого спеціального розгляду. При цьому, вочевидь, тут необхідно враховувати її невдалі стосунки з чоловіками (можливо, пов'язаних зі зміщенням головних життєвих інтересів у бік брата, заради якого вона жила), а також її неадекватну соціальну самооцінку не як жінки, а як «ідейної трудівниці». Усе це могло мати досить непросте для неї рішення при формуванні ставлення до Олі Мещерської та суті загальної оцінки її недолі.

Не реалізувавшись як жінка, класна дама могла бачити в Олі Мещерській свого у певному сенсі щасливого життєвого антипода. У результаті ставлення до неї могло ґрунтуватися на складній суміші заздрощів, ревнощів, заохочення і протесту. Життєвий фінал Олі Мещерської знімав для неї чимало її особистих протиріч та фактично зрівнював їх у долях.

Зазначимо, що відвідує цвинтар саме класна дама, а не родичі Олі Мещерської, не її батько, не спокусник, не закоханий у неї гімназист і навіть не її вбивця, який за законами того часу, за умови залучення як речового доказу щоденника Олі (обґрунтовані ревнощі), цілком міг би бути виправданий судом.

Часте відвідування класною дамою цвинтаря – це, звісно, певною мірою є проявом некрофільії, але милування видами некрополю, для «мешканців» якого все вже закінчилося і нічого вже не можна поправити – це тужливе усвідомлення дамою її власного життя, коли все важливе та цінне вже незворотно прогаяно. Тому скорбота дами у зв'язку зі смертю Олі є водночас і тугою за життям, не стільки за загиблим Олиним, скільки за своїм власним, не реалізованим.

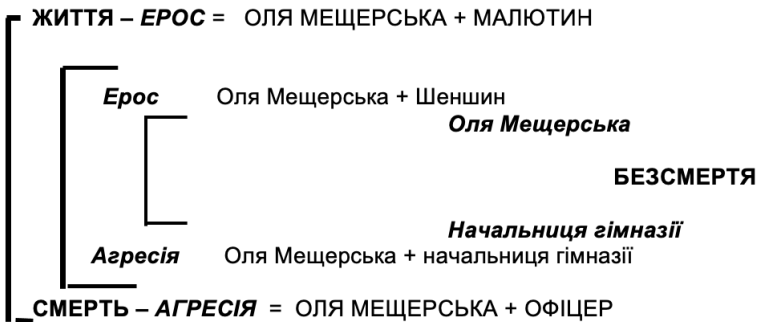
На відміну від гімназистки з її фізичною смертю та розгорнутим, хоча й короткостроковим життям, життя класної пані за її фізичного продовження не містить у собі рубіжних періодів, які означають переходи до якісно нових етапів індивідуального життєвого часу, що наповнюють цей життєвий час відповідним змістом.

Життя класної дами – поза часом, бо в ньому нічого не змінюється, все «вічне», як є вічним спокій на цвинтарі. У цьому плані для неї фактично вже настав «кінець часів», як і в усіх тих, хто відійшов в інший світ, оскільки для них усе вже здійснилося і змін, тобто часу, немає.

Це означає, що КГП-структурованість новели у цьому моменті набуває нового вираження. Ідеться про співвідношення двох життів – реального та втраченого, і двох смертей – реальної та соціальної. Другий варіант пом'якшує опозицію реального життя і дійсної смерті, і в цьому плані класна дама, як будь-який персонаж, що переводить цю жорстоку *вітально-мортальну* опозицію культурно-світоглядної свідомості у менш трагічне протистояння цих протилежностей в їхніх духовно-практичних проявах, виступає як їхній своєрідний *медіатор*.

Цей термін широко використовується французьким структуралізмом і ми вже аналізували його значення в моїй книзі зі структури міфу. Відзначу лише, що подібну роль медіатора грає і персона Шеншина, і, побіжно – начальниця учбового закладу. Схема пом'якшення бінарної опозиції життя та смерті медіаторами, розроблена Клодом Леві-Строссом [Леві-Стросс, 1985], застосована в аналізі структури нашого тексту буде такою:

Сх. 86



За повної відсутності *аліментарного* коду у «Легкому диханні» значне смислове навантаження несе код *інформаційний*. Знання про таємний *сексуальний* зв'язок Олі Мещерської є для дами тим моментом, який задає її загальний субдепресивний стан. Він визначений незбагненністю для сприйняття (у межах її життєвих уявлень) невідповідності між образом чистої дівчини, яка дотримується правил пристойності, та внутрішньою порочністю, за яку, між тим, Оля Мещерська сама себе різко засуджувала.

Тобто, класна дама була просто приголомшена тією легкістю, з якою Оля віддалася значно старшому за неї чоловіку. Відомо, що цей ефект контрасту, який вражає багатьох, між ідеалом дівочої невинності (трансформованим у культурі образом світлої чистоти дарувальниці життя як найвищої цінності) та силою порочності «жінки для насолод» (каналізованою формою сексуальності з культивацією безплідної похоті) використовують професійні торговки статевим актом, граючи роль безневинних дівчат та вдягаючись у шкільну форму перед тим, як задовольнити найбільш табуйовані бажання клієнтів.

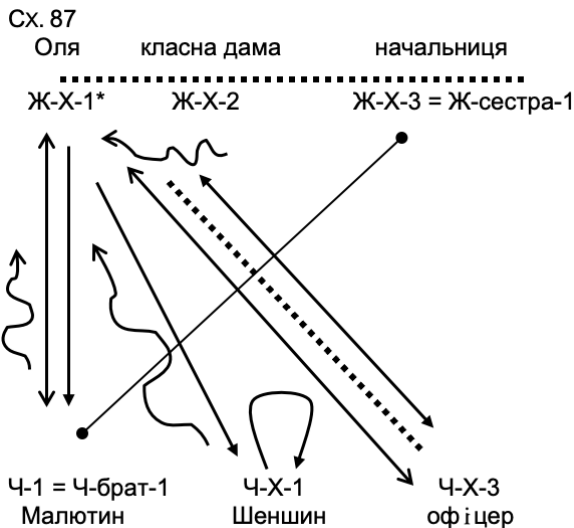
Очевидно, що цей ефект якоюсь мірою використовує й автор оповідання, можливо, виражаючи свої власні інтенції, а можливо – використовуючи читацьке «невдоволення культурою» з її табу на певні типи зв'язків між статями. Не менш шокуючим був для пані й трагічний фінал Олі Мещерської, що дає повну репрезентованість у новелі еросно-танатосної парадигми, антитезу «*життя та любов versus смерть і агресія*».

Ця ж сама антитеза простежується у рядках І. Буніна: Чи можливо, що під гробком – «та, чії очі так безсмертно сяють із цього опуклого порцелянового медальйону на хресті, і як поєднати з цим чистим поглядом те жахливе, що з'єднане тепер з ім'ям Олі Мещерської?»

При відтворенні схеми стосунків актантів та їхніх типів в оповіданні І. Буніна на основі тих методик, що їх було застосовано вище до новел «Гептамерону», пропонується визнати номенклатуру основних актантів «Легкого дихання» такою:

1. Оля Мещерська Ж-Х-1
2. Закоханий у Олю Шеншин Ч-Х-1
3. Спокусник, брат начальниці гімназії Ч-1 = Ч-брат-1
4. Офіцер, наречений-вбивця Ч-Х-3
5. Класна дама Ж-Х-2
6. Начальниця гімназії Ж-Х-3 = Ж-сестра-1

Наявні відносини між цими актантами та їхній тип будуть виглядати таким чином:



Прецінь, за умов пропуску деяких графічних відображень стосунків актантів, відносини «Оля – Малютин» основані на похитливому потязі (хвиляста стрілка) підстаркуватого ловеласа до неповнолітньої незайманки, любовній близькості між ними (обоюдна стрілка) та агресії Олі стосовно спокусника, яка після того, що сталося, «почала відчувати до нього відразу» (проста стрілка).

Зв'язок «Оля – Шеншин» ґрунтується на любові гімназиста до гімназистки (хвиляста стрілка) при заперечення цієї любові з боку Олі (стрілка) та автоагресії Шеншина (напівкругла стрілка), що завершилася невдалою спробою самогубства.

Комунікація «Оля – офіцер» виражена у любові офіцера до Олі, їхніх інтимних дошлюбних стосунках (обоюдна стрілка), інформації про зв'язок її з Малютиним (пунктирна лінія), груба відмова Олі офіцеру щодо шлюбу, ревнощах офіцера, агресивній реакції Олі на неї, яка завершилася її вбивством (проста стрілка).

Зносини начальниці гімназії та Олі полягають у їхній взаємній агресії, що виразилася у менторських повчаннях директриси та бурхливому освідченні Олі (пунктирна лінія) у тому, що вона вже є жінка і їй виховательки не потрібні.



Шеншина з третім жіночим персонажем (нульовим), наприклад, досвідченою і нерозбірливою у зв'язках дівчиною, з якою він міг би зійтись, втративши віру в чистоту жіночого ідеалу, або, навпаки, розпочати новий роман з такою самою юною та вродливою гімназисткою, як Оля, котра допомогла б йому забути нерозділене кохання.

З цим же нульовим персонажем могли встановити зв'язки всі інші чоловічі актанти, а також класна дама, яка, крім цього, могла б почати зустрічатись з офіцером, або зненавидівши його, або закохавшись і намагаючись своєю відданістю змусити його забути про невірну Олю.

Сам же офіцер, який, судячи з усього, не мав схильності до чернечого способу життя, міг би також мати коханку як у минулому, так і вже зустрічаючись з Олею, «зберігаючи» наречену у цноті до весілля і задовольняючи після заручин, як це роблять деякі охоронці незайманості власної майбутньої дружини, свої сексуальні потреби на стороні.

Такими, як бачимо, могли б бути можливі варіанти розвитку подій у цій новелі за наявного набору актантів та реалізації усіх формально можливих зв'язків між ними всіх типів. За умов зміни типів цих зв'язків між діючими особами новели І. Буніна, тобто, їхнього кодованого змісту, про що йшлося вище під час аналізу підходу Л. Виготського, змінилися б і «директорії» розвитку сюжету.

Приміром, офіцер, дізнавшись про падіння Ольги Мещерської, міг з бажання довести дією, хто вона є насправді і на що заслуговує, брутально звалтувати її, ще й у «протиприродний спосіб», або запропонувати їй банальне співжиття чи навіть утримання, або ж від великої любові – щиро пробачити цю її помилку і після їхнього одруження ніколи їй не дорікати, але мовчки виправдовувати цим свої власні зради.

Ясно, що у таких випадках сюжет структурувався б в інших варіантах, але в межах наявного набору актантів і типів їхніх зв'язків. Поза сумнівом, тією чи іншою мірою ці варіанти відносин між аналогічними актантами з аналогічними ролевими функціями вже знайшли своє втілення в інших творах літератури або мистецтва. Цікаво було б довести до наших письменників – і класичного, і постмодерністського стилю, ідею написати на

мотив «Легкого дихання» із збереженням номенклатури її актантів власні новели, як я запропонував зробити це Юрію Андруховичу на презентації його чергової книги з дарчим написом моїй дружині, його шанувальниці «Світлані Кирилюк» 1 липня 2016 року в Одесі, подарувавши в обмін перше видання своєї книги про те, як, зрештою, пишуться новели. У цих «новеньких» *novellus* на задану тему були б, думаю, відтворені як наявні, так і відсутні у І. Буніна зв'язки між актантами.

На завершення розгляду питань даного розділу хотілося б висловити кілька міркувань з приводу самої назви оповідання. З наведеного матеріалу, гадаю, стало зрозуміло, що джерелом постійного читацького інтересу до твору І. Буніна є не «легкість» його прози (про яку багато сказано і повторюватися не варто), і не те «враження легкого подиху» від змісту прочитаного, тобто «полегшеного» (мається на увазі – не важкого, не обтяжливого) сприйняття безпросвітного каламуття життя «безпутної гімназистки», визначуваного особливими композиційними прийомами письменника, як стверджував у своєму аналізі цього твору Л. Виготський.

«Легкий подих» – це літературно-образно оформлена кульмінаційна категорія універсально-культурної структури тексту даної новели – категорія *безсмертя*. Саме «розгортка» цієї інваріантної формули, поданої тут в елегійній тональності, що контрастує з побутовою приземленістю непродуманих вчинків героїв, обумовлених еротичним і агресивним імпульсами, що визначили їхню поведінку, складає справжню причину непереборного читацького інтересу до цього шедевр.

Цими ж факторами також визначається інтерес й довготривала художня цінність всіх інших видатних творів світової літератури. У даній роботі проведення їхнього більш-менш широко представленого і докладного універсально-культурного аналізу, природно, неможливе.

Надалі у найзагальнішому вигляді буде здійснено екстраполювання напрацьованих методик до вельми обмеженого, але репрезентативного кола творів з метою наочного демонстрування того, що застосовність даних методик не обмежуються самими лише новелами, хоча це потребує своїх окремих обґрунтувань та результативної аналітики.

## В. ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС У ЦІЛОМУ

### *б 1. Загальний інваріант художніх текстів*

Говорячи про власну методикою структурного аналізу художнього дискурсу, ми насамперед маємо на увазі визначення можливості виявлення у структурі творів різних жанрів їхнього універсально-культурного змісту. Зрозуміло, що видові та жанрові особливості цих творів визначають форму втілення і повноту представленості в них формули «життя – смерть – безсмертя (воскресіння, нове народження, реінкарнація)».

Вона може зазнавати певного «деформуючого» впливу стилю творів, законів жанру, норм та правил побудови сюжетів та інших чинників. Ідея відведення від життя смертельної загрози з подальшою перемогою над смертю як вираження утвердження життя іноді постає перед нами в «усіченому», скороченому або до краю спрощеному вигляді.

Слід сказати, що багато праць, присвячених структурі тексту, мають доволі прозорі універсально-культурні елементи аналізу, які, однак, стають помітними лише після розгляду їх під кутом зору запропонованого тут підходу. Досить часто дослідження обмежується поясненням структури одного тексту шляхом знаходження відповідності у структурі іншого тексту, часто – з іншої культурної чи художньої області. Але так ми можемо йти до нескінченості. Тому слід вважати справедливими зауваження одного критика, що він висловив на адресу В. Проппа, що пояснення останнім структури казки за аналогією зі структурою обряду не дає відповіді на запитання, чим же детерміновано структуру «первинного», обрядового тексту.

Подібна методологічна помилка повторюється і в інших працях зі структури тексту [Текст,1983], коли, наприклад, для кращого розуміння витоків і форм структурованості літературних творів залучають матеріал з фольклору чи етнографії. Ці методи були б цілком прийнятні, якби фольклор та етнографія розглядались в контексті універсально-культурних аспектів людського ставлення до світу. Тоді «виращені» на етнографічному матеріалі «культурні форми», запозичені згодом авторською художньою літературою, розуміли б як інваріанти відносин людини до світу, тобто, як універсальні форми культури загалом, що мають спільне джерело. Скажімо, ідентичність

структури казки та обряду пояснювалась тоді б не тим, що казка перейняла структуру обряду, а тим, що і обряд і казка структуровані завдяки автогенерації культурною свідомістю вказаних інваріантів, тобто категорій граничних підстав та кодів в їхній формульній зв'язці.

Порушення «літературознавчої монополії» на аналіз структури текстів культури філософською антропологією, філософією культури та культурологією дало змогу показати, що фундаментальні світоглядні інваріанти становлять глибинну «опору» всього змісту цих текстів.

Представник Київської школи філософії, мій добрий знайомий Сергій Кримський, звернувшись, зокрема, до аналізу ікони, обґрунтовує положення про те, що її філософсько-гносеологічне значення розкривається в інтуїтивному баченні смислонасиченості сущого, метаморфоз грішного та праведного, у принципі *подолання смерті* та сходження до абсолюту [Крымский, 1994]. Універсально-культурний аспект ікони як тексту культури тут розкрито з повною очевидністю.

Предметом подібного аналізу текстів стають і культові споруди. В одній з праць [Замятина, 1994] показано, що храм Софії Київської у своїй семантиці має тісний зв'язок з язичницькими культами Великих Матерів з їхньою домінантою плодючості як формою прояву загальної творчої сили. Образ Матері втілював ідею Матері-Землі. Це говорить про те, що і в тексті храму присутня універсально-культурна КУП-семантика, а саме, *генетив*.

Як бачимо, КПП-структурованість закінчених культурних текстів виявляється при зверненні до їхніх найдавніших витоків. Логічно припустити, що при поставленій задачі знайти ці структури у письмових літературних творах вона може бути вирішена на основі звернення до найдавніших їхніх витоків, оскільки у них універсально-культурна структура виражена ясніше та прозоріше. Тому звернемося до КПП-структури міфу, казки, фольклору як предтечі КПП-структури літературних творів.

Проте, цей методологічний прийом буде діяти лише за дотримання певних умов. Наявність у пізніших формах практично-духовної свідомості КПП-елементів та їхніх конкретних конфігурацій зовсім не обов'язково визначається законами внутрішньої еволюції первинних форм художньо-

світоглядної свідомості. Сила і «живучість» вічних сюжетів, котрі вибудовуються на основі універсально-культурних структурних елементів полягає у тому, що вони дають людині віртуальний аналог реальних базових життєвих інтенцій.

Інакше кажучи, розвиток КГП-структур у пізніші періоди детермінується не тільки факторами спадкоємності у процесах розвитку літератури та художньої свідомості загалом, а й фактом позалітературної стимуляції відтворення, рекомбінації та зняття старих сюжетів і синтезу нових, раніше не відомих. Творчість, котра є запереченням, але одночасно й покладанням, виражається у таких формах, як генетив, метаморфози, комбінація, зняття, синтез [Кирилук, 1990]. Суть цих чинників зводиться до того, що кожна нова генерація зіштовхується з ідентичними екзистенціально-світоглядними проблемами, але їхнє конкретно-змістовне втілення у текстах культури залежить від обставин місця та часу їхньої репродукції, які наповнюють універсально-культурні схеми (структури) відповідним до специфіки даної культури змістом. При цьому можуть мати місце багаточисельні «накладки», зміщення, дифузії, контамінації та інші види еволюції початкових сюжетів, тем і мотивів.

Як видається, тут доречним буде введення у якість наочного аналога вказаної ситуації образу гіллястого дерева, що має один потужний корінь, могутні несучі гілки та привої інших «культур», що органічно прижилися на них. Тому, говорячи про форми еволюції КГП-структур у складі художнього дискурсу, слід мати на увазі щойно наведені обставини.

## ***в 2. Міф***

Не зупиняючись на вже розглянутому у першій книжці серії «Універсалії культури і семіотика дискурсу» (1996) міфологічному матеріалі, зауважу, що він у своїй основі базується на чітко вираженій тріаді «*життя – смерть – безсмертя*» у семантичних полях *мисливської* (звірина, яка *помирає і воскресає*) [Токарев, 1982] або *рослинної* парадигми (зерно, яке *помирає і воскресає*).

Міфологічний варіант *агресивного* кодування основної світоглядної формули (змієборство, боротьба з антагоністом-близнюком, представниками нижнього світу, дружиною

громовержця, викрадачем худоби) як вираження боротьби за життєві цінності за умови додавання до неї *аліментарного* коду (хтонічні сили родючості, худоба) у релігійній свідомості втілилися в боротьбу світлого Бога із силами Темряви, але спочатку ця універсальна структура (*боротьби за життя, за виживання*) знайшла прояв в епічній міфології. .

### ***в 3. Епос («Іліада» та «Одіссея»)***

Епічні твори, ще близькі до міфології, мультиплікують та розщеплюють цю універсально-культурну формулу на ланцюг нескінченних зіткнень героя з супротивником і з цієї причини виражають КГП-структуру у фрагментарному й усіченому вигляді. Через розповідь про смертельно небезпечні пригоди героя, неминучі втрати і з підсумковою перемогою над супротивниками універсальна КГП-структура інкрустується у широке наративне полотно і починає виражатися у вигляді кругового повторення (на кшталт рекурсивних казок) базисної формули *«життя героя – небезпека для героя та його супутників – загибель частини супутників та виживання героя»*.

«Іліада» та «Одіссея» в їхній основній сюжетній канві зводиться до розповіді про боротьбу (*агресію*) ахейців і троянців, яка триває з перемінним успіхом і завершується перемогою перших, а потім – до опису смертельних пригод і випробувань Одіссея, який повертається з цієї війни додому (*базисна формула*). Нескінченні битви визначають домінування *агресивного* коду КГП-структури епосу за значної ролі коду *еротичного*. Яблуко розбрату, причина конфлікту – суперечка (*агресивний код*) Гери, Афіни й Афродіти про те, хто з них є найкрасивішою, виражає контамінацію *еротичного* (краса жінки) та *аліментарного* кодів (яблуко – їстівний плід).

Ця суперечка виступає передумовою конфлікту, а її тригером стало викрадення Парісом дружини Менелая – Єлени. Збройні дії постійно відтіняються сексуальними епізодами, даючи контамінацію *еротичного* та *агресивного* кодів. Боротьба за *життя*, таким чином, виступає як боротьба за володіння дарувальницею життя, жінкою. Неможливість мати свою пару іноді веде до припинення боротьби взагалі. Так вчинив Ахіллес, відмовившись від участі у війні (*табуїтована агресивність*), оскільки у нього забрали полонянку, яка по праву належала йому.

Усі жінки поваленої Трої стали наложницями, а Аякс (другий, перший наклав на себе руки через суперечку з Одиссеєм про те, кому належатиме зброя Ахілла) *твалтує* одну з них (*агресивний еротизм*).

За це *сексуальне насильство* жінки в особі богині Афіні, ображеної не тільки фактом згвалтування, але й ще тим, що його скоєно прямо на вівтарі храму на її честь, мстяться агресивним чоловікам, насилаючи на кораблі переможців, які повертаються додому, бурю. У ній  *гине (мортальність)* багато людей, але Одиссей рятується, з чого і починається його власна епопея *виживання* (послаблена форма *безсмертя* як здолання смерті).

У *битві (агресія)* з кіклопами  *гине (мортальність)* сімдесят воїнів, велетень Поліфен *поїдає (агресивність через аліментарність)* супутників Одиссея, у боротьбі (*агресія*) з лістрагонами-людоджерами (*агресивність через аліментарність*) *тонуть (мортальність)* усі кораблі, крім одного, на якому йшов головний герой. Його супутників, що *залишилися в живих (виживання як імортальність)*, чарівниця Кірка перетворює на свиней (преображення як *смерть* в одному вигляді та *народження* в іншому), сирени своїм чарівним співом заманюють корабель на скелі (*агресивна мортальність та інформація*).

Отже, тут ясно видно *агресивно* (боротьба героїв), *еротично* (чарівна сексуальність сирен, співжиття з Кіркою, прагнення Одиссея до своєї Пенелопи), *аліментарно* (канібалізм, перетворення на їстівних тварин) та *інформаційно* кодовані *вітальність, мортальність та імортальність*. Одиссей називає себе Поліфену, якому виколов око, «Ніхто», щоб той не довідався (*заперечення інформаційності*), що він має справу з тим, хто його осліпив (*заперечення візуальної інформаційності*), поява якого заздалегідь передбачена (*культивована інформаційність*). Такий універсально-культурний зміст несуть всі епізоди та мотиви, включно з базисною формулою [Мифологический словарь, 1990].

#### **В 4. Біблія**

Подальша трансформація міфу зумовила включення цих парадигмальних формул до складу релігійних і мистецьких текстів. Перший її різновид втілюється у ритуалі євхаристічного причастя на основі куштування крові й плоті Бога (*аліментарний код*) як запоруки прийдешнього спасіння (*воскресіння після*

*смерті*). Другий – в євангелічному образі Ісуса Христа як зерна, що вмирає і воскресає, яке, «якщо помре, то залишиться живим, а якщо залишиться живим, то помре», та волюлюдненого Бога, розіп'ятого на хресті – Світовому Дереві.

Загальна архітектоніка Біблії має такий вигляд:

1. *Творіння світу та людини Богом-Отцем (КГП народження);*
2. *Життя людей у Раю (вітальність)*
3. *Гріхопадіння людей, що покоштували забороненого плоду з дерева пізнання, через що вони стали смертними (виникнення мортальності через аліментарність на тлі інформаційності через порушення табу)*
4. *Покарання людей за гріх, вигнання їх з Раю (агресивність)*
5. *Земне життя людей: праця «у поті лиця», народження «у муках», розмноження людей, братовбивства, чвари, перелюбства тощо (вітальність, кодифікована аліментарним, еротичним та агресивним кодами, генетив)*
6. *Кара Божа у вигляді потопу, коли більшість людей загинула, спасіння Ноя зі своєю великою родиною (агресивність як причина мортальності, спасіння праведника як імортальність)*
7. *Невиправність людей, нові гріхи та поява страшної перспективи не тільки тілесної, але й вічної смерті (мортальність як наслідок порушення табу)*
8. *Чудесне народження Сина Божого на Землі як початок втілення свідомого задуму Божого від великої любові до свого створіння – людини, щоб через віддачу Ісуса в руки смерті спасти людей від перспективи вічної смерті (генетив, мортальність та імортальність в еротичному коді)*
9. *Земне життя та початок виконання Ісусом Христом своєї місії на Землі – поширення його вчення, свідчення про майбутнє торжество сил Життя у вигляді зіллення хворих, оживлення мертвих, нагодовування малим великої кількості голодних тощо (вітальність у інформаційному та аліментарному кодах, імортальність як оживлення)*
10. *Несприйняття Христа світом та навіть його учнями, початок переслідувань та зрада (агресивність)*
11. *Катування та хресна смерть Месії (агресивне кодування мортальності)*

12. *Подолання Смерті через смерть на хресті, воскресіння Ісуса та Його посідання одесну від Бога-Отця (базисна формула)*
13. *Противник Бога та людини – Сатана, володар царства смерті, переможений (імортальність як смерть смерті)*
14. *Виконання задуму Божого та відкриття перспективи особистого спасіння після смерті для кожного вірного (базисна формула)*
15. *Грішники та ті, хто не примкне до Бога, «просто вмруть», заринувши «у води смерті» навічно (етернальна мортальність)*
16. *Християнин відтепер живе на землі надією на спасіння, дароване Богом, запорукою чого служить євхаристія, та чеканням на Страшний Суд, майбутнє Царство Господнє та остаточну перемогу над ворогом людства (панування імортальності в агресивному коді).*

Навіть у цій вкрай спрощеній схемі ми бачимо стрижневий мотив розгортання великої драми віковичної боротьби Життя зі Смертю так, як вона була представлена в одній з форм практично-духовного світорозуміння (див. про це докладніше: [Кирилюк, 2000]).

## ***в 5. Казка***

Казка десакралізувала КГП-зміст міфу, але зберегла всі його універсально-культурні елементи. Їхній пошук, що розпочався із записування, видання, систематизації, каталогізації та класифікації казок [Aarnes, 1928], виокремив *агресивну, аліментарну та любовну* теми казки як основні. Героїчне сватання – мотив, яке від самого початку несе в собі антитезу й симбіоз *агресивності та еротизму* – було визначено як головний елемент казкового сюжету.

Показчик сюжетів Антті Аарне було розвинуто Стівеном Томпсоном [Thompson, 1932]. Якщо у першій праці КГП-елементи включені у ширші рубрикації типу «Казки про тварин», «Чарівні, релігійні казки» і так далі, то Томпсон дає класифікацію мотивів, вже безпосередньо за КГП-рубриками. Наприклад, КГП *народження* рубрикує казки під індексами T<sub>511</sub>-T<sub>532</sub>, тоді як КГП *смерті та безсмертя* включені до рубрик під індексами E<sub>0</sub>-E<sub>799</sub>, де дано сюжети про воскресіння, реінкарнацію та *безсмертя*. Сімейні стосунки та сексуальні зв'язки індексовані у рубриках T<sub>0</sub>-T<sub>699</sub>, а їхня соціальна нормованість, як і аліментарні норми –

в індексах С<sub>0</sub>-С<sub>999</sub>. У шостому томі рубрикація за *мортальною* універсалією в *аліментарному* коді дана вже безпосередньо, у сюжетах А<sub>153.2</sub> – А<sub>134.6</sub>.

Перейшовши з міфології у фольклорну свідомість, світоглядна формула *«виживання у боротьбі за володіння жінкою або проти жінки»* була нею легко засвоєна, незважаючи на явні безглуздість, що виникли при цьому. Наприклад, подиву гідне те незрозуміло сильне прагнення претендента на руку царівни одружитися з нею, коли його не зупиняє навіть неймовірна жорстокість можливої майбутньої дружини, яка рубає голови всім, хто не пройшов шлюбних випробувань. Деякі сучасні дотепники з цього приводу запитують: *«Кому потрібна така дружина, як ставитиметься до неї переможець змагання у подальшому подружньому житті, знаючи про її рішучість убити його ще на стадії випробувань?»*

Подібні питання виникають тільки за ігнорування тієї обставини, що життєствердження має бути підкреслено небезпекою, котра спрямована проти життя. Уведення у казку мотиву смертельного покарання претендентів на руку принцеси є однією з форм створення ситуації загрози життю, але у двох формах – у першій, як це ми бачимо у міфі, де супутники героя пропадають, а сам він долає всі смертельні пастки, та у другій, зокрема, у двочленних казках, де рідна дочка гине, натомість пасербиця виживає, всі претенденти страчуються, один живе далі. Все це є нічим іншим, як нескінченим репродукуванням самої ідеї утвердження життя через *«еросно-танатосну»* парадигму.

Казково-міфологічний мотив боротьби за сексуальний пріоритет можна пов'язувати, як це інколи робиться, з історичною пам'яттю про подолання матріархату, але хоч якими не були би історичні реалії, вони лише наповнюють своїм специфічним змістом базисну формулу світовідношення, відтворену за допомогою наявного набору номенклатури та функцій актантів (див. про це докладніше: [Кирилук, 2005]).

## ***в 6. Наукова фантастика***

Казку з її КПП-структурованістю дуже часто вважають джерелом авторських літературних творів. Проте, як уже зазначалось, схожість якогось літературного тексту з казковим

нарративом зовсім необов'язково свідчить про перенесення (запозичення) універсально-культурних елементів казки в інші художньо-літературні форми, оскільки така структура останніх може бути автогенерована письменником без впливу казкового матеріалу.

Тим не менш в аналітично-критичній літературі є спроби провести паралель між казкою та, приміром, науковою фантастикою. Так, чарівно-казкові витoki наукової фантастики розкриваються у роботі Є. Нейолова [Неёлов, 1986]. Актантна структура творів цього жанру складається, на його думку, з таких персонажів, як *учений, невчений і магічний предмет*. Агресивне кодування як джерело динамізації сюжету виражене через протистояння вченого і невченого, а у загальному контексті – шляхом опису наростання загрози з боку різного роду ворожих сил. Життєстверджувальний момент універсальної світоглядної формули несе у собі мотив остаточної перемоги героїв, які мужньо усувають цю небезпеку.

Цей автор наводить приклади прямих аналогій між казковими та науково-фантастичними героями, зокрема, між Кошцієм і марсіанином Тускубом з «Аеліти» Олексія Толстого. Обидва ці персонажі є втіленням *смерті (мортальна КГП)*. Разом з тим вони також кваліфікуються у рамках *імортальної КГП*, оскільки вони *безсмертні*. Їхнє безсмертя проявляється у тому, що вони, померлі, начебто належать світу «недієздатних» мерців, але якимось чином *продовжують* своє інфернальне існування (*категорія життя у мортальному контексті*) та активно діють.

Протистояння смерті життю у даному випадку втілено у казковому мотиві про те, що смерть (*мортальність*) Кошція перебуває в яйці. Яйце, як відомо – це ембріон, зачаток життя (*генетив*). Поміщена у нього голка перешкоджає нормальному його розвитку (*заперечення, табування вітальності*). Якщо ж цю голку вийняти, то життя почне інтенсивно розвиватися (*культивування вітальності*). Таким чином, життя в яйці пригнічене, але, звільнившись від перешкод (голки), воно починає виступати як причина смерті того, що уособлює смерть, Кошція (*безсмертя як смерть смерті*).

Мотив життя-яйця (*вітальність*) видно також у назві апарата, на якому пересуваються Лосев і Гусев. *Еротичне* кодування вбачається в одруженні першого з Аелітою,

чим завершується зазвичай епопея і казкового героя. *Аліментарний* код у його зв'язку з обрядово-ритуальним рівнем світовідношення (*ініціацією як повернення до життя після тимчасової смерті*) простежується у *куштуванні* мандрівниками їжі у володаря царства *мертвих* Тускуба, чим вони долучилися до цього царства точно за наведеними В. Проппом аналогіями в ініціальних обрядах [Пропп, 1986 : 54].

Паралелі з казкою, на нашу думку, вбачаються також у наявності мотиву наростання загрози – казкового елемента «недостачі» (за класифікацією В. Проппа), що вводить момент напруження в оповідь та приводить всю систему до руху. Якби «все було добре», то, вочевидь, не було б ані самого казкового сюжету, ані інтересу до нього.

Наскільки трафаретною є структура і майже механічним – процес сюжетотворення у *science fiction* свідчать запропоновані деякими авторами «автоматизовані системи побудови сюжетів» у цьому жанрі. Мій добрий колега по одеському наргоспу, математик Ігор Ковшун, наприклад, запропонував програму комп'ютерної гри, структура якої являє собою кілька розбитих на сектори концентричних кіл з різним діаметром, які мають один центр. Обертання цих кіл навколо спільної осі при поєднанні різнорідних елементів у кожному секторі дає черговий науково-фантастичний сюжет.

Перше коло містить у собі суб'єктів дії (розумні антропоморфні істоти, мислячі кристали, розумні комахи, біомеханічні пристрої тощо). Друге вказує на спосіб їхнього потрапляння у світ землян, третє визначає їхнє ставлення до землян (початок війни, викрадення жінок або дітей, трансформація людей на істот, подібних до себе, поїдання землян або перетворення їх на рабів). Четверте коло вміщує форми протидії землян, які, зрештою, з більшими чи меншими втратами перемагають супротивників і долають загрозу смерті [Ковшун, 1984].

Розвиток такого підходу трапляється і в інших роботах [Пухов, 1985], де мотив наростаючої загрози життю з подальшою перемогою виражений у катастрофічних тонах. Це – опис нападів інопланетян, навали на Землю ворожих цивілізацій, захоплення вродливих жінок, знищення інопланетянами, які повернулися в минуле, дітей, які у майбутньому стануть їхніми ворогами,

пожирання людей зсередини потворними неземними формами життя, які проникли в їхнє тіло, руйнування генотипу людей або заселення в нього та його зміна і так далі.

Абсолютно ясно, що графаретні схеми науково-фантастичних творів обертаються навколо базової світоглядної формули, розкриваючи її в образах незвичних джерел смертельної небезпеки для людини з подальшою перемогою життєствердних позитивних героїв.

Окремі КГП-елементи цієї формули також зазнають змін. Так, *генетивна* категорія трансформується в мотиви народження (виникнення) неземних форм життя, що загрожують земним, *вітальна* КГП формує зміст науково-фантастичних творів в образах «майбутнього» життя з незвичністю обстановки, одягу, аксесуарів за прямого копіювання всіх вад сучасного суспільства. *Іммортальна* універсальія пов'язується з досягненням технічних можливостей для скільки завгодно довгої тривалості життя і всіх потворних особливостей поведінки людей, які виникають при знанні ними неможливості померти.

Одним з варіантів розвитку КГП *безсмертя* виступають сюжети «подорожей у часі», коли герої, у принципі, можуть вічно залишатися молодими, періодично повертаючись у своє минуле. Відповідним чином трансформуються й універсальні культурні коди, коли джерела енергії стають невичерпними, харчування – сублімованим, розмноження – нестатевим, штучним, а передача інформації – екстрасенсорною.

Прояви контамінацій КГП-структур вбачаються, зокрема, у прагненнях інопланетян оволодіти земною жінкою, яка перебуває в безпомічному стані (у трансі, уві сні) для того, щоб інплантувати їй ембріон свого виду з чужорідною генетичною інформацією (*еротичний, агресивний та інформаційний* коди), або у зараженні екіпажу космічної станції неземною інфекцією, яка міститься в їжі чи воді (*аліментарне* кодування *мортальної* КГП).

Особливістю цього жанру є повне відтворення світоглядної тріадної формули, тоді як в інших жанрах вона часом функціонує у нерозгорнутому вигляді за безсумнівного зв'язку її елементів з казковою КГП-структурою при її повному розгортанні.

## **Ь 7. Детектив**

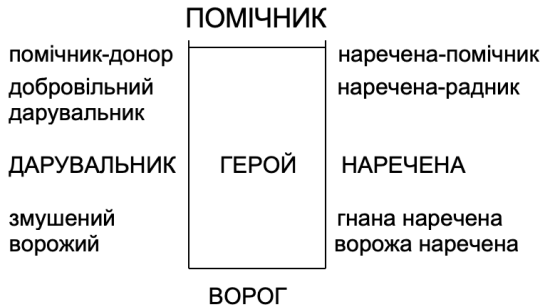
У цьому плані показовим є виявлений Тібором Кестгейї [Кестхейи, 1989] зв'язок з чарівною казкою жанру літературного детективу. Наявна у детективі структурна тріада «злочин – розслідування – розгадка» свідчить про явне домінування інформаційної кодифікації, пов'язаної з незнанням того, хто є справжнім злочинцем як джерела динамізації сюжету при переважанні *мортальної* КГП в *агресивному* кодї як *злочину*.

Детектив ніколи не розкриває будь-якого нового матеріалу, його контент незмінний – це пошук злочинця, доказ його провини, викриття і покарання. Основним змістом тут виступають перипетії розслідування. Сам *мортальний* момент, найчастіше – вбивство, зазвичай задається від самого початку, часом – поза рамками оповіді. За домінування *інформаційного* коду (*таємниця*), головними питаннями детективу, за Т. Кестгейї, виступають питання «хто, де, кого, коли?», відповіді на які разом з автором шукає й читач.

До цього можна додати ще одне ключове питання, яке хвилює читача детектива – «чому?» (скоєно злочин). Основна формула при цьому зберігається, але виживання (*безсмертя*) має відношення вже не тільки до одного головного героя, а й до соціуму загалом, який репресує всі види агресивної девіантної поведінки, щоб зберегти себе як цивілізоване співтовариство з людськими нормами співжиття. Бінарна структура «герой – супротивник» тут виражена опосередковано, зі зміщенням, бо у боротьбу із противником вступає заступник (детектив).

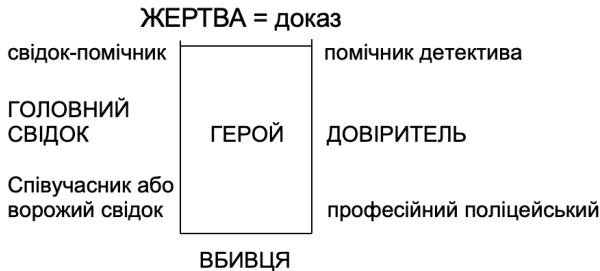
Проводячи загальну паралель між структурою казки у реконструкції Єлезара Мелетинського [Мелетинский, 1958], Т. Кестгейї показав, що навколо героя детективу шикуються типологічно ті ж самі персонажі, що й навколо казкового героя. Казковим дарувальникам, а саме, помічникові-дарувальнику, добровільному дарувальнику, дарувальникам вимушеному і ворожому, супротивникові, а також нареченим, які допомагають, радять, випробовують, нарешті, ворожій нареченій (схема 89) у детективі (схема 90) зазвичай відповідними постатями є свідки (свідок-помічник або вороже налаштований свідок), убивця, довіритель (державний детектив, професійний поліцейський).

## Сх. 89



Власне жертва відсунута на периферію оповіді, тоді як головним героєм постає детектив, котрий докладає усіх зусиль, щоб зібрати докази вини вбивці. Т. Кестгейї вважає, що за законами жанру в детективі не мають бути представлені любовні історії, що цілком елімінує зі складу його КГП-структури *еротичний* код, хоча, треба зауважити, мотивування злочину часто визначається любовними зв'язками актантів.

## Сх. 90

**в 8. Трагедія («Гамлет» У. Шекспіра)**

Домінування *мортальної* КГП особливо чітко виражене у трагедії. Більш за це, на думку низки дослідників ця тема у ній є визначальною. Так, за Олександром Анікстом [Аникст, 1986], у «Гамлеті» дано справжню типологію смертей.

Дійсно, сюжет починається зі смерті короля (*агресивний* код *мортальної* КГП), але надалі виявляється, що він помер не зовсім (*імортальна* КГП), а приходить у вигляді примари й

повідомляє подробиці про своє вбивство (*інформаційний код мортальної КГП та агресивності*).

Злочинець – брат Клавдій, який згодом одружився з королевою, що овдовіла (*агресивна й еротична кодифікація КГП смерті та життя*, коли через смерть іншого утверджується власне життя у повноті його проявів). Дізнавшись про все, Гамлет втрачає дитяче *невідання* і впадає у божевільний стан (табуйований *інформаційний код* і його реверсія). Саме у цьому стані у нього виникає жага помсти, що повертає його до життя (*агресивна кодифікація вітальної КГП*). Але помста його невдала – замість нового незаконного короля він *помилково вбиває* Полонія (табуйована *інформаційна* та культивована *агресивна кодифікація мортальної КГП*).

Потім Гамлет дублює реальні події у виставі, розкриваючи тим самим усім справжню причину смерті свого батька (*інформаційна кодифікація мортальної універсали*). Його смертельний *двобій* із Лаертом супроводжується зрадницьким пораненням Гамлета *отруєною зброєю* (*агресивна та аліментарне* кодування мортальної КГП).

Королева, бажаючи *смерті* Гамлета, випадково випиває приготоване для нього *отруєне* вино (*аліментарне* кодування мортальної КГП). Після смерті королеви помирає й поранений до цього Гамлетом король, змушений випити залишки отруєного вина (теж *аліментарний код мортальної КГП*).

Таким чином, як уже йшлося, у цій трагедії розгорнуто типологію *смертей* і *помирань*, що свідчить про домінування КГП смерті, рефлексію над чим вкладено у уста Гораціо: «Усі вмирають по-різному». Одні – через протиприродні криваві дії, інші – випадково, треті – внаслідок підступності та зради – і всі ці *unnatural and bloody acts* відтіняються *любовною* темою.

Кохання Гамлета до Офелії, відкинуте нею (*еротичне та агресивне* кодування *вітальної КГП*), доповнюється *мортальним* фіналом самої Офелії після того, як вона збожеволіла (табуйоване *інформаційне* кодування *мортальної КГП*). Любовна тема все ж не може затьмарити наполегливого нагадування про смерть, особливо у кульмінаційному філософському епізоді з черепом Йоріка. Що тепер його плоть? Це нікчемний прах, земля, глина, ось на що перетворився сам Йорик і його губи, які стільки разів

цілували маленького Гамлета. У цьому моменті видно напружене контрастування *вітальної* та *мортальної* КГП. Вінчає трагедійний пафос мортальності смерті самого Гамлета.

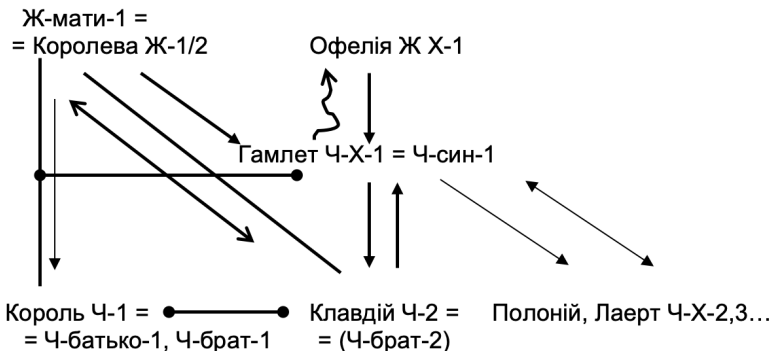
У якому ж вигляді тут реалізована універсальна тріада «життя – смерть – воскресіння?» Про це з усією визначеністю говорить О. Анікст, зазначаючи, що Гамлет, втративши після смерті батька життєстійкість, перейнявшись почуттям помсти, *відродився до нового життя*.

Ідея *відродження* тут знайшла втілення в *агресивно-мортальному* кодуванні, коли життя одного (відновлене) утверджується через смерть іншого (Клавдія), винного у смерті того, з ким пов'язувалася до цього повнота життєвих сил (батька). Отже, заявлене від самого початку *домінування КГП смерті* тут лише акцентуйоване, а загальна світоглядна формула, безсумнівно, присутня, нехай і в перетвореному вигляді.

У структурно-схематичному плані трагедія «Гамлет» є багатоактантним художнім дискурсом з набором основних типів стосунків між персонажами, характерних для новели – чвари й убивства супроводжуються любовними зв'язками у різних формах їхніх проявів.

Типи зв'язків актантів «Гамлета» у запропонованій системі графічних знаків мають такий вигляд:

Сх. 91

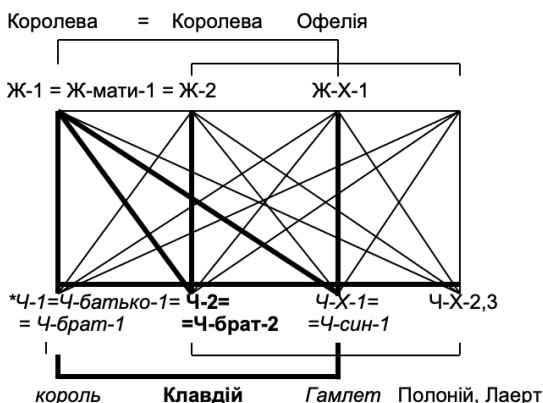


Оскільки всі представлені тут персонажі, кінець-кінцем, помирають, цей зміст сюжету не формалізовано, як не виражено тут й *автоагресію* персонажів та *агресивно-мортальні* стосунки

з другорядними актантами. Загалом формально тут представлено варіант універсальної структури дискурсу з шістьма актантами: Ч-1 – Ж-1 (король – королева), Ч-2 – Ж-2=Ж-1 (Клавдій – королева), Ч-Х-1 – Ж-Х-1 (Гамлет – Офелія), доповнений відносинами між родичами та особами другого плану, аналогі якої ми простежили при аналізі структури новели. Комбінація відносин між актантами наведена вище у схемі 92.

Найбільш суттєві комунікації між актантами схематично виглядають наступним чином:

Сх. 92



### ***в 9. Трагедія («Княжна» Тараса Шевченка)***

Схожі структури можна зустріти й в інших віршованих шедеврах трагедійного жанру. У Тараса Шевченка в поемі «Княжна» [Шевченко, 1989] відтворено структуру стосунків між родичами за низхідною лінією із заломленням їхніх стосунків у *мортально-агресивній*, *агресивно-еротичній* та *вітально-еротичній* контамінаціях.

Твір розповідає про те, як у маєтку біля мальовничого села в Україні живе вельможний князь, який одружився з вродливою, але небагатою дівчиною проти волі її батьків. Цей князь увесь свій час проводить у розгульних бенкетах, де «вино тече рікою», чути «срамотні співи».

Часто у своїх селян він забирав не тільки телят, але й молодих дочок собі на розвагу. Княгиня тим часом тужить на

самоті. Єдиною її радістю стає народжена донька, якій вона віддає всю силу своєї нереалізованої любові й ніжності.

Але незабаром мати помирає, і дитина залишена її безпутним батьком напризволяще. Провівши дитинство серед селянських немитих дітей, вона виросла справжньою красунею – «чорнобрива, кароока, ну точно мати» – і вирушила навчатися до інституту.

Того року у селі настав, не без участі панів, сильний голод. Повернувшись, княжна безкорисливо допомагала нужденним селянам, які за це звали її «своєю святою» і щиро любили. Однієї ночі, після того, як уся розгульна компанія «покотом лягла в гаю», п'яний князь заліз у покої своєї доньки і згвалтував її.

Панський будинок згорає, вочевидь, підпалений донькою князя на помсту за його brutальний вчинок. Усі думали, що молода княжна загинула у вогні. Але вона залишилася живою, таємно пішовши у монастир, де перед своєю смертю, після того, як вона «на сонці дуже запеклась», про все розповіла своїм сестрам, а ті передали цю трагічну історію поетові.

Прозора універсально-культурна структурованість цього тексту показує, що стосунки між актантами наповнені *мортально-агресивним* та *агресивно-еротичним* змістом, відтініним описом страшного голоду (*аліментарне* кодифікування *мортальної* універсалії), коханням простих людей до сердечної дівчини (*еротичне* кодування *вітальної* КГП).

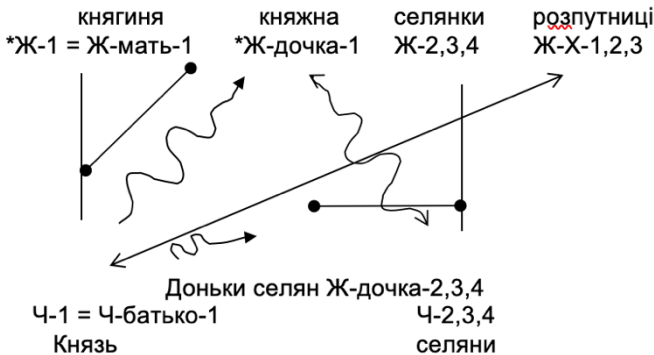
Зв'язки між двома основними актантами – старим князем і молодою княгинею, також між ним, батьком, та його донькою, ґрунтуються на інцестуальній контамінації *еротичного* й *агресивного* кодів. *Сексуальну агресію* (примус до сексу) видно також у зв'язках князя з доньками його селян, а любовні зв'язки з блудливими жінками – у його оргіях на розгульних бенкетах.

*Мортальний* трагедійний мотив реалізовано у реальних смертях матері й доньки, старої й молодої княгинь, у мирській смерті молодої княгині, яка пішла у монастир, у соціальній смерті її батька, який випав із соціальних комунікацій і до нього вже «ніхто й не заглядає».

*Агресивність* виражена також у протесті батьків майбутньої княжни проти її шлюбу з князем, а *еротичний* – у самовідданій материнській любові до своєї доньки.

Схематичне відношення актантів тут буде представлено у вигляді зв'язків поміщика з дружиною, з власною донькою, з дочками селян та з розпусницями. Мати, селяни – батьки дівчат, самі дівчата пов'язані з головною героїнею в *аліментарному* (допомога їжею) та в *еротичному* кодах (селяни її з дитинства *любили*, і у відповідь вона відчувала до них те саме почуття *любові*). Зрозуміло, героїня пов'язана родинними узами зі своєю матір'ю (схема 93).

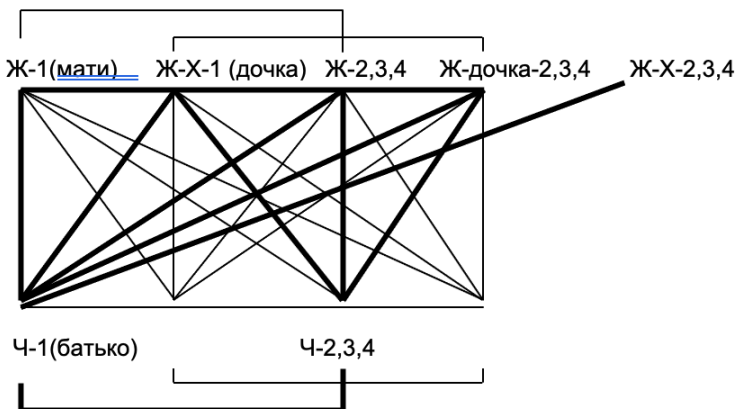
Сх. 93



Структура віршованої трагедії може, таким чином, бути близькою або ж навіть ідентичною структурі прозової новели, хоча ця тотожність певною мірою визначається кількістю актантів, що включаються до поеми, та їхніми типовими зв'язками.

З огляду на застосовані вище підходи до структури новели як системи зв'язків актантів (елементів структури) відповідно до їхніх функцій схема реалізованих та нереалізованих зв'язків між актантами у «Княжні» постає перед нами в такому вигляді :

Сх. 94



Близькість трагедії до глибинних КГП-структур свідомості, втілованих у художніх творах, значною мірою визначена конкретними обставинами кристалізації цього жанру, пов'язаного у своїх виитоках з обрядами божества, що помирає та воскресає та з ритуальної їжею [Кирилюк, 2020], культом мерців, танцями і плачами на честь героїв та з тим, що отримало загальну назву «діонісійство».

В'ячеслав Іванов [Іванов Вяч, 1988 : 269] зазначав, що, будучи служінням Діонісу, давня трагедія в очах тогочасного глядача була виведенням на сцену у священних гробових масках пращурів, коли лицедії на котурнах, котрі їх зображували, майже не чинили ніякого дійства та не рухались, підкреслюючи тим, що вони за цими ознаками є представників потойбічного світу з їхніми обмеженими можливостями вільного руху.

Одна з версій пояснення походження трагедії, у наш час вже піддана критиці, пов'язує її з жертвним козлом та цапом-відбивайлом. Проте показовим є універсально-культурна складова цих пояснень. Так, вважалося, що *мортальне* забарвлення ролей учасників трагедії визначене близькістю цапів, які супроводжували божество, до потойбічних сил. Водночас їхня «цаплячість» амбівалентно виводила сутність

того, що відбувається, на протилежний бік бінарної опозиції смерті – до життя.

Козел з його семантикою нечистої тварини, що має багато спільних ознак із чортом (копита, роги, борідка) водночас уособлював родючість, доведена в посиленому культивованому варіанті *еротичного* коду до хтивості. Не випадково саме такий вигляд мають учасники українських різдвяних колядок, що маркують початок (*народження*) нового календарного циклу образами гостей (померлих батьків) з потойбічного царства, які є небезпечними для живих людей та водночас дають запоруку доброго врожаю збіжжя та приплоду свійських тварин.

У подальшій еволюції трагедії її споконвічні ритуально-обрядові елементи, що зводять у єдиний комплекс ідею *життя*, що *відроджується*, в його безпосередньому прояві, були втрачені. Але безсумнівним є той факт, що яскраво виражена у ній антитеза протилежних начал, *життя* та *смерті*, продовжувала залишатися наочним втіленням універсальної світоглядної формули. Наявність цієї формули у підмурках трагедії визнав і такий відомий дослідник, як Кристофер Букер, показавши у своєрідних термінах структурованість трагедії категоріями граничних підстав в їхній формульній зв'язці (див. докладніше: [Кирилюк, 2010]).

### ***в 10. Оркестрова музика (П'ята симфонія Л. Бетховена)***

Хори, що супроводжували стародавні трагедії та містерії, тобто спів як єдність музики та поезії, ставши самостійними художніми формами, також зберегли у собі зв'язок з основними мотивами трагедійної дії. Особливості музичного світосприйняття – складне й цікаве питання. Однак для нас у даному випадку важливі не особливості музичної раціональності самої по собі, а її інтерпретація в музикознавстві.

Зрозуміло, що в такому разі виявлення КПП-структурованості музичного дискурсу матиме до певної міри об'єктивно-аналітичне забарвлення, хоча сприйняття музики, здатної передати найпотаємніші, найінтимніші екзистенціальні моменти людської самосвідомості та світосприйняття, і без поняттєвої раціоналізації несе значне смислове навантаження у контексті життєвих цінностей. Звернемося до музичних

анотацій як до однієї з таких поняттєвих раціоналізацій з метою демонстрації універсально-культурних смислів однієї з симфоній Л. Бетховена – як їх виразили її інтерпретатори.

Виклад естетико-світоглядного змісту величної П'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена [Бетховен, 1973] дається, зокрема, таким чином. Перша частина відкривається суворим унісоном «мотиву долі», що звучить як сигнали грізного бою. Лейтмотив владно заповнює музичний простір, підкоряючи попутну світлу тему, що виглядає маленьким острівцем ліричного контрасту. Наростає тривожна перекличка інструментів, звучать драматичні дисонуючі акорди. Головна тема переривається сумним речитативом гобоя. Друга частина сповнена спокійної величі, що набуває вираження урочистої ходи.

Проте, навіть у життєствердних заключних акордах чується прихована напруга. Третя частина знову повертає нас до тривожної атмосфери звучання нового варіанта «мотиву долі», сповненого суворої невблаганності. Багаторазове повторення цього протиставлення долі й радісної піднесеності наповнює музику драматизмом. Крізь силу головної теми невблаганної долі, сказано на закінчення, пробиваються сліпучі спалахи світла, перші акорди фіналу, що знаменують перемогу над силами фатуму.

Неважко помітити, що основним змістом музикознавчої інтерпретації цього музичного полотна є антитезування світлих і темних сил, *життя і смерті* з фінальним *торжеством* сил добра. Визнаючи споконвічну неможливість вираження музичного змісту за допомогою раціонально-дискурсивних засобів унаслідок принципової відмінності музичної раціональності від раціональності поняттєвої, музичного й дискурсивно-поняттєвого мислення, звернімо увагу лише на можливе «вкладання» у музичний твір того змісту, що йому не притаманний.

За всього можливого розкиду думок теоретиків, відмінностей у виконанні й тлумаченні тих чи інших музичних форм диригентами або виконавцями існують певні межі в оцінці музичного твору, коли ніхто не буде, скажімо, витлумачувати його провідну тему, перебуваючи в явному протиріччі з очевидним її

змістом (гнітюча мелодія в людини без відхилень від норми не може викликати почуття радісного збудження, а тема елегійного смутку не може розцінюватися як фривольна мелодія). Очевидно, тому слід погодитися з інтерпретатором симфонії Бетховена в плані визнання присутності в ній мотивів протиборства сил, які визначаються як сили життя і смерті, світла і темряви.

Варто зазначити, що універсально-культурний підхід до оркестрової музики, зокрема, творів Кшиштофа Пендерецького, вже був практично застосований дослідниками [Калімуліна, 2003]. «Феномен Пендерецького», пише Тетяна Калімуліна, виявляється тісно пов'язаним з явищем культурних універсалій (у понятійному відношенні – з категоріями граничних основ культури, у термінології О. Кирилюка). ... Ми можемо говорити про те, що творчість Пендерецького являє собою не тільки музично-стильовий, але й особливий культурологічний феномен, може бути висвітлена як ціле – у єдності методу – тільки у контексті пріоритетних напрямків культури та їхніх проєкцій в галузь музичної культури. ... Сучасне музикознавство стурбоване пошуком нової єдиної гуманітарної основи, інтегруючого методу, системної цілісності» – зазначає дослідниця.

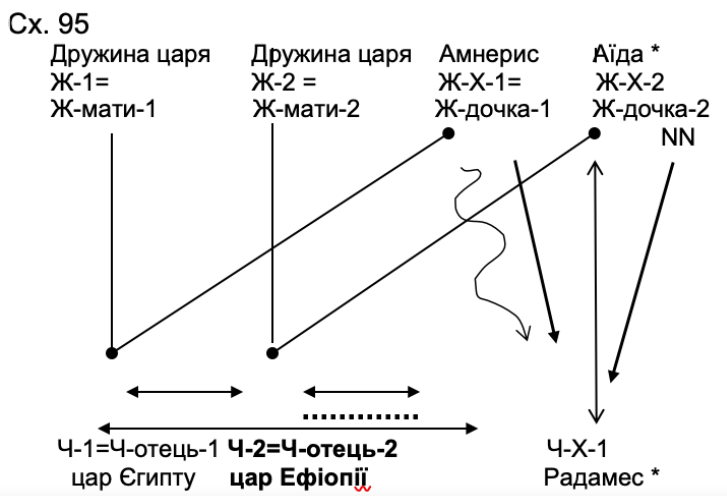
### ***в 11. Музична драма (Опера «Аїда» Джузенне Верді)***

Дещо простіше йде справа з виявлення КГП-структурованості тих музичних творів, які мають літературну основу. Музика на слова якогось відомого поета, романси і, тим паче, оперні лібретто, дають можливість чіткого встановлення універсально-культурного змісту даного музичного твору. У більшості випадків КГП-структура оперних творів досить прозора, хоча нагромадження другорядних епізодів та особлива мова цього дискурсу часто створюють враження хаотичності.

Лібретто опери Дж. Верді «Аїда» [Оперные либретто, 1982-1985] ґрунтується на таких подіях. Начальник варту єгиптян Радамес, дізнавшись про напад на них ефіопів, бажає відзначитися в боях, отримавши у нагороду рабіню дочки єгипетського царя Аїду. Але Аїда, дочка ефіопського царя, у розпачі: якщо переможе її батько, загине її коханий Радамес, якщо ж переможуть єгиптяни, загине її батько. Радамес виступає у похід. Але дочка єгипетського царя Амнерис теж любить його.

Вона каже Аїді, що Радамес загинув, та плаче і Амнерис переконується, що Аїда насправді є її суперницею. Невдовзі їхній спільний коханий повертається з перемогою, приводячи з собою безліч бранців, серед яких – і батько Аїди. Жреці наполягають на страті полонених, але батько Аїди залишається живим. Радамеса оголошують нареченим Амнерис. Проте заручений перебуває у сум'ятті, адже він любить тільки Аїду. На березі стрімкого Нілу батько Аїди вмовляє її дізнатися дорогу, якою підуть у похід єгиптяни, щоб ефіопи могли взяти реванш. Аїда зрештою погоджується і випитує у Радамеса військову таємницю. Той обіцяє після закінчення походу розірвати заручини з дочкою єгипетського царя. Підступна Амнерис стежила за ним і розповіла про зраду свого нареченого жрецам. Ті хочуть стратити Радамеса, а Амнерис обіцяє врятувати його, якщо він повернеться до неї. Той відмовляється, і його замурують у стіну. Одначе хто це? Сюди проникає Аїда. Поранена, вона помирає. Слідом за нею помирає і Радамес. А нагорі, на камінні, лежить невтішна Амнерис.

Схема типів зв'язків актантів в цій опері є такою:



Базові комунікації цього тексту, як бачимо, побудована на любовних стосунках трьох основних актантів, які не одружені,

а саме: Амнерис Ж-Х-1 = Ж-донька-1 Аїда Ж-Х-2 = Ж-донька-2 та їхній коханий Ч-Х-1 Радамес.

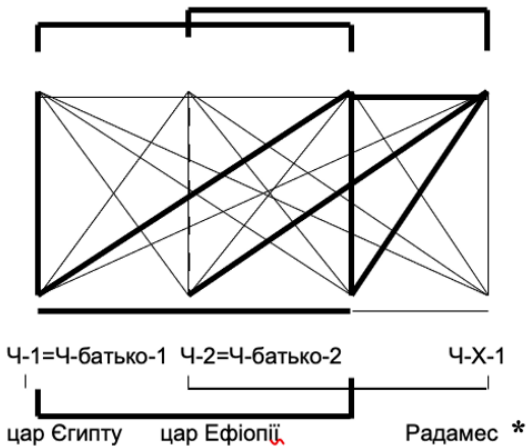
Тип зв'язків між ними виражений у *коханні* Амнерис до Радамеса, Радамеса – до Аїди, і Аїди –до Радамеса. Дві суперниці *ворогують*, як ворогують Радамес і батько Аїди Ч-батько-2 Як ворог Радамеса проявила себе й Амнерис. *Агресія*, що кодифікує *мортальність* у чистому вигляді проявилась у тому, що жреці NN хочуть стратити Радамеса. Між донькою фараона та її нареченим також існує *агресивно* кодифікована комунікація, оскільки Радамес відкидає кохання Амнерис, а вона видає його для страти жерцям. Зрештою, закохані помирають (*мортальність*).

*Мортально-агресивна* кодифікація всіх подій (війна, страти, суперництво) доповнена тут традиційним *любовним* трикутником, коханням двох жінок до одного чоловіка, котрий любить одну з них, хоча має любовні стосунки і з іншою (заручини).

Схема реалізованих зв'язків між актантами в «Аїді» отримує такий вигляд:

Сх. 96

Дружина царя	Дружина царя	Амнерис	Аїда *
Ж-1=	Ж-2=	Ж-Х-1=	Ж-Х-2
Ж-мати-1	Ж-мати-2	Ж-дочка-1	Ж-дочка-2



## ***в 12. Музична драма. (Опера «Наталка-Полтавка» Миколи Лисенка)***

Загальнопоширена колізія, що зустрічається у багатьох творах, а саме – *любовний «трикутник»*, складає основу відносин актантів й у лібретто опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка».

Наталка після смерті батька Терпила разом зі своєю матір'ю Горпиною Терпилихою потерпають від злиднів. Вихід один – знайти багатого нареченого. Але Наталка кохає Петра, який колись наймитував на них і був вигнаний Терпилом після того, як він дізнався про їхнє кохання. Відтоді від Петра не було звісток. До неї сваталося багато солідних женихів, але Наталка чекає на свого коханого. Візний – судовий пристав Тетерваковський, зізнається їй у коханні, обіцяє багатство. Але Наталка непохитна. Про відмову дізнається сільський виборний Макогоненко й обіцяє візному влаштувати шлюб з Наталкою. Горпина вимовляє доньці за те, що вона не думає ні про себе, ні про матір. Приходить виборний і малює картини багатого, щасливого життя. Мати риде і вмовляє доньку вийти за візного. Згнітивши серце, Наталка погоджується. У цей час до села повертається Петро. Від парубка Миколи він дізнається, що Наталку вчора просватали за візного. Петро ображений, він хоче негайно піти геть, щоб не бачити віроломну дівчину. Микола схиляє його до зустрічі коханою. Щира радість, з якою дівчина зустріла Петра, переконує його у її коханні. Наталка ж безмежно щаслива – тепер ніхто не змусить її вийти за осоружного Тетерваковського. Візний і виборний намагаються погрожувати непокірній, але глибокі почуття молодих людей перемагають. Візний відмовляється від Наталки. Усе село радіє за молодих.

Тут стосунки актантів порівняно з «Аїдою» є цілком дзеркальними: двоє чоловіків Петро Ч-Х-1 та візний Ч-Х-2 люблять дівчину Наталку Ж-Х-1=Ж-донька-1, яка, кохаючи Петра, змушена заручитись з багатим нелюбом. У підсумку вона відмовляється від заручин і залишається вірною справжньому почуттю, а не майновим міркуванням.

Відмінність між цими творами полягає також у тому, що у «Наталці» *мортальний* мотив в усіх його проявах відсутній, тоді як в «Аїді» він домінує. Проте в українській опері на відміну від італійської важливим сюжетним чинником є *аліментарний*

код, пов'язаний зі злиденим становищем сім'ї Наталки, котре визначає її змушену згоду на шлюб з багатим, але нелюбим чоловіком.

Далі, якщо в «Аїді» заручини ініціює жіночий персонаж Ж-Х-1 за допомогою її батька Ч-2 = Ч-отець-2 при протидії чоловічого персонажу Ч-Х-1, то у «Наталці-Полтавці» – навпаки, угода на шлюб укладена за сприяння матері Ж-1 = Ж-мати-1 за протидії нареченої Ж-Х-1. Влаштовує заручини другорядний персонаж Ч-2, і робить це він для того, щоб догодити заскорузлому женихові Ч-Х-2.

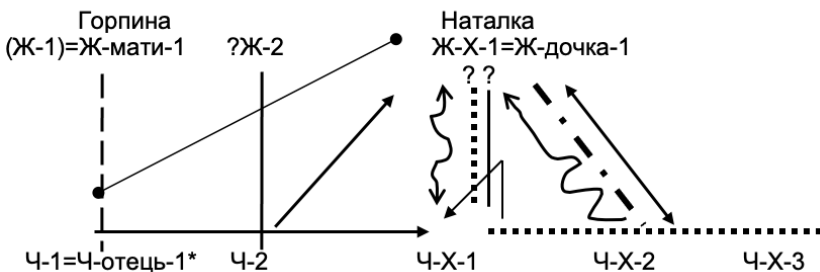
*Еротичне* кодування присутнє у стосунках Наталки та Петра (взаємний *любовний потяг*) та візного (бажання мати вродливу жінку) – до Наталки. *Агресивний* код присутній у ставленні покійного батька Наталки \*М-1 до Петра М-Х-1, візного М-Х-2 та виборного М-2 – до Наталки Ж-Х-1, а Наталки – до візного (відмова в коханні).

Своєрідна *автоагресія* проглядається в прагненні Петра піти з села після того, як він дізнався про рішення Наталки. *Інформаційне* кодування у лібретто опери вбачається у *домовленості* виборного з матір'ю і Наталкою та в *умовлянні* матір'ю Наталки побратися з багатієм.

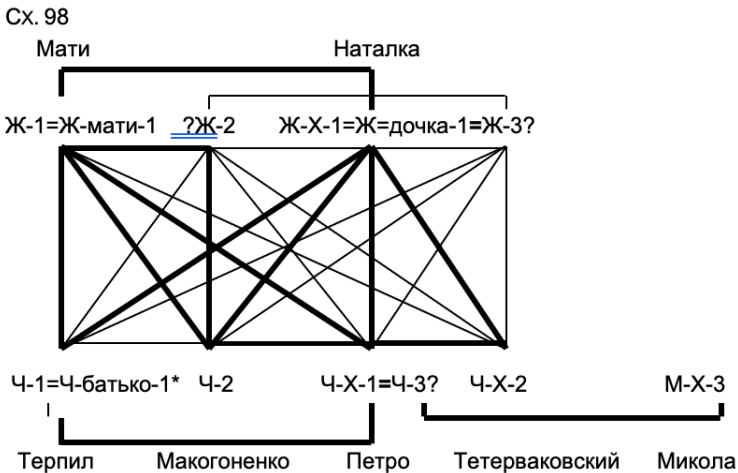
*Табуйований інформаційний код* знайшов прояв у *відсутності інформації* про Петра, що стало умовою вдалого сватання візника, і в одержанні Петром інформації від Миколи М-Х-3 про те, що Наталка засватана.

Таким чином, схема типів зв'язків актантів у «Наталці-Полтавці» М. Лисенка набуває наступного вигляду:

### Сх 97



Що стосується схеми реалізованих та не здійснених комунікацій між актантами у цій опері, то вона постає такою:



### ***в 13. Поезія («Вакханка і смиренниця» та «Царськосільська статуя» О. Пушкіна)***

У певному сенсі аналогічним за труднощами, що виникають при універсально-культурному аналізі музичних творів є виявлення КГП-елементів у «музиці слова», поезії. Як і музичний твір, поетичний текст ніколи не піддається остаточній інтерпретації, розкриваючи свій зміст не у раціонально-понятійній, а у чуттєво-емоційній формі (за відомим винятком, коли ми маємо справу з римованою сюжетною оповіддю). Проте, як сюжетні, так і безсюжетні поетичні творіння, не дивлячись на складність цієї процедури, все ж таки піддаються КГП-аналізу, демонструючи наявність у них своєрідно виражених універсально-культурних елементів.

У деяких випадках вони, як, наприклад, вірш О. Пушкіна про вакханку і смиренницю та про царськосільську статую, стали предметом спеціального структурного аналізу, проведеного представником празької школи фонетичного структуралізму Романом Якобсоном [Якобсон, 1987 : 190-191]. Цей вчений головну увагу приділив питанню зв'язку сили вираження

закладених у ці вірші думок, емоцій і переживань зі способом фонетичної організації матеріалу. Чергування консонантних сполук, що дублюють одна одну у різних строфах, посилюють, на його думку, силу емоційного впливу всього твору. Наведемо їхній зміст:

1. *«Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила / Дева печально сидит, праздный держа черепок / Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой / Дева над вечной струей вечно печально сидит».*

2. *«Нет, я не дорожу мятежным наслаждением / Восторгом чувственным, безумством, исступленьем / Стенаньем, криками вакханки молодой / Когда висясь в моих объятиях змеей / Порывом пылких ласк и язвою лобзаний / Она торопит миг последних содроганий / О, как милее ты, смиренница моя! / О как мучительно тобою счастлив я / Когда, склоняясь на долгие моления / Ты предаешься мне, нежна без упоенья / Стыдливо-холодна, восторгу моему / Едва отвечаешь, не внемлешь ничему / И оживляешься потом все боле, боле – / И делишь, наконец, мой пламень поневоле».*

Для Р. Якобсона предметом першочергової уваги у даному випадку виступають вишукані, неусвідомлено вживані прийоми поета, які посилюють виразність вірша за допомогою поєднання й чергування звуків, які мають каналами підсвідомості викликати певні асоціації.

На його думку, у першому вірші цікавим є протиставлення світлих і темних фонем У та Е: «Урну – ДЕВа – ЧУдо – ДЕВа», а також вторинна опозиція О и У: «черепОк – чУдо; И и Е: «разБИтой – дЕВа», і так далі. Поет, на думку дослідника, використав вишукану параномазію, вживши близькі за звучанням, але різні за значенням слова. Це вбачається у словосполученнях ПЕЧаль – ЧЕРЕПок, УРОнив – стРУей, прикрашених префіксами РАЗбила – ИЗливалась, ИЗ УРны РАЗбитой.

У другому вірші увагу на себе звернули такі звукові спайки, як мяТЕЖным – наслаЖДЕНЬем та інші.

Утім, Р. Якобсон не обмежується цим і дає аналіз не лише лексичних, фонетичних чи граматичних засобів побудови образу, а й тих сторін змісту твору, що виходять за його безпосередні межі й асоціюються з екзистенціальними сторонами світосприйняття. Ідеться, зокрема, про образ урни, що неодноразово зустрічається у поета й асоціюється у нього з образом життя, що перервалося: «*Придеш ли, дева красоты, слезу пролить над ранней урной?*»; «*Смертний миг будет светел / И подруга шалунов / Соберет их легкий пепел / В урны пустые пиров*» та інші.

Крім того, у цьому пушкінському творі, вважає дослідник, подано антитезу *руху* й *спокою*, коли нерухливість статуй накладається на реальний час і усвідомлюється як *вічність*, виражена водночас в образі *вічного руху*, невичерпної течії води.

Є в цьому творі й очевидне *еротичне* підґрунтя. Він був складений у Болдіно восени 1830 року, коли весілля поета відкладалося. Символіка *життя* асоціювалася з напівоголеною царськосільською статуєю (*еротизм*), чоловіча сила – із «скелею» (міцною вертикальною брилою), об яку розбився глечик (судина як жіноче начало), що, вважає Р. Якобсон, видає еротичні інтенції поета. Тут цілком у відповідності до прийнятої символіки (де скеля – це фалос, горщик – лоно, їхня поєднання – коїтус, розбитий горщик – дефлорація або пологи) можна впевнено твердити про приховані за текстом *еротично-генетивні* мотиви з додаванням моменту *агресивності* (руйнація, знищення, ламання незайманості).

Універсально-культурний аналіз цього вірша при врахуванні зауважень Р. Якобсона значно спрощується. Очевидна антитеза скороминущої *миті* й *вічності*, *руху* та застиглого *спокою* постає як опозиція трьох головних елементів КГП-структури, *життя* та *безсмертя* при латентній присутності КГП *смерті*. Не в останню чергу посилення цього мотиву пов'язане з параномазією **ЧЕРЕП**ок – **ЧЕРЕП** (уламок розбитого цілого – символ смерті), а також *еросно-танатосним* протиставленням тілесної оголеності діви (знак готовності до здійснення функції продовження життя) і мотиву знищення «судини життя» з підключенням до нього ідеї дива (надії на *вічне життя*).

Діалектичність погляду поета на проблему смерті та безсмертя визначається розумінням вічності не тільки як нерухомості статуї, а й як вічного, життєвого руху води. Звідси формування двох антитетичних формул за участю *мортальної* та *вітальної* категорій.

Нерухома діва – це не жива людина, а лише її мертво мармурове об’ємне зображення, але цю її нерухомість контрастно відтіняє потік води, що ніколи не стоїть на місці. Водночас вода з її мінливістю – це найдавніший міфолого-філософський образ, що наголошує на невблаганності часу, плинності життя, його нетривалості, хоча у формулі «*Усе тече, все змінюється*» фіксується радше вічність змін як прояву життя. Те, що не змінюється, не живе.

Серед асоціативних образів цього вірша не можна не назвати образ посудини, глечика, заміненого О. Пушкіним образом «урни». Цей образ настільки ж древній, як і уявлення про *матерію-матір* та *матерію-матеріал*. У першому випадку посудина – це матка, в якій зародилося життя і в яку людина повертається після смерті (про що свідчать поширені поховання в посудинах та у позі ембріону в овальних ямах, а також кургани як животи вагітних жінок та дольмени з семантикою лона).

У другому – це синтез усіх світових начал – глини (землі), з якої її зроблено за допомогою води (заміс), повітря (сушіння), вогню (випалювання). Виниклі на основі *гончарної парадигми*, ці уявлення стали космічними принципами. Вони як стихії-архе, що уособлюють вічність першопочатків суцього, знімають антитезу життя і смерті у вічному кругообігу речей.

Інакше кажучи, глек при статуї виражає ідею *народження*, тобто *генетивну* КГП, що у вірші Пушкіна відтінено *агресивною мортальністю* (глечик розбито). Цей глечик вже не зможе стати джерелом життя, бо дана судина до його зачаття більше не здатна. З іншого боку, цей глек після того, як він розбився об кручу з її фалічною семантикою, окропила життєдайна волога, що свідчить про не втрачені *генетивні* та *вітальні* потенції, про надію на продовження життя.

Отже, тут спостерігається контамінація *еросно-танатосних* мотивів (урну розбито, діва мертва, посудина спорожніла versus оголене тіло, стрімчак-фалос у контакті

з судиною, вилив вологи), що, можна припустити, не останньою чергою зумовлені настроєм поета в Болдіно в тривалому очікуванні весілля.

Поряд з КПП-структурованістю тексту в рамках категорій граничних підстав ми бачимо зв'язки цих категорій у їхніх кодифікованих формах з образами, які асоціювалися з мотивами урни в інших творах поета, де урна розуміється вже як кубок для вина, що додає до вже названих універсалій ще й *аліментарний* код. Келих «празний» (порожній), спустошений, колись був наповнений вином. Але тепер місце звільнене для «легкого попелу» тих, хто бенкетував, а помістить його туди «подруга пустунів».

*Аліментарне* кодифікування знаходить вираження у зв'язку посудини з *питтям*, бенкетами, а *еротичне* – в *оргіастичному* характері молодіжних вечірок, що супроводжуються всіма притаманними молодості формами прояву життєвої енергії у каналізованих формах тимчасового зняття табу на дошлюбні стосунків між статями, що мало місце у багатьох культурах, у тому колі й на українських «вечорницях».

Щодо другого твору, в якому, як вважає Р. Якобсон, виразився особистий сексуальний досвід поета, то він цілком підпорядкований ідеї *еротизму*, реалізованого у двох протилежних варіантах. Перший пов'язаний з *агресивною активністю* сексуальної партнерки, що підкреслюється мортальними образами змії, «язвами лобзаний» тощо, другий – з тихим виявом потужної глибини прихованої сексуальної чуттєвості.

*Вітальна* КПП, тут, отже, виразно кодифікована *еротичним* кодом за явного контрастування з *мортально-агресивним* мотивом, витоком чого слугує вищезгадане зауваження поета про майже болісну суть сексуального відчуття у «миг последних содроганий», помічене Стерном.

Зі сказаного можна зробити висновок, що КПП-структурованість безсюжетних поетичних творів виявляється у динамічному обігранні моменту напруження між *вітальним* і *мортальним* мотивами у різному їхньому кодифікуванні. Універсально-культурний зміст, що виражається у відносинах між актантами, у них, як правило, відсутній, а якщо й фігурує, то лише у певній статистиці протистояння «Я (він) – Ти (вона).

#### ***в 14. Поезія (Любовна лірика А. Горенко-Ахматової)***

Головним змістом творів Анни Горенко-Ахматової є особисте переживання нею екзистенціальних життєвих ситуацій, тобто, ситуацій *пограничних*, котрі часто є виявом категорій *граничних* підстав. Для розвитку цього положення проаналізуємо КГП-елементи віршів А. Ахматової зі збірки «Пісня про кохання» [Песнь, 1987] для того, щоб показати, що наші твердження є валідними і щодо інших ліричних поетичних творів.

Усього проаналізовано 47 віршів. У них виокремлено 60 КГП-значущих елементів. Формалізація відносин між актантами у безсюжетних ліричних віршах може бути проведена на основі встановлення суб'єкта дії, самої дії, її предикатів і результатів. Ці елементи представлені у лексиці поета, у понятті, котре ховається за даним словом, і, нарешті, у категорії граничних підстав, що лежить у його основі.

Згадані ланцюжки будуть позначені арабськими цифрами, а сам ланцюжок – римськими: (1) – термін; (2) – суб'єкт; (3) – дія; (4) об'єкт; (5) – поняття; (6) – КГП/код; (7) – номер вірша:

I. (1) змія (2) любов (3) жалить (4) серце (5) укусу, біль (6) смерть, агресія (7) №1

II. (1) ухід (2) він (3) залишає (4) її (5) зникнення (6) смерть (7) №№ 2, 14, 27, 45

III. (1) ухід (2) він та вона (3) віддаляються (4) у вівси (5) кохання на природі (6) життя/ерос (7) № 34-1

IV. (1) ухід (2) любов (3) йде від (4) неї (5) любов минула (6) життя/смерть/ерос (7) № 44-1

V. (1) ухід (2) вона (3) залишає (4) дім і сад (5) все минуло (6) інформація/смерть (7) № 28

VI. (1) помирання (2) вона (3) помре (4) без нього (5) помре без коханого (6) смерть/ерос (7) № 2

VII. (1) помирання (2) він і вона (3) помруть (4) разом (5) помруть (6) смерть/ерос (7) № 3

VIII. (1) помирання (2) оса (3) померла? (4) оса (5) начебто померла (6) смерть (7) № 5

IX. (1) помирання (2) русалка (3) померла (4) русалка (5) помирання (6) смерть (7) № 10

- X. (1) помирання (2) король (3) помер (4) мій король (5) помирання (6) смерть (7) № 13
- XI. (1) удівство (2) він (3) залишив (4) її (5) смерть як розлука (6) смерть (7) № 4
- XII. (1) удови (2) чоловіки (3) залишили (4) їх (5) смерть як розлука (6) смерть (7) № 12
- XIII. (1) доля (2) чоловік (3) б'є (4) дружину (5) біль (6) агресія (7) № 6
- XIV. (1) прихід смерті (2) смерть (3) цілує (4) її замість коханого (5) помирання (6) мортальність/ерос (7) № 6
- XV. (1) бажана смерть (2) вона (3) молить (4) про смерть (5) помирання (6) мортальність/інформаційність (7) № 23
- XVI. (1) любов згасає (2) смерть (3) виймає з серця (4) любов (5) помирання любові (6) мортальність/еротичний код (7) № 39-3
- XVII. (1) загроза життю (2) біда (3) говорить голосом (4) її (5) вона чує голос біди (6) мортальність/агресивний та інформаційний коди (7) № 8
- XVIII. (1) плинність життя (2) вона (3) стає (4) землею (5) повернення в прах (6) мортальність (7) № 10
- XIX. (1) пекло на землі (2) життя (3) перетворилось (4) на пекло (5) пекельні муки (6) мортальність (7) № 9
- XX. (1) плинність життя (2) ми (3) лягаємо (4) у землю (5) повернення у прах (6) мортальність (7) № 11
- XXI. (1) Запустіння смерті (2) люди (3) не живуть (4) у домі (5) неживий будинок (6) мортальність (7) № 15
- XXII. (1) пам'ять після смерті (2) камінь (3) стоїть (4) над любов'ю (5) надгробок над тим, хто кохав (6) мортальність та імортальність в інформаційному коді (7) № 17-1
- XXIII. (1) злочин (2) він (3) вбиває (4) любов (5) кінець кохання (6) мортальність та заперечений еротичний код (7) № 17-2
- XXIV. (1) злочин (2) він (3) вбиває (4) її (5) жертва вбивства (6) мортальність в агресивному коді (7) № 39-4, 49
- XXV. (1) закоханий погляд (2) він (3) поглядом бажає (4) її (5) любовний потяг (6) вітальність в еротичному та інформаційному кодах (7) № 12
- XXVI. (1) злий погляд (2) він (3) поглядом ненавидить (4) її (5) візуальна агресія (6) вітальність в агресивному та інформаційному кодах (7) № 20

XXVII. (1) кіднеппінг (2) він (3) забирає (4) дитину (5) насильницьке викрадання дітей (6) агресивність (7) № 35

XXVIII. (1) втрата друга (2) він (3) віднімає (4) друга (5) розрив дружніх відносин (6) вітальність та агресивність (7) № 35

XXIX. (1) втрата душі (2) він (3) віднімає (4) душу (5) сильна душевна травма (6) вітальність та агресивність (7) № 39-2

XXX. (1) душевні муки (2) він (3) рве пазурами (4) груди (5) болісна травма душі (6) вітальність та агресивність (7) № 39-3

XXXI. (1) самопожертва (2) вона (3) віддає життя (4) чоловікові (5) безмежна вірність дружини (6) еротичне кодування мортальності (7) № 39-4

XXXII. (1) задуха (2) зашморг (3) душить (4) її (5) самогубство (6) автоагресія, мортальність (7) № 39-5

XXXIII. (1) наврочення (2) вона (3) накликає загибель (4) на рідних людей (5) помирання від слова (6) вербальна агресія, мортальність (7) № 46

XXXIV. (1) страта (2) кат (3) страчує (4) її (5) помирання від страти (6) агресія, мортальність (7) № 39-5-1

XXXV. (1) ув'язнення (2) він (3) томиться (4) у в'язниці (5) муки від позбавлення волі (6) агресія, заперечене життя (7) № 39-5

XXXVI. (1) хвороба (2) недуг (3) губить (4) тіло (5) муки від хвороби (6) заперечене життя (7) № 35

XXXVII. (1) тлінність життя (2) смерть (3) губить (4) життя (5) помирання (6) заперечене життя (7) № 22

XXXVIII. (1) туга кохання (2) він (3) плаче (4) за нею (5) муки кохання (6) еротично-агресивне кодування життя (7) № 22

XXXIX. (1) душевний біль (2) біль (3) причиняє муки (4) душі (5) муки життєвих негараздів (6) агресивне кодування вітальності (7) № 31

XL. (1) душевний біль (2) він (3) причиняє муки (4) йому (5) муки життєвих негараздів (6) агресивне кодування вітальності (7) № 41

XLI. (1) страшний чоловік (2) вона (3) боїться (4) його (5) муки остраху (6) агресивне кодування вітальності (7) № 24

XLII. (1) креативне кохання (2) вона (3) творить (4) його (5) творчість (6) еротичне кодування вітальності у генетиві (7) № 47

XLIII. (1) нищівний час (2) час (3) вбиває (4) життя (5) життя – це постійне помирання (6) агресивне кодування вітальності (7) № 29

XLIV. (1) вбивство (2) він (3) дає випити отруту (4) їй (5) помирання від тунку (6) аліментарно кодована мортальність (7) № 30

XLV. (1) творча сутність людини (2) труд (3) продовжує (4) життя (5) довготривале життя (6) аліментарно кодована вітальність у послабленому варіанті імортальності як довгого життя (7) № 36

XLVI. (1) ознаки смерті (2) серце (3) не б'ється (4) у людини (5) припинення життя (6) мортальність (7) № 32

XLVII. (1) ознаки смерті (2) кров (3) охолола (4) у людини (5) припинення життя (6) мортальність (7) № 32

XLVIII. (1) птах смерті (2) ворон (3) чує (4) кров (5) передвістя припинення життя (6) мортальність в інформаційності (7) № 46

XLIX. (1) загроза смерті (2) рана (3) кровить (4) небо (5) загроза припинення життя (6) мортальність в агресивному коді (7) № 46

L. (1) загроза смерті (2) кров (3) хлинула (4) з людини (5) загроза припинення життя (6) мортальність в агресивності (7) № 39-3

LI. (1) життєві муки (2) він (3) живим лягає (4) у труну (5) нестерпні ситуації життя (6) мортальність (7) № 18

LII. (1) прокльони (2) він (3) проклинає (4) його (5) свара (6) вербальна (інформаційна) агресія (7) № 38, 45

LIII. (1) щасливий порятунок (2) він (3) залишається живим (4) він (5) спасіння (6) імортальність (7) № 37

LIV. (1) перевірка кохання (2) він (3) випробує любов'ю (4) її (5) муки кохання (6) агресивне та еротичне кодування вітальності (7) № 39-2

LV. (1) пам'ять після смерті (2) він (3) ходить на цвинтар (4) до померлих (5) поминання (6) інформаційне кодування імортальності – безсмертя «у наших серцях» (7) № 34

Проведена класифікація вже за першого погляду показує, що любовна лірика, в даному випадку А. Ахматової, з такою самою підставою, з якою її було включено до збірки «Пісня про кохання», може бути вміщено в добірку до лірики, присвяченої танатологічній тематиці. Цікаво, що перше видання «Гептамерону» 1558 року мало назву «Історія про щасливих коханців». Наскільки це відповідає змісту новел, читач вже знає.

Розбір Т. Ців'ян збірки А. Ахматової «Anno Domini» [Цивьян, 1967] дає підстави вважати, що мій висновок стосовно ваговитої присутності у любовній ліриці А. Ахматової

мортальної тематики підтвердженням й іншими дослідженнями. Розгляд 64-х віршів «Anno Domini» показав, що частотність понять у них була такою: *кохання* – 16, *смерть* – 9, *життя* – 7, *земля* – 7, *серце* – 10. Найбільшим за своїм числом виявилися такі слова, як *дух* і *душа* – 15, *летіти* – 11, *любов* – 10, *наклеп і смерть* -- по 7. Дослідницею було відзначено, що поняття «любов», «смерть» і «душа» очолюють список іменників.

Важливим для нашого розгляду втіленості у ліричній поезії універсально-культурної тріади є фіксація таких опозиторних структур, як «*життя* – *суета* (тривога) – *смерть* (загибель, самогубство, тління) – *горе* (біль, мука) – *життя* (порятунок) – *мир* (спокій) – *щастя* (любов)».

На основі запропонованої вище рубрикації мотивів віршів А. Ахматової класифікацію Т. Ців'ян можна доповнити міркуваннями, заснованими на загальних принципах культурно-універсального аналізу. Зауваження стосуються насамперед способу вираження категорій граничних підстав у віршах поета. Вони можуть бути репрезентовані як на безпосередньо лексичному рівні, так і на рівні глибинно-категоріальному.

Інакше кажучи, КГП-структури тут можуть із достатнім ступенем очевидності простежуватися по ходу виявлення прихованого контексту використовуваних лексичних засобів чи у тих неочевидних смислових навантаженнях, які несе в собі кожне слово. Приміром, КГП смерті може бути представлена безпосередньо, коли про неї прямо говориться в тексті, а може й опосередковано, коли для її виявлення необхідно вивести на поверхню мортальний мотив, який ховається за зовнішньою формою даного слова.

Крім того, важливими є і темпоральні, і просторові, і мобільні-динамічні аспекти розуміння КГП-структурованості поетичного дискурсу. Наприклад, *ворон* має агресивно-мортальне смислове навантаження як *птаха смерті*, а *рана*, *кров*, *хвороба*, *чорна хустина*, *вдівство*, *біль*, *земля*, *труна*, *смертний час*, *випробування*, *поминки*, *страх*, *нежилий дім* тощо більшою чи меншою мірою пов'язані з *мортальністю*. Ця універсалія може мати *просторовий* (цвинтар, закинута дім), *часовий* (все минуло) або *метафізичний* чи *релігійний* (пекло) прояв.

Розмежування за ступенем вираженості *мортального* мотиву повинне враховувати також сильні та слабкі варіанти цієї КГП, коли, наприклад, слова *відхід, відібрання, вигнання, хвороба, покарання* тощо виражають різні ступені його репрезентованості. При цьому слід мати на увазі, що одне поняття (лексична одиниці як поетичний образ з фіксованим сенсом) може містити у собі протилежні КГП. Наприклад, у вірші 34-1, ухід (у вівси) означає *не мортальність*, як це має місце в інших віршах, а, навпаки, *вітальну* КГП в *еротичному* кодуванні.

Якщо розглянути аналізовані мотиви збірки А. Ахматової (без врахування їхнього дублювання у різних віршах) під кутом зору повноти представленості у ній відкритих й прихованих КГП-елементів та їхніх кодифікацій, то виявиться, що *смерть* у її безпосередньо даній поняттєвій формі трапляється в 22-х випадках з LV-ти (40,0%), тоді як *народження* – жодного разу. *Смерть* в *агресивному* кодуванні бачимо в 9-ти (16,4%) випадках, а в *еротичному* – у 4-х (7,3%), в *інформаційній* та *аліментарній* площині – по одному разу (1,8%).

КГП *життя* в *еротичному* кодї зустрічається у 3-х (5,5%) мотивах, тоді як в *агресивному* – у 10-ти (18,2%), але у «чистому вигляді» (як «життя моє, люблю тебе») – ніколи. *Безсмертя* у явному вигляді виражене лише один раз, в *еротичній* та *інформаційній* площині, у контамінації з *мортальною* КГП – також в одиничному випадку (1,8%).

Так само одиничним є кодування *вітальної* універсалії, *життя*, контамінованими *агресивним* та *еротичним* кодами, тоді як *агресія* у рафінованому вигляді зустрічається двічі. Має місце контамінація не тільки кодів, а й самих КГП, коли перетворення на землю виглядає і як *смерть*, і як *продовження існування* в іншому стані.

Наведена нижче зведена таблиця (сх. 99) наочно демонструє домінування *мортальної* універсалії в аналізованій збірці *любовної* лірики А. Ахматової, що ще раз підтверджує провідний висновок моїх розвідок у цьому напрямі про те, що саме категорії граничних підстав (у різних, сильних і слабких варіантах) становлять контекстуальне тло текстів культури, якщо мова йде про безсюжетні твори (тут – лірику), та складають їхню глибинну структуру, якщо йдеться про сюжетні тексти.

Відсутність генетивної КГП у розглянутих творах А. Ахматової, звісно, не означає, що вона була позбавлена материнських почуттів чи прив'язаності до рідних. Переважання мортальних мотивів, відчуття навислої загрози, почуття провини перед родичами, на яких вона накликала лихо (мотив, що трапляється двічі), свідчить радше про складні процеси заломлення в ліриці реалій часу, особистих доль, відчуття загального трагізму й безвиході, властивого великим поетам у трагічні часи історії.

Немає у А. Ахматової, за одним винятком (отруєння), і *аліментарного* коду, що може свідчити про незначущість для світосприйняття автора таких життєвих проблем, як голод чи праця для підтримання існування.

Сх. 99

Коди	Категорії граничних підстав			
	<i>Народження</i>	<i>Життя</i>	<i>Смерть</i>	<i>Безсмертя</i>
Нульовий	0	0	22 (39,6 %)	1 (1,8%)
Еротичний	0	3 (5,4 %)	4 (7,2 %)	1 (1,8%)
Агресивний	0	10 (18,0 %)	9 (16,2 %)	0
Аліментарний	0	0	1 (1,8 %)	0
Інформаційний	0	0	3 (5,4 %)	1 (1,8%)
Усього	0	13 (23,4 %)	37 (66,5 %)	3 (5,4%)

Утім, я не наполягаю на тому, щоб на основі проведених процедур аналізу робилися якісь далекосяжні висновки. Для того, щоб їх можна було робити без значної кількості застережень, слід провести глибокий герменевтичний, контекстуальний, текстологічний, біографічний розбір творчості А. Ахматової.

Необхідність обережного ставлення до категоричних висновків зі складного питання про інтенціональні універсально-культурні параметри всіх поетичних творів А. Ахматової обумовлена також тим, що аналізу піддавалася тематична, багато у чому штучно складена збірка. Не можна також не брати до уваги не менш значущих імортальних мотивів у творчості поета, що виразилися, зокрема, у здогаді: *«Будто там, впереди, не могила, а таинственной лестницы взлет»*.

## **б 15. Роман**

Як видається, екстраполяція універсально-культурного підходу на прозові літературні твори з метою виявлення їхніх глибинних структур буде не лише цілком виправданою, а й достатньою мірою органічною, оскільки є приклади таких літературознавчих праць, у яких прийоми дослідження, близькі до універсально-культурного аналізу, вже тією чи іншою мірою знайшли своє втілення. Йдеться лише про повноту свідомого застосування даної методології, котра неявно натеper достатньо випукло проявилася і почасти була реалізована.

Навіть щодо такої складної та багатопланової форми художнього дискурсу, як *роман*, який, за словами Ю. Лотмана [Лотман, 1987], утягує до себе різні семантичні одиниці – від семантики слів до найскладніших культурних символів – можна з упевненістю твердити про наявність у ньому універсально-культурної структури та, отже, про можливість його універсально-культурного аналізу зв допомогою відповідної аналітичної мови.

Проте цей висновок не є очевидним. Так, на думку тартуського дослідника, роман через певну «поверхневу активність», коли у нього втягуються найрізноманітніші семантичні одиниці, видається хаотичним, таким, у якому важко виявити строгу структуру. Сюжет роману визначається типом героя і з героєм-новелістом він просувається інакше, ніж з героєм-інженером. Багатство структури роману зумовлене тим, що він несе у собі семіотику всієї попередньої культури. На відміну від фольклору, деталь у романі сюжетна, хоча архаїчні сюжетні моделі, запозичені ним, не дають йому самозруйнуватися – вважає Ю. Лотман.

Цими архаїчними моделями, на мій погляд, виступають ті універсально-культурні компоненти сюжету роману, що не стільки запозичуються, скільки автогенеруються та під впливом соціально-культурних чинників, пов'язаних з базисними рівнями світоставлення та розвитком культурних форм підтримання життя, особливими для кожної епохи, набувають специфічних форм свого прояву

Типологічно-універсальні глибинні структури роману визначають загальнолюдські культурні інваріанти, через що різні

тексти, написані у різні часи і у різних народів, є у певному сенсі ідентичними. Однак художнє втілення цих універсалій залежить від конкретних історичних реалій відповідної доби та даного народу, і тому роман може мати відмінні національно-регіональні (в культурному сенсі) риси.

Так, за Ю. Лотманом, західний роман здебільшого змальовує сімейне життя, тоді як російський роман – життя суспільства. Перший ґрунтується на архетипі «Попелюшки», яка змінює свій статус за незмінних соціальних умов, другий концентрується навколо зміни світу героєм і пов'язаних з цим його власних змін. Він виступає одночасно як руйнівник цього світу (*агресивне кодування мортальності* – О. К.), і як його рятівник (*повна базисна формула* – О. К.). Ця функція героя накладає на нього певні стереотипні структури, коли він у своїх діях змушений *проходити крізь пекло, гинути і потім воскресати до нового життя*. Західний роман має у своїх витоках казку, російський – міф.

Далі цей автор звертається до розгляду тріади «*життя – смерть – воскресіння*» у тому її вигляді, в якому вона реалізувалася у російському романі. Доволі поширені історії про великих грішників (Андрій Критський, папа Григорій) репродукувалися і в російському романі. Раскольников, Митя Карамазов, інші герої Ф. Достоєвського відтворюють гоголівську схему з «Мертвих душ», де Чичиков їде до Сибіру (*пекло, смерть*).

Усі ключові герої більшості російських романів теж проходять через пекло, скоюючи злочин, усвідомлюючи це і вмираючи у соціальному плані. Пройшовши пекло Сибіру, ці герої «*воскресають*» (*повна базисна формула* – О. К.).

Уже тільки це стисле визначення специфіки роману як різновиду культурного дискурсу показує, що в його основі лежить та сама «вічна» універсально-культурна схема, що і в інших художніх творах, але наповнена вона конкретним культурно-історичним змістом, обумовленим особливостями світоглядних уявлень даної спільноти та того, що зветься «духом часу», що панували на той час в Європі та, дещо інакших, у Росії.

Усе це наштовхує на думку про значно ширші можливості пропонованого універсально-культурного аналізу структури дискурсу, коли, скажімо, за наявності у художніх або

фольклорних творах спільної універсальної формули, притаманної всім культурним текстам світу, можна було б виявити культурно-світоглядні інтенції не лише авторів цих творів, а й особливості національного культурного світосприйняття даного народу загалом, що створило би об'єктивні підстави для визначення специфіки його ментальності не на підставі його опису, а на підставі його пояснення..

На підсумок зазначимо, що завдання, поставлене перед нами у даному параграфі, ми вбачали лише у тому, щоб звернути увагу на факти, котрі підтверджують вищевикладені концептуальні ідеї щодо дійсної універсальності категорій граничних підстав та світоглядних кодів як у культурному дискурсі, так і в усій культурі.

## § 5. У ПОШУКАХ ВИТОКІВ «МЕХАНІЗМУ» ПОРОДЖЕННЯ СЮЖЕТІВ

### А. СОЦІАЛЬНА ОНТОЛОГІЯ ТА АНТРОПНІСТЬ СВІТОРОЗУМННЯ

Літературні твори різних жанрів містять у собі, як бачимо, у якості їхньої неявної, категоріальної (у гегелівському сенсі його прикладу «Лист дерева зелений») структури базисну світоглядну формулу в її повному та усіченому, розгорнутому й згорнутому вираженні. Однак бодай за очевидного домінування мортального мотиву, коли розповідь завершується смертю героя або навіть усіх персонажів, необхідно мати на увазі ту обставину, що нескінченне обігривання цієї теми сягає, зрештою, життєствердних мотивів, принаймні хоча б стосовно читача.

Перетворення описуваної події з мортальним фіналом на факт художнього світосприйняття робить її одним з важливих чинників життєствердження суб'єкта цього сприйняття, а самі мистецькі форми – на різновид універсально-культурного осягнення людиною шляхів і способів заперечення смерті, що перетворюється у системі наративних образів і структур з *художнього акту на онтологічний факт життя*.

У цьому зв'язку необхідно зважувати на таку обставину. Соціальна онтологія категорій граничних підстав і світоглядних кодів у першому наближенні постає як прямиий аналог структури

художнього дискурсу взагалі і новели – зокрема. Але це тільки на перший огляд.

Насправді ситуація дещо складніша. Базисна світоглядна формула, що становить сутність культурного буття людини у світі, виражаючи ідею підтримання існування та відведення загрози від життя, при відтворенні її у складі художнього твору в рамках реалій соціальної онтології виступає не вторинним, похідним, а первинним, структуротворчим компонентом художнього тексту.

Справді, за недостатньо глибокому підході до питання може здатися, що, відображаючи світ реальних зв'язків людей в усіх їхніх подробицях, дана світоглядна настанова проникає до складу художнього дискурсу разом зі змістом літературних текстів і може бути виявлена лише після певних пізнавальних деконструктивних та реконструктивних процедур.

Інакше кажучи, видимістю суті справи має такий вигляд, ніби світ соціальних відносин, відображаючись у художній свідомості, при входженні до складу цієї свідомості у художньо перетвореному вигляді привносить до неї і КПП-структури, які потім виявляються дослідниками у процесі аналізу (анатомування препарування, розчленовування) тексту і проникнення «за» «зовнішню оболонку» суцього фактажу, за котрою «ховається» автентична структура дискурсу.

Навіть якщо припустити, що це справді так, то не можна залишати поза увагою вторинність КПП-структурованості самої соціальної реальності (тобто, «другого», олюдненого світу) стосовно базисних підстав відношення людини до цього світу. Соціальний світ структуровано так, як це було визначено трансформуванням у культурі універсальних, притаманних усьому живому способів підтримки існування. Матеріальна культура і культура різноманітних форм соціальних комунікацій у їхньому соціально-онтологічному аспекті є способом і водночас результатом реалізації цих базисних установок на продовження життя і відведення від нього загрози.

Тому КПП-структурованість соціальної онтології задана КПП-структурованістю практичної свідомості людини. З цього випливає, що відтворення КПП-структур соціальної онтології у художній свідомості являє собою продукування (відтворення)

вихідної життєвої установки, носієм якої є людина, а не соціальне буття саме по собі. У цьому сенсі КГП-структури цього буття вторинні щодо КГП-структур діяльнісних цільових установок людини.

При реконструкції КГП-структур соціальної онтології ми отримуємо своєрідне «накладання» буттєвих і ментальних елементів базисної формули світовідносин одне на одне, що виглядає як відтворення у складі мислення КГП-структур соціального буття. Насправді навіть у разі прямого змістовного збігу структур соціальної онтології та структур художньої свідомості останні є первинними. Саме вони є джерелом такої організації матеріалу, почерпнутого із самої реальності, що вибудовує його, організовує і синтезує відповідно до споконвічних культурно-світоглядних установок людей, підпорядкованих ідеї *«утвердження життя, подолання смерті, досягнення безсмертя»*.

Такий стан речей можна обґрунтувати такими міркуваннями. По-перше, соціальна онтологія може давати нам найрізноманітніший матеріал, який жодним чином не буде пов'язаний з КГП-структурами. Проте значущість художнього твору й інтерес до нього визначається тим, якою мірою і наскільки повно у ньому представлено конкретно-історично виражене розуміння форм і способів *утвердження життя*. Творчий синтез об'єктивного матеріалу у художній творчості передбачає, що в основі цього синтезу лежить споконвічна, часто неусвідомлювана формула життєпідтримання, навіть якщо у самому художньому творі домінує мортальна «ідея».

Цим і відрізняється художній твір від наукових текстів, де опис властивостей, скажімо, тих чи інших хімічних сполук для нефахівця видається нецікавим і нудним, хоча й тут, нехай опосередковано, знання цих властивостей, за всієї їхньої абстрагованості від найближчих життєвих інтересів простих людей, зрештою, пов'язують з підтриманням життя.

По-друге, первинність базисної культурно-світоглядної формули стосовно соціальної онтології доводиться своєрідною «антропоморфізацією» дійсності, коли всі без винятку її процеси і явища розуміються за аналогією з людиною. Трансцендуючи у світ, людина ніби створює своє друге тіло і водночас здійснює

його «продовження назовні» навіть у тих випадках, коли реально це зробити неможливо. Вивчення архаїчних періодів історії людства показує, що тіло людини виступало універсальним класифікатором об'єктивних явищ. Природно, що й основні (зокрема й трансформовані в культурі) функції цього тіла, пов'язані з продовженням його існування, стали аналоговим еталоном для розуміння об'єктивних явищ.

Ми цілком серйозно говоримо, що пересохла земля «жадібно п'є вологу» (*аліментарний код*), вітри «гнуть дерева», а блискавка «б'є» (*агресивний код*), верба «милується» своїм віддзеркаленням у ставку, а сонячні промені ласкаво пестують весняні гаї (*еротичний код*), тоді як вночі над ними «зірка із зіркою розмовляє» (*інформаційний код*).

На природні речі поширюються шлюбні зв'язки людей (Місяць і Сонце – *подружжя*), життєвий цикл людини (метал «*старіє*»), а також базисна формула цілком: природа «*відроджується*» після зимової «*смерті*», а місячні фази відповідно до етапів життя людини розуміють як моменти його існування – *народження, молодості, зрілості, старіння, вмирання і нового народження* (молодий, повний та старий місяць).

Теза, яку я тут захищаю, полягає у наступному: природні цикли не є первинними порівняно з культурно-світоглядними формулами. Тобто, йдеться про те, що не природні цикли задають інваріантну будову нашої свідомості в її ключових формулах (матрицях, моделях, патернах, штампах, кодах, архетипах тощо), саме структурованість нашої світоглядної свідомості універсально-культурними елементами в їхній формульній зв'язці веде до того, що й об'єктивні природні явища починають розумітися та структуруватися у відповідності до культурних інваріантів цієї свідомості. Дійсно, якщо ми визнаємо, що вислів «коліно труби» є переносом будови кінцівки людини на вигін якогось неодушевленого предмета, то чому стосовно базисної світоглядної формули ми повинні думати інакше?

Про те, що ментальні форми визначають специфіку бачення структури природних явищ, свідчить той факт, що загальна схема розуміння цих явищ у рамках формули «*життя – смерть – відродження*» має місце навіть у тропічних країнах з їхнім вічним літом, де у звичному розумінні природа ніколи не «вмирає».

Триадна структура в її різних варіантах поширюється на суспільні, зокрема – на історичні події. Терміни «зародження», «розквіт», «занепад», «загибель» використовують стосовно цивілізацій, включають до складу опису подій священної історії, яка проголошує оновлення світу після «кінця часів». Зрештою, ця базисна схема лежить в основі об'єктивно-наукових космологічних концепцій, зокрема, у концепції «Великого вибуху», «Колапсі Всесвіту» чи в теоріях Всесвіту, що «пульсує», і так далі. При цьому категоріальні та понятійні форми, котрі виникають унаслідок і під впливом освоєння людиною доволі обмежених царин Універсуму поширюються на області, що не входять у сферу людського досвіду і практики.

Якщо ставиться питання, що буде після кінця світу, і відповідь на це питання не знаходиться, логічно припустити, що часові уявлення людей, втілювані у поняттях «раніше», «одночасно», «після» можуть і не мати адекватної відповідності у сферах, поза межних для людського досвіду. Не можна не погодитися з твердженням, що існують такі царини об'єктивної реальності, де самі уявлення «до» або «після» втрачають будь-який сенс. До них, зокрема, відносяться області мікросвіту субквантового рівня, що ламають не тільки всі наші традиційні уявлення про часові послідовності речей, а й саму парадигмальну традиційність цих уявлень. Проте, все це не заперечує факту земного, антропного світорозуміння розвитку об'єктів у межах ідеї *зародження, загибелі та відродження*.

## В. УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ СМИСЛИ ТА ДИФЕРАНС

Вище нами не випадково було згадано ключовий термін граматики Жака Дерріди – *деконструкція*, пов'язаний зі спробами виявлення за ієрархізованою системою лінійного письма приховані смисли. Пояснення присутності «апріорної» універсально-культурної схеми, що організовує змістовний матеріал художнього дискурсу, може ґрунтуватися як на традиційному розумінні процесів інтеріоризації схем діяльності до складу мислення, так і на проведенні розрізнення між лінійним і нелінійним типами мислення [Субботин, 1993]. Останній пов'язується зі спонтанним синтезом смислів (і відповідно, сюжетів) у процесі творчості.

Подібне смислопородження Ж. Дерріда називає *differance*. Дифферанс – це рух думки, що «виробляє» та «творить», якого не можна звично визначити як її просту «діяльність». Спонтанність її творчого руху в цьому сенсі не піддається традиційному опису за допомогою звичної тричленної формули «суб'єкт мислення – процес мислення – предмет мислення». Очевидно, що ця, кажучи словами І. Канта, «таємнича здатність продуктивної уяви», що «губиться у глибинах нашої психіки», може бути феноменологічно та інтроспективно осмислена лише у нетрадиційних термінах, які ще достатньо не викристалізувалися.

Запроваджений Ж. Деррідою метод «деконструкції» покликаний розкривати те, що маскує лінійна організація тексту книжки – її лакуни, зяяння, маргінальні смисли, відсутність смислу взагалі або виявлення прихованих смислів.

Принагідно зауважу, що, по суті справи, саме виявленню цих прихованих смислів у складі лінійної побудови новелістичної композиції була присвячена ця робота. Ідеться не про «іносказання» автора чи про його навмисне приховування певних смислів, і не про мистецьку «езотерику», коли незрозумілі для більшості смисли стають зрозумілими одним лише «посвяченим».

Пригадується повчальний урок, даний у далекому 1976-му році славетним українським філософом і культурологом Мирославом Поповичем молодим аспірантам Інституту філософії НАН України під час обговорення їхніх перших наукових статей. «Ось ми прочитали твою роботу – говорив він. – А тепер розкажи нам, що ти в ній хотів сказати?» Тобто, за кожним текстом, за кожним очевидним зовнішнім смислом ховається глибинна інтенція автора, такий собі «метатекст», який у лінійному дискурсі отримує всього лише обмежену цією лінійністю структурну організацію.

Дослідницька робота, позбавлена концептуального метарівня, за всієї своєї зовнішньої схожості з роботою, в якій реалізовано базову ідею автора, статусу науковості не має. Інакше кажучи, виклавши свої думки, ми, проте, *ідею* («що хотіли сказати») артикулюємо лише опосередковано. У цьому сенсі універсально-культурний аналіз структури новел, проведений вище, дає змогу

проникнути на той рівень дискурсу, де стає зрозумілою початкова ідея автора – плід його спонтанного смислопородження.

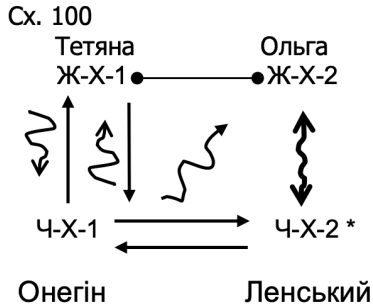
На думку Ж. Дерріди, смислопороджувальні процеси – це гра самого текстового простору. І це правильно, бо письменник, організовуючи текстовий простір у лінійну послідовність книжки, спочатку перебуває в системі «пресупозиції», нелінійної організації її змісту. Перед викладом задуманого твору у лінійну (дискурсивну) послідовність, чим є, власне, матеріалізація думки шляхом її запису на папері чи, у наші часи, на електронному носії, весь його зміст, чи, принаймні, якась глава чи епізод перебувають у свідомості письменника начебто поза часом, принаймні, поза визначеною часовою послідовністю, коли речення йде за реченням. Що там є, так це певна просторова *перспектива*, *даль* «свободного роману» («Євген Онегін»), яку «сквозь магический кристалл» О. Пушкін «еще не ясно различал».

Нелінійні процеси інтенсифікують розумову діяльність авторів, не зумовлюючи, які саме елементи будуть залучені до процесу мислення, виявляючи цілісні топологічні структури цих елементів. Водночас спосіб організації цих елементів у певну структуру вже заздалегідь визначений початковими універсально-культурними інваріантами. Завдяки своїй цілісності вони можуть відокремлюватися від авторів і здатні жити у культурі самостійним життям (що й трапилось з героями О. Пушкіна, котрі «раптово» стали незалежними від автора).

Ця самостійність героїв, котрі, начебто, у своїх вчинках, намірах та поведінці цілком залежать від того, хто їх «вимислив», а потім «над вымыслом» «слезами облился», визначена «самостійністю», незалежністю того номенклатурного набору дій кінцевої кількості актантів, за межі якого вони просто не можуть «вистрибнути».

Уже звичний для читача формальний запис універсально-культурного змісту пушкінського роману у віршах (на схемі дані лише головні персонажі) показує, що поет відтворив якщо не банальну, то загальнопоширену історію про кохання без взаємності (*любовний потяг* Тетяни Євген *агресивно відкидає*), про взаємне кохання молодих людей (Ольги та Володимира), про суперництво двох чоловіків за жінку (після *сексуальної агресії* Євгена до Ольги, хай і з досади, між ним та Володимиром стався

двобій, де Ленський гине), про безуспішну спробу повернути так необачно відкинуті почуття дівчини і таке інше (дзеркальні щодо ініціальної стадії відносини між Тетяною та Онегіним).



«Нічого нового», «все старе, як світ» – так можна сказати про зміст сюжету твору О. Пушкіна. У принципі, ніякої допомоги «магічного кристалу» для передбачення того, якими будуть в їхньому потенційно можливому повному варіанті стосунки між двома сестрами та двома сільськими сусідами, приятелями «от нечего делать», абсолютно неважко.

Що О. Пушкін насправді «не различал» у «далечині» свого роману, так це те, які саме комбінації зносин відомих актантів кінець-кінцем реалізуються. «Продуктивна здатність уяви» поета без участі *ratio*, спонтанно, обрала саме ті варіанти комбінацій стосунків актантів та типи цих зв'язків, яких ми знаємо, але ці комбінації могли б бути зовсім іншими.

Знаючи підвищений еротизм поета, ми могли б припустити, що фінальну частину роману він для підняття інтересу до твору написав би у відверто еротично-соромницькому дусі (а такі твори у О, Пушкіна є), коли, скажімо Ольга відповіла б на сексуальні зазіхання Євгена згодою і почала б потайки зустрічатися з ним темними вечорами «в овсах», оскільки її жіноча «хить» вимагала своє, а Володимир статевий акт з нею розцінив би як наругу над його платонічним коханням.

У Тетяни після запізненого зізнання Євгена її стара дівоча любов могла б спалахнути з такою силою, що вона, поспішно залишивши іспанського посла та «склонилася на долгие моленья» у темній гардеробній подалі від людського ока з ошалілим від такої

її витівки Євгеном. При цьому її малиновий берет, який ритмічно рухався вперед-назад (так поет описав би коїтус), зрештою, впав з її голови. За цією річчю вищий світ й дізнався, з ким ховався за купою шуб Онегін, котрий вийшов звідти на люди, хитаючись від горя, оскільки він зрозумів, що у такий спосіб Тетяна помстилась йому, розчавивши його нехай й запізніле, але ніжне кохання грубим статевим актом без обіймів та поцілунків, не по-людські (щось подібне ми бачимо у «Тропіку рака» Генрі Міллера). Сама ж Тетяна скористалась розголосом її неслави для того, щоб її чоловік вже ні за яких обставин не міг би жити з нею родиною, і вони б розлучилися, а це давало їй можливість вийти заміж за іспанського посла, котрий давно був закоханий у неї і весь час кликав до себе у Кордову, незважаючи на сексуальний скандал з Онегіним.

Можливо, хтось скаже, що це вже занадто, але такий поворот сюжету не є абсолютно неможливим, як це можна було б вважати, оскільки, по-перше, у реальності, як я думаю, звичай російських дворянських палаців, де звучала тільки французька, не могли сильно відрізнятись від заведених у Версалі узвичаєних форм розпусної поведінки французького нобілітету. По-друге, у художньо-літературній свідомості «декамеронівська» і «гептамеронівська» традиція такий сюжет визнала б цілком достойним для розважливих бесід під час епідемії, тому що він нічим не відрізняється від сюжетів більшості новел цих збірок.

Утім, сюжетні лінії могли розвиватися і не такими екстравагантними шляхами. Приміром, ні Онегін, ні Ленський не бажали дуелі, і будь вони більш критично налаштовані до прийнятого у ті часи поняття честі (відмінити дуель було ніяково, тому що вже запросили секунданта, відомого дуелянта), Ленський міг би залишитися живим, помиритись з Онегіним, взяти шлюб з Ольгою та жити життям «старосвітського» поміщика до глибокою старості, ставши обрюзглим резонером та видавши заміж купу дочок. Але кому з читачів це було б цікаво?

Введення казкової «нестачі», небезпеки для героїв номадичного епосу, ворожих дій лісових інфернальних істот українського фольклору – все це стоїть в одному ряду із загибеллю Ленського. Тут, як у двочленній казці, один герой виживає, на іншого чатує загибель.

Так чи інакше, О. Пушкін увів у свій оповідальний текст елемент, котрий базисну формулу розподіляє між двома діючими особами, як у казці про мачушину дочку та пасербицю, коли та з цих осіб, яка *ви-жила*, *пере-живає* супротивника та переживає свою перемогу з відчуттям, близьким до почуттів воїнів-переможців після битви, коли вони залишились живими, а довкола лежать повалені вороги (Еліас Канетті) – тобто, з відчуттям власного *безсмертя*.

Далі, у світлі сказаного цікавим є питання про співвідношення КПП і *differance*. Цілісність лінійного письма задається початковою КПП-структурованістю базового тексту. Вона, фактично, і є тим смисловим інваріантом зв'язків між елементами тексту, які породжуються автором нібито поза його волею, що дозволяє говорити про самопородження тексту, де свою роль відіграє й автор.

Ця роль полягає у тому, що він творить лінійний текст, але зв'язки між його ключовими елементами у своїй глибинній основі задані базисною світоглядною формулою. Саме у цьому сенсі текст живе своїм самостійним життям, ніби поза волею автора. Недарма письменники дивуються, коли їхній герой проти їхньої волі гине, хоча спочатку такої задумки автор не мав.

Така ситуація є наслідком функціонування універсально-культурної базисної структури, що організовує текст: кожна КПП є «своїм іншим» всіх інших КПП, і тому під час фіксації однієї з них голографічно висвічуються всі інші. Сказавши «А», автору мимоволі доводиться говорити й «Б». Фіксація якоїсь однієї категорії граничних підстав або якогось одного їхнього коду дають негайну нелінійну референцію на всі інші КПП та коди.

Глибинний творчий синтез сюжетів художніх творів у цьому плані може розумітися як своєрідна *комбінаторика* наявних елементів (номенклатури актантів і типів зв'язків між ними) за одночасного відтворення аксесуарів, обстановки, історичних подробиць, котрі є обставинами другого плану і які не визначають глибинної структури дискурсу.

Згадане вище відчужене від автора існування його власного текстового матеріалу та інваріантних КПП-структур, що організовують його будову, у наш час посилюється у зв'язку зі створенням різного роду штучних інтелектуальних систем. Не такою вже нездійсненою видається ідея створення своєрідної

комп'ютерної книги, де її фрагменти будуть розкидані по різних файлах. Ці фрагменти у своїй сукупності являтимуть собою набір усіх можливих комбінацій заданого числа актантів і типів зв'язків між ними. Після читання одного з цих файлів читач може довільно відкрити будь-який новий файл при наявності їхнього набору, в якому внаслідок перебудови на ключове кінцеве слово попереднього файлу встановиться смисловий зв'язок цього файлу з наступним. Це буде принципово нова, нелінійна книга, де її зміст не задаватиметься від початку. Фактично текст за співучасті читача буде самопороджуватися.

При цьому виникає реальна можливість автоматизації процесів творчості та його знеособлення – небезпечного явища, що спостерігається поки що в невеликих масштабах у створенні сучасної популярної музики. Неважко уявити собі комп'ютерну програму, яка за лічені секунди скомбінує стосунки актантів, обере через випадково розкидану вибірку типи цих стосунків, наповнить їхні зв'язки тим чи іншим конкретним історичним змістом, додасть ліричні відступи й пейзажні інкрустації з прихованим смислом, який відповідав би загальному духу твору, якого машинно генерували, та, зрештою, підбере діалоги для персонажів із врахуванням їхніх рольових функцій та типажу.

Треба сказати, що створення такої програми забере шматок хліба у якоїсь кількості авторів певного роду літературних творів, хоча вони, по суті справи, працюють за тією ж напрацьованою механічною схемою. Не можна сказати, що такого роду література не знаходить свого споживача. Використання слова «споживач» тут цілком доречне, оскільки саме на прорахований заздалегідь фахівцями видавничого маркетингу сегмент книжкового ринку з урахуванням смаків споживача працює зараз потужна індустрія масової літератури. Саме за рахунок масовості та нав'язаних смакових вподобань процвітає продаж підсолоненої харчової гуми та розчиненого у воді паленого цукру, марки яких не знає нині хіба що тільки амазонський індіанець. Що ж, комусь подобається споживати цей сумнівний напій просто з бляшаної банки, а комусь – смакувати з кришталевих келихів витримане вино із загадковим ароматом, насиченим букетом, чудовим кольором та тонким післясмаком.

## ВИСНОВКИ, ПІДСУМКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

У цій праці універсально-культурному аналізу піддавались далеко не всі різновиди культурного дискурсу, деякі з яких (політичний дискурс, національна ідентичність та свідомість, обряди та звичаї, балади, кіно, семіотика речей, архетипи, казка у цілому та окремі типологічні казки, філософія Декарта, Спінози, Бекона, сміхова культура тощо) були розглянуті в інших моїх роботах.

Тим не менш, наведеного матеріалу, як я сподіваюсь, усе ж таки достатньо для того, щоб говорити про суттєвий евристичний потенціал використаних прийомів застосованого аналізу текстів культури, імплементація яких розширює предметне поле і пізнавальні можливості не тільки виконаного тут філософсько-світоглядного і семіотико-культурологічного дослідження, а й літературознавства, структурної лінгвістики, психології та інших наук.

Надалі можна звернутися до багатовікової історії літератури та мистецтва і знайти там прямі відповідності загальному культурно-світоглядному інваріанту сучасних художніх творів. Вивчення розставлених акцентів в експлікації базисної світоглядної формули, способу організації нею конкретно-історичного матеріалу, номенклатури актантів, реалізованих і нереалізованих типів зв'язків між ними дасть змогу виявити унікальні особливості відтворення в художній свідомості різних епох єдиних для всіх часів культурних універсалій. При фіксації у ній культурних інваріантів певною мірою буде полегшено аналітичне завдання з виявлення особливостей взаємовпливу різних літературних форм одна на одну.

Аналіз структури, наприклад, міфологічної свідомості та виявлення притаманного їй репродукування універсально-культурного інваріанта дасть змогу констатувати факт впливу міфу, припустімо, на мистецьку свідомість, якщо тільки в останній буде виявлено специфічну, властиву тільки міфові, КГП-структуру.

Значний евристичний потенціал запропонованих універсально-культурних методик вбачається при їхньому застосуванні у культурній компаративістиці. Кількісні показники, отримані при вивченні універсального змісту однієї культури, можна буде порівнювати з аналогічними кількісними

показниками, отриманими при аналізі іншої культури. З тією ж точністю можна буде також передбачити основну структурну організацію літературних творінь неймовірно далеких майбутніх епох. Змінюватимуться мови, їхній граматичний лад, лексика, предметний зміст, спосіб знакової передачі думок – але незмінно хвилюючими залишаться вічні смисложиттєві основи цих ще не написаних творінь.

Якщо не боятися банального спрощення реальної картини глибинних механізмів взаємодії культурних форм і потаємних життєвих устремлінь кожної людини, то можна було б сказати, що дві вічні теми – кохання та смерть – ось що робить розглянуті тут твори справді цікавими для читачів різних вікових груп та різних історичних часів. Але за всієї тієї величезної ролі, яку ці теми відіграють у нашому житті й у нашому світосприйнятті, вони, проте, підпорядковані іншій, ширшій і важливішій темі – темі продовження життя.

У цій книзі я спробував виявити універсально-культурні основи як літературної творчості, так і чинники постійного читацького інтересу до них. Але знання про них не означає відмови від того живого враження, яке вони на нас справляють. Хотілося б думати, що наш читач, не дивлячись на знання «механіки» цієї творчості, збереже під час читання нових творів, КГП-структурованість яких для нього вже буде очевидна, свіжість і цілісність їхнього сприйняття.

«МОРФОЛОГІЯ НОВЕЛИ» МИХАЙЛА ПЕТРОВСЬКОГО:  
УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ РОЗБІР

Убитий більшовиками у 1937 році по справі «німецьких словниковців», коли було репресовано 141 вчений, у тому колі вся редакція «Великого німецько-російського словника», талановитий дослідник, перекладач, літературознавець професор Михайло Олександрович Петровський у своїй роботі «Морфологія новели» (Петровський, 1927) декларує, що він перш за все прагне виявити її *структуру*. Але що саме ним розуміється як структура новели?

Спочатку М. Петровський окреслює ознаки новели за обсягом, вважаючи, що новела – це розширений анекдот, тоді як повість – це розширена новела. Надалі він вказує на таку особливість новели, як «замкненість смислу», чи «замкненість сюжету». Сюжетом оповіді, вважає він, завжди є *життя*, і будь-яке життя замкнене моментами *народження та смерті*.

Проте, цим замкненість сюжету не обмежується, інакше до закінчених художніх творів ми мали б зараховувати лише біографії. *Життя* як сюжет є *життям* перетвореним, він є деяким *образом життя*. Суть справи полягає не у тому, щоб розгорнути все дане життя від початку до кінця, а у тому, що розгорнути його як сюжет, і це розгортання полягає у розкритті сюжетного *сенсу*. Сюжет перетворює життя, тоді як саме воно є лише сирим матеріалом. Відповідно, структура сюжету є структурою сюжетного сенсу, замкнутість сюжету є замкнутістю життя, вже перетвореного на сюжет, життя, що отримало сюжетний сенс. Стислість новели як замкненої оповіді вимагає особливого стислого, інтенсивного сюжету. Новела розповідає про *одну подію*, але ця подія має включати до себе цілісний смисл даного життя, його *тотальність*.

За цим М. Петровський звертається до будови власне новелістичного сюжету як її «матеріалу» (нім. *Stoff*). Ця будова своїм центральним осередком має *сюжетне ядро*, котре складає *предмет* оповіді. Воно повинно мати такі властивості, щоб по ним можна було судити про цілісне життя, замкнене у даному сюжеті. До сюжетного ядра входять певні *епізоди* як послідовність подій, у ньому описаних, та *смісловий вузол*, центральна точка тяжіння,

до якої стягуються всі смислові ниті новели. Окрім цього у тексті існує такі елементи, як *зав'язка*, в якій концентрується вся напруга оповіді, а також *розв'язка*, де «напружений натяг» знімається. Напругу вводить *зачин*. Таким чином, новела має деяку тричленну схему (*зав'язка, вузол, розв'язка*) як її «голий зміст», і це не є сама новела.

По краям сюжету *ядро* обрамляється *початковою* та *заключною частинами*. Перша дає смислову підготовку події, друга – її смислове завершення. Для цих крайніх членів сюжету існує два зручних німецьких терміни – *Vorgeschichte* (перед-історія) та *Nachgeschichte* (пост-історія), найближчими еквівалентами яких є поняття *сюжетного прологу* та *сюжетного епілогу*. У загальному плані цей дослідник вказує на загальновідоме розрізнення *диспозиції* (реальної послідовності подій) та *композицію* (компоновка цих подій автором новели). Ці свої викладки М. Петровський ілюструє на прикладах двох новел Боккаччо та оповідання Гі де Мопассана.

Говорячи про структуру новели, М. Петровський фактично має на увазі не її «онтологічну» (диспозиційну) будову, а *структуру викладу* новели автором у межах тих складових, що він їх визначив як елементи цієї структури. Композиція новели має розповідатися автором новели таким чином щоб враження читача (слухача) від неї було єдиним та безперервним, а його увага має бути захоплена і натягнута як тятива луку, і натягувати її має саме письменник (оповідач).

Іншими словами, структура новели повинна бути такою, щоб впливати на літературно-естетичні враження читача чи слухача. Але хіба це є структурою власне тексту? Він у деякому сенсі є позачасовим, і послідовність викладу подій його визначальну структуру не змінює, вона є такою, якою є, незалежно від того, про який її епізод ви дізнаєтесь спочатку, а про який – пізніше.

Розглянемо деякі з прикладів М. Петровського під кутом зору універсально-культурного підходу з метою виявлення їхньої інваріантної структури як визначеного набору комбінацій стосунків актантів та типів цих стосунків. Першим прикладом є «вельми нескладна», за визнанням М. Петровського, четверта новела першого дня «Декамерону». Після викладу змісту новели

у контексті власного підходу М. Петровський мимоволі вказує на реальну структуру оповіді, котра, як показав досвід інших мов опису структури тексту, переважно казки (Роман Волков, Володимир Пропп, Ганна Рафаєва, Модест Гаазе-Раппопорт, Броніслава Кербеліте, Геда Ясон та інші), неодмінно, але часто неявно, ховаючись за введеними даними дослідниками термінами, пробиває собі дорогу до цілковитої явленості.

Проте у М. Петровського немає навіть власної спеціальної термінології, своєї аналітичної мови опису, він аналізує цю новелу, використовуючи вище наведений набір «інструментів», тобто, фіксує її смислове ядро, зачин, зав'язку і такі інші загальноживані поняття літературного аналізу творів.

Через такий підхід виникає питання – наскільки ці складові «морфології» новели притаманні літературному твору саме цього жанру, а не всім іншим? Адже досить легко встановити, що подібна будова притаманна і повісті, і роману. Справу рятує та обставина, що М. Петровський називає повість розширеною новелою, а новелу – розширеним анекдотом, але тоді його робота мала б називатися «Морфологія анекдоту, новели та повісті».

Тепер важливо з'ясувати, що цей автор розуміє під «морфологією». Якщо за аналогією подивитися на твір В. Проппа «Морфологія “чарівної” казки», то його змістом є аналіз функцій діючих осіб, яких він налічував тридцять одну. Суть цих функцій полягала у діях даних осіб на кшталт ХХХІ «Герой бере шлюб». Коротко говорячи, морфологія літературного твору – це розбір його тексту на діючих осіб та їхні дії, котрі разом виступають чинниками творення його структури та розгортання сюжету. Але це – ніщо інше, як розбивка художнього дискурсу на актантів та зв'язки між ними певного типу, як це було тут показано стосовно структури новел «Гептамерону» та інших творів.

Зміст четвертої новели першого дня «Декамерону» М. Петровський вбачає у тому, що «один чернець, впадши в гріх, гідний тяжкої кари, майстерно викривши свого абата у такій же провині, уникає покарання». Надалі він описує цей зміст як дії певних актантів: «1) зустріч ченця з дівчиною у саду; 2) їхнє побачення у келії; 3) розмови монаха з абатом; 4) побачення абата

з дівчиною у келії ченця; 5) заключна бесіда абата з монахом та виведення дівчини з монастиря».

Ця структура «може бути стиснута у два епізоди: побачення ченця з дівчиною у келії і побачення абата з тією ж дівчиною в тій же келії», всі інші епізоди є побічними. При цьому виникає питання, чи є «зустріч в саду» дівиці та монаха такою вже невід'ємною складовою сюжету? Ясно, що ні, оскільки дівиця сама могла завітати до келії.

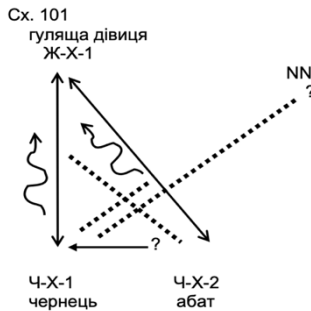
Встановлення любовного зв'язку однією дівчиною з двома чоловіками та ворогуванням між чоловіками – це зразкова модель класичної новели, про яку писав О. Реформатський. Щодо ролі вербальної комунікація між двома чоловіками, котра фіксується М. Петровський беззмістовно, як «бесіда», слід зауважити, що саме завдяки поінформуванню абатом ченця про те, що він обізнаний з його гріхом, монах вчиняє подальші дії – залишає абатові ключ від келії, де знаходиться юна блудниця та натякає, що вона там і зараз є.

Так само у другій «бесіді» чернець *натякає* абатові, що він *знає*, як поводить ся абат у келії з дівцею, тому що підглядав у дверну шпарину. Так само до цього абат *дівзнався*, що робив чернець у келії з тією ж гулящою, отримавши інформацію через пристрасні зойки дівчини та весь той «гармидер», котрого вчинили коханці під час бурного сексу, що й привело його під келію. Можливо, для підтвердження того, що він все *бачив*, чернець розповів абатові про позу, яку той обрав при статевому акті з дівкою – «щоб не увередити часом її, молоду та крихкотілу, своєю ваготою, не на неї поліз, а її на себе положив та й довгенько жирував собі з нею» [Боккаччо, 1353, 2004].

Отже, говорити, як це робить М. Петровський, що у келії відбулося «побачення» ченця, а потім абата з хтивою дівчиною – це приховувати реальний зміст їхніх стосунків – злягання, оскільки побачення може передбачати й мовчазне милування один одним, й приємну бесіду тощо.

Далі, *поінформованість* абата про те, що вчиняв чернець з дівчиною є причиною його наміру суворо покарати перелюбника, а *поінформованість* ченця про абата – причиною того, що покарання скасоване. Тут ми можемо говорити про слабкий варіант базисної світоглядної формули, де порятунок

постає у вигляді спасіння від покарання. Отже, схема даної новели у нашій формалізованій системі запису змісту оповідань цього гатунку виглядає таким чином:



Зі сказаного видно, що ця новела є типологічною тричленною новелою за участі одного неодруженого жіночого персонажу Ж-Х-1 та двох чоловічих – Ч-Х-1 та Ч-Х-2. Стосунки між гулящою дівкою та ченцем з абатом відповідають *еротичному* кодові, а відносини між чоловіками – *агресивному* (з боку абата) та *інформаційному* (для обох актантів) кодам. Реалізація *агресивності* абата (проста стрілка) після *повідомлення* (пунктир) ченця про його гріх стає проблематичною (знак запитання). *Еротичний* код реалізовано у двох варіантах – лібідозного потягу (хвиляста стрілка) та коїтусу задля задоволення лібідо (обоюдна стрілка). Цей код проявляється як порушення заборони (*детабуювання*) на статеве життя для священників та монахів у католицизмі. Пунктирні лінії позначають інформаційну комунікацію у вигляді знання абата про гріх ченця та чернця – про гріх абата. Відмова абата від покарання ченця обумовлена можливим розголосом серед народу NN відомостей про порушення абатом celibату, що може призвести до втрати ним посади, чим і викликана його відмова від покарання ченця.

Друга новела з «Декамерону», що її розглядав М. Петровський, цікава тим, що у ній присутній рідкісний для новел мотив, оснований на *аліментарному* коді, пов'язаному не тільки з майновими відносинами, але й з безпосереднім споживанням їжі. Однак цим змістом універсально-культурна структура даної новели, звісно, не вичерпується.

У ній розповідається про те, як один шляхтич на ім'я Федеріго вщент закохався (*еротичний код*) в одну прекрасну даму, котру звали монна Джованна, і усіма силами прагнув завоювати її увагу та прихильність. Проте, хоча він і «бився на всіх турнірах, змагався на ігрищах» (*агресивний код*), «давав розкішні бенкети й розсипав гойнії дари» (*аліментарний код*), у тій марнотратності своїй жодного не знаючи упину; та дама тая, не менше цнотлива (*табуйований еротизм*), як уродлива (краса як прояв жіночності, *культивований еротизм*), «не вважала ні на те, що задля неї робилося, ні на того, хто все те витворяв».

Отак «гайнував молодий Федеріго добро своє без міри й ліку» (*табуйований аліментарний код у широкому сенсі, коли замість накопичення майно марнотратять*), «ніякого натомість не дістаючи пожитку, і до того догайнувався, що процвиндрив до решти все своє багатство, – лишився в нього на бідність один лише маленький хуторець, з якого він мав нужденний дохід на прожиток» (життя у злиднях, *табуйована вітальність*), «та ще сокіл мисливський...» з яким він «час од часу» займався «ловами пташиними» (полювання як контамінація *агресивного та аліментарного кодів*).

Далі, сталося так, що чоловік монни Джованни «почувся присмертним» (*табуйована вітальна категорія, життя під загрозою*), «написав духівницю, за якою весь спадок він записав на сина, а якщо той помре безпотомно» (*табуйований генетив*), «то він мав перейти до його вдови» (контамінація *інформаційного та аліментарного коду як повідомлення про долю майна*).

Невдовзі він і направду помер (*мортальна КГП*), і монна, залишившись удовою, за «звичаєм нашого жіноцтва поїхала з сином улітку на село» неподалік від хуторка Федеріго. Там хлопчик дуже заприятелював (дружба як послаблена форма *еротичного коду*) з сусідом, ходив з ним на соколині лови (*агресивність та аліментарність*) і «дуже хотів, щоб і в нього був такий птах, але навіть думати не смів попросити його у Федеріго, знаючи, наскільки він ним дорожить».

Одного дня син монни «раптом занедужав» (*мортальна загроза життю*) і «се дуже засмутило матір, бо вона дух ронила за своїм одинчиком». Весь час вона проводила біля нього, «питаючи – може, йому чого бажається, то нехай скаже» (*інформаційний код*),

«а вона вже все на світі для нього дістане. Хлопець, чуючи вже не вперше ті питання, сказав: – Мамо, якщо ви дістанете мені Федерігового сокола, то я, напевне, швидко одужаю» (можливе відведення загрози для життя). Почувши це прохання, монна Джованна почала міркувати (*інформаційне* кодування), що їй робити, і не знала, як вона, котра багато років *ігнорувала* його кохання (заперечений, табуований *еротичний* код) може попросити у Федеріго його єдину втіху. Через це вона вагалась з відповіддю синові, але набралась рішучості та пішла до шляхтича.

Той здивувався і зрадив її візиту, «уклонився їй низенько», монна Джованна теж «привітала його ласкаво, по-жіночому», і повідомила про мету завітання. Вона сказала, що прийшла сюди, щоб винагородити Федеріго «за ті втрати, що ти зазнав їх з її причини, кохаючи її більше, ніж слід було» та запропонувала разом пообідати (*аліментарний* код). Бідний закоханий кинувся шукати, чим можна було б пригостити (*аліментарний* код) таку гостю, і зрозумів, наскільки від був злидений – пригостити було нічим (*табуований аліментарний* код).

«Аж тут упав йому в око сокіл той дорогоцінний, що сидів на жердочці в його кімнаті; не довго думаючи, взяв він його (а птах був жирненький, нівроку): оце, думає, добрий буде пошанівок для коханої дами. Без жалю скрутив він йому голову і велів служці своїй обпатрати його швиденько і засмажити якнайкраще на рожні; потім заслав стіл білим обрусом (у нього їх трохи ще лишилося) і, веселенький, пішов у садок до монни Джованни прохати її на обід, на який він, по бідності своїй, спромігся. Та встала й пішла з супутницею своєю до столу, не знаючи» (*табуована інформаційність*), «яку то печеню вони їдять», та разом із гостинним господарем спожили того «дорогоцінного сокола» (*аліментарний* код).

«Коли зі столу прибрали і гостя договорила» (*інформаційність*) «люб'язно з господарем про те, про се, вона вирішила, що час уже сказати» (*інформаційність*) «йому про властиву мету своїх одвідин, і озвалась до нього ласкавим голосом: ... Скоряючись владному наказові материнського серця, мушу, всупереч моїй волі» (*агресивний імператив*) ... просити тебе, щоб ти подарував мені одну річ, вельми дорогу тобі по праву, ... – маю на увазі твого сокола, бо синок мій хворий так його забажав, що,

коли я йому того птаха не дістану, боюсь, що він іще дужче рознеможеється і тоді, крий боже, помре» (потенційна *мортальність*). «Тим благаю тебе – не заради любові твоєї до мене, бо вона тебе ні до чого не зобов'язує, а заради твого благородства, яке ти вже не раз являв, як ніхто ніколи, – прошу тебе, подаруй мені того сокола, щоб я могла сказати, що завдяки твоєму дарунку син мій залишився живий» (одужання як послаблена *імортальність*), «щоб я була вдячна тобі поки віку мого».

Почувши це, Федеріго гірко заплакав, і монна Джованна подумала, що плаче він через те, що йому «шкода розставатися з укоханим своїм соколом, ... і хотіла вже була одмовитись од свого прохання», але Федеріго «показав їй на довід пір'я, лапки і дзюб од сокола» (*інформаційне* кодування *мортальності*). «Почувши все те й побачивши» (*інформаційний* код), «дама спершу почала ганити» (докора як *вербально-агресивна* контамінація) «лицаря словами за те, що він перевів такого чудового сокола, аби пригостити жінку, а потім стала вихвалити в думках його надзвичайну великодушність, що і в убозтві не змаліла».

За кілька днів «чи то з горя, що не дістав сокола, чи то вже з хвороби» синок помер-таки (*мортальність*) «на превелику тугу матері». Довго вона сумувала, «аж тут брати почали її принукувати» (*агресивний* примус), «щоб ізнов заміж виходила» (*еротичний* код в інституційному прояві), «бо молода ще була й багата». Монна Джованна «згадавши про благородство й щедрість Федеріго, який пришанував її своїм останнім соколом», сказала своїм братам, що вийде вона (*культивація еротичного* коду в інституті родини) лише за Федеріго дельї Альберігі. Брати спочатку були проти того, але згодом «вчинили сестрину волю й оддали йому монну Джованну разом з усім її добром».

«Ставши мужем коханої дами і властителем багатих маєтностей» (*культивована аліментарність у вітальності*), «мессер Федеріго жив до самої смерті» (*вітальність* та *мортальність*) «щасливим чоловіком і добрим господарем».

Як бачимо, «матеріал» новели насичений універсально-культурними смислами, відповідно, структурований категоріями граничних підстав та кодами, незалежно від того, як, за словами М. Петровського, новела «сприймається» читачем чи як письменник «захоплює», «утягує» його майстерністю викладу

цього матеріалу, як викликає його інтерес та яким чином тримає у емоційній напрузі.

З огляду на це навряд чи можна погодитись з цим дослідником новели у тому пункті, що її центром є сокіл. Як на мене, сокіл грає лише допоміжну роль, роль «тригера» подій, що розгортаються після того як кавалер пригостив ним даму, а саме – у відновленні нормального життя пригніченої вдівством жінки та стрибком «з гязі у князі» безпутного дворянина, який, зрештою, опритомнів та почав нове щасливе *життя*. Коротко говорячи, головний зміст у новелі полягає не в оповіді про те, як з'їли сокола, а про те, як налагодилося *життя* двох головних актантів – чоловіка ті жінки, і як мати невільно сама знищила річ, котра могла *порятувати* її сина.

Тобто, базисна універсальна формула дана тут в обірваному варіанті, оскільки можливий порятунок сина від смертельної хвороби тим, що йому подарують сокола, не стався, і причиною тут є те, що дама з *незнання з'їла* за обідом у кавалера те, за чим прийшла. У даному випадку ми бачимо таку роль *аліментарного* коду, котрий доволі нечасто зустрічається у новелах – поїдання сокола дамою визначило *смерть* її сина. При цьому показово, що за те, що їй не вдалося дістати засіб порятунку своєї дитини через власну необізнаність вона лише м'яко корить Федеріго і зовсім не винуватить у цьому себе.

І насамкінець, зроблю ще один закид у бік методології М. Петровського. Як вже зазначалось вище, за ним новела розповідає про одну подію, але ця подія має включати до себе цілісний смисл даного життя, його тотальність. Відновлення нормального життя головних актантів другої новели Боккаччо ще можна пов'язати з тотальністю їхнього життя взагалі. Але вбачати цілісний смисл і тотальність життя абата чи монаха у груповому сексі з дівчиною (чим, як зазначається у новелі, вони не раз займались й після описаних подій) буде явним перебільшенням, адже їхній життєвий вибір передбачав пряме зречення від подібних втіх та служіння Богові, чим вони, вочевидь, офіційно займалися. Як бачимо, деякі новели під дане узагальнення М. Петровського не підпадають, хоча, приміром, для «Легкого подиху» І. Буніна вони є абсолютно справедливими.

## ЛІТЕРАТУРА ТА ПРИМІТКИ

- Аникст А. А.* (1986) Трагедия В. Шекспира «Гамлет» – М.: Просвещение – 124 с.
- Бахтин М.* (1990) Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса – 2-е изд. – М.: Худож. лит. – 543 с.
- Бертрам Д. Г.* (1992) История розги – В 2-х томах – Т.1 – М.: Просвет – 288 с. – сс. 115-209.
- Бетховен Л.* (1973) Пятая симфония. Пластинка 33 СМ 04287-8.
- Боккаччо Дж.* (1353, 2004) Декамерон – Х.: Фоліо – 672 с.
- Бровко О. О.* (2012) Вставна новела в структурі української літератури: типологія і модифікації // **Дис.** ... наук. ст. ... докт. філол. н., спец. 10.01.06 – теорія літератури – КНУ імені Т. Шевченка – 432 с.
- Вейль С.* (1990) «Илиада», или поэма о силе // **Новый мир** – № 6 – сс. 248-260.
- Волошин М.* (1990) Коктебельские берега. Поэзия, рисунки, акварели, статьи – Симферополь: Таврия – 248 с., илл.
- Выготский Л.С.* (1987) Легкое дыхание // **Психология искусства** – М. – 475 с. – сс. 186-297.
- Замятина Е.А.* (1994) О рациональности художественного произведения // **Рациональность** и семиотика дискурса – К.: Наук. думка – сс. 161-171.
- Иванов В.П.* (1986) «Человеческий мир» как социально-культурная реальность // **Мировоззренческая культура личности** – К.: Наук думка. – сс. 24-55; Див. також: **Кримський С. Б.** Ціннісно-смісловий універсум як предметне поле філософії // **Філосо.** і соціологічна думка – 1996 – № 3-4 – сс. 102-116. Це – одна з найбільш ефектно представлених версій ідеї світу як світу людини з введенням спеціальних термінів.
- Иванов Вяч.* (1988) Возникновение трагедии // **Архаический ритуал** в фольклорных и раннелитературных памятниках – М.: Главн. редакц. восточной лит. – 336 с.
- Ишмуратов А. Т.* (1994) Логико-когнитивный анализ онтологического дискурса // **Рациональность** и семиотика дискурса. – К.: Наук. думка – 251 с.

- Калімуліна Т. А.** (2003) Універсалії культури у творчості Кшиштофа Пендерського // **Дис.** ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво – Одеса, Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової – 23 с.
- Камю А.** (1990) Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // **Сумерки богов** – М.: Прогресс – 398 с. – сс. 222-318.
- Канетти Э.** (1990) Масса и власть // **Человек** нашего столетия – М.: Прогресс – 478 с. – сс. 418 – 423.
- Кестхейи Т.** (1989) Анатомия детектива – Будапешт: Corvina – 272 с.
- Кирилюк А. С.** (1990) Социально-практические и культурно-мировоззренческие аспекты категорий «полагание» и «отрицание» // **Отрицание** и полагание – К.: Наук. думка – сс. 125-140.
- Кирилюк А. С.** (1993а) Максимилиан Волошин и дух трагедии: жизненное кредо // **Культура** Крыма на рубеже веков (XIX – XX вв.). Мат. респ. науч. конф. 27-29 апреля 1993 – Симферополь – сс. 73-75. Див. це також у: «Доповіді та статті» (2021).
- Кирилюк О. С.** (1993b) Трансцендування як сутнісна риса // **Філосо.** і соціологічна думка – № 2 – сс. 132-151. Див. це також у: «Доповіді та статті» (2021).
- Кирилюк А. С.** (1998) Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла – Одеса: Астропринт – 143 с.
- Кирилюк О. С.** (2000) Універсальні виміри культури: біблійний дискурс та біблійні мотиви у демонстративному фольклорі // **Універсальні** виміри української культури – Одеса : Друк – 216 с.  
URL:<https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/Biblia.html>
- Кирилюк О. С.** (2005) Універсалії культури та структура дискурсу. Казка та обряд. Друге видання, виправлене та доповнене – Одеса: Автограф/ЦГО НАН України – 372 с.
- Кирилюк О. С.** (2008) Категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури – Одеса: Центр Гуманітарної освіти НАН України. Одеський філіал / Автограф – 416 с.
- Кирилюк О. С.** (2010) Універсалії культури в основних світових сюжетах: аналіз мови опису // **Дбѣа / Докса** – зб. наук. праць з філософії та філології – Вип. 15 – Універсальні виміри культури. На пошану професора Олександра Кирилюка з нагоди 60-річного

ювілею – Одеса: Од. нац. ун-тет, Од. гуманітарн. традиція – сс. 10-51. Див. це також у: «Доповіді та статті» (2021).

**Кирилюк О. С.** (2016) Трансдисциплінарна імплементація універсально-культурної концепції екзистенціальної семиотики. Огляд літератури // **Δόξα/Докса** – Вип. 2 (26) – Гуманітарний дискурс: дисциплінарність, міждисциплінарність, трансдисциплінарність – Од. нац. ун-т, Од. гуманіт. традиція – Одеса: Акваторія, 208 с. – сс. 93-113. Див. це також у: «Доповіді та статті» (2021).

**Кирилюк А. С.** (2017) Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла – Изд. 2-е – Lambert – Academic Publishing (ФРН) – 274 с.

**Кирилюк О. С.** (2018) Роль сакрального у культурних трансформаціях репродуктивної функції людини // **Δόξα/Докса** – Вип. 1 (29) – Про сакральне-1 – ОНУ, ОГТ – Одеса: Акваторія, – 228 с. – сс. 34-43. Див. це також у: «Доповіді та статті» (2021).

**Кирилюк О. С.** (2020) Трагедій-одія та комос-одія як «пісні їжі та пияцтва» у реконструктивному семіозисі Ольги Фрейденберг // **Δόξα/Докса** – Вип. 1 (33) – ОНУ – Одеса, 2020 – сс. 4-16. Див. це також у: «Доповіді та статті» (2021).

**Кирилюк О. С.** (2021) Доповіді та статті. 1977-2020 рр.: ювілейна зб. наукових праць до 70-річчя проф. О. С. Кирилюка – НАН України. ЦГО – Київ-Одеса – 776 с. URL:<https://cgo.org.ua/wp-content/uploads/2021/12//Кирилюк-О.С.-Доповіді-та-статті-1977-2020-рр.-до-70-ліття-від-дня-народження-2021р..pdf>

**Ковшун И. Н.** (1984) Копилка научно-фантастических сюжетов: 2048 готовых разработок. Игра одесского Клуба любителей фантастики «Протей» // **Уральский** следопыт – № 4.

**Кон И. С.** (1990) Сексуальность и нравственность // **Этическая мысль-1989** – М.: Политиздат – 480 с. – сс. 58-88.

**Крымский С. Б.** (1994) Знаково-символический менталитет иконы // **Рациональность** и семиотика дискурса – К.: Наук. думка – сс. 15-21.

**Кууси П.** (1988) Этот человеческий мир – М.: Прогресс – 368 с.

**Леви-Стросс К.** (1985) Деяния Асдиваля // **Зарубежные** исследования по семиотике фольклора – М. – 329 с. – сс. 35-76.

**Лотман Ю. М.** (1987) О сюжетном пространстве русского романа XIX века // **Уч. записки** Тартуского ун-та – Вип. 746. – **Труды** по знаковым системам – Т. 20 – Тарту – сс. 102-110.

**Мазуччо Г.** (1993) Новеллино – М.: Республика – 400 с.

*Маргарита Наваррская* (1558, 1993) Гептамерон / Пер. А. М. Шадрина ; общ. ред., вступ. ст. и комм. А. Д. Михайлова. Прилож.: пять ранее не публ. новелл в пер. И. Г. Русецкого – М.: Республика – 431 с. (Серия «Новелла Возрождения»).

*Маргьорит дьо Навар* (1558, 1980) Хептамерон. Новели. Превод с френски – София: Народна култура – 501 с. Студенти філософського факультету Одеського університету на спецкурсі «Універсалії культури» питали мене, як це може бути: «*Sy gist l'enfant, Sy gist le pere, Sy gist la soeur, Sy gist le frere, Sy gist la femme et le mari, Et ne sont que deux corps ici*» («Покоються тут чоловік з дружиною, дитина з батьком, і сестра та брат – але лише два тіла під плитой лежать»). Насправді розібратися тут не так просто. Але все ж таки спробуємо це зробити. Такий собі розпусник вчинив інцест з матір'ю, від якого народилася дівчина. Вона для цього чоловіка була одночасно і донькою, і сестрою. Потім він вступив і з нею в інцестуальний зв'язок, і вона стала йому ще й дружиною. Якою не приголомшливою та огидною є ця ситуація, тим не менш демографи підраховали, що без інцесту історична чисельність людства була б значно меншою, ніж вона є (див.: *Connif Richard* (2003) *Go ahead, kiss your cousin* // **Discover Magazine** URL: <https://www.discovermagazine.com/health/go-ahead-kiss-your-cousin>

*Маринетти Ф. Т.* (1986) Первый манифест футуризма // **Называть** вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в.– М.: Прогресс – 640 с. – сс. 158-162.

*Мелетинский Е. М.* (1958) Герой волшебной сказки – М.: Изд. восточной литературы – 264 с.

*Мелетинский Е. М.* (1990) Историческая поэтика новеллы – М.: Наука. Главн. ред. восточн. лит. – 275 с.

*Мифологический* словарь (1990) – М. – 709 с. Див. статті «Іліада» та «Одіссея». Докладніше універсально-культурний розбір цих творів див.: *Кирилюк О. С.* Універсально-культурний аналіз «Іліади» та «Одіссеї» // **Універсальні** виміри української культури – Одеса: Друк, 2000. URL:

<https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/Myths/Iliada.html>

*Нейлов Е.* (1986) Волшебнo-сказочные корни научной фантастики – Л.: ЛГУ – 56 с.

**Новые забавы и веселые разговоры** (1990) Сборник французских новелл эпохи Возрождения: Бонавантюр Деперье, Филипп де Виньель, Никола де Труа, Франсуа де Россес, Жак Ивер, Сеньор де Шольер и др. – М. – 608 с.

**Оперные либретто** (1982, 1985) Краткое изложение содержания опер – В 2-х томах = Тома 1-2 – М.: Музыка – 430 с., 432 с.

**Ортега-и-Гассет Х.** (2016) Восстание масс – М.: АСТ – 256 с.

**Ортега-и-Гассет Х.** (1991) Эстетика в трамвае // **Эстетика.** Философия культуры – М. – 588 с. – сс. 155 – 162.

**Парахонский Б. А.** (1988) Язык культуры и генезис знания – К.: Наук. думка – 210 с.

**Песнь** о любви (1987) Русская любовная лирика – Кишинев – сс. 702-716.

**Петровский М. А.** (1927) Морфология новеллы – М.: Ars poetica – Ч. 1 URL: <https://studfile.net/preview/3994657/>

**Пропт В. Я.** (1986) Исторические корни волшебной сказки – М. – 370 с.

**Пухов М.** (1985) Мягкой посадки: новые электронно-фантастические игры для молодежи // **Техника** – молодежи – № 7 – сс. 56-58.

**Реформатский А. А.** (1983) Опыт новеллистической композиции // **Семиотика** – М.: Радуга – 634 с. – сс. 557-565.

**Розов В. М.** (1993) Природа сексуальности // **Вопр.** философии – № 4 – сс. 78 – 88.

**Соловьев Вл.** (1991) Смысл любви – К.: Либедь – 353 с.

**Субботин М. М.** (1993) Теория и практика нелинейного письма (Взгляд сквозь призму «грамматологии» Ж. Деррида) // **Вопр.** философии – № 3 – сс. 36-45. Це – популярний виклад концепцій Ж. Деррида з його праць «*De la Grammatologie*» – Р., 1967 та «*Differance*» з **Margins of philosophy** – Chicago – 1982.

**Текст** Семантика и структура (1983) – М.: Наука. Див. також: **Структура** текста. М., 1980. Універсально-культурний зміст аналізованих текстів, наприклад, у зв'язку з числовими моделями, легко проглядається вже у тому, що ці моделі квантитативно антитезують світ по полюсах життя та смерті, про що я писав у книзі «*Качество и количество*» (1994).

**Токарев С. А.** (1982) Умиращий и воскресающий зверь // **Мифы** народов мира – Т.2 – М.: Сов. энциклопедия – с. 548.

- Фрейд З.** (1988) Недовольство в культуре // **Филос. науки** – № 1 – сс. 92-101.
- Фромм Э.** (1994) *Анатомия человеческой деструктивности* – М., Республика – 447 с.
- Фромм Э.** (1988) Ситуация человека – ключ к гуманистическому психоанализу // **Проблема** человека в современной западной философии – М.: Прогресс – 552 с. – сс. 443-482.
- Хокли Б.** (1989) Воительницы в кожаных кольчугах // **Советский цирк** – № 48.
- Цивьян Т. В.** (1967). *Материалы к поэтике А. Ахматовой* // **Уч. записки** Тартуского ун-та. – Вып. 198 – Тарту – сс. 100-108.
- Чуковский К.** (1985) *Современники. Портреты и этюды* – Минск: Нар. асвета – 575 с.
- Шевченко Т.** (1989) *Княжна* // **Поэзії** – У 2-х книгах. Кн. 2 – К. – сс. 48-61.
- Шинкарук В. И.** (1977) *Философия и мировоззрение* // **Человек и мир человека** – К.: Наук. думка – сс. 8-21.
- Эйкен Г.** (1907, 2015) *История и система средневекового мирозерцания*. Пер. с нем. В.Н. Линд; Со вступ. ст. проф. И.М. Гревса – С-Пб. – 729 с. – Изд. Либроком – 732 с.
- Эрих В.** (1915, 2023) *От Канта к Круппу* // «**Меч и крест**», М. – URL: <https://deda14.livejournal.com/1293465.html>
- Якимович А.К.** (1991) *Тоталитаризм и независимая культура* // **Вопр. философии** – № 11 – сс. 16 – 24.
- Якобсон Р.** (1987) *Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова* – М.: Прогресс – 464 с., [12] л. ил. –
- Aarnes A.** (1928) *Type of Folktales*. – Helsinki <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/Myths/Iliada.html>
- Marcuse H.** (1963) *Éros et civilisation : Contribution à Freud* – Paris: Les éditions de Minuit – Arguments 18 – 239 p.
- Mauceri Sebastiano** (1979) *Amore senza Tabu. Saggio filosofico su W. Reich e la sinistra freudiana* – Catania, Bonanno, Acireale – 164 p.
- Sontag Susan** (1968). *Die Pornographische Phantasie* // **Akzente**. Ziteschr. für Literatur – Н. 1, – SS. 77-95. У цієї праці наведено дані про еротизм у творчості інших відомих письменників.
- Thompson S.** (1932) *Motif-index of folk literature* – Helsinki.
- Vovelle M.** (1983) *La Mort et L'Occident. Pantheon et Gallimard Books* – 800 p. ill.

## Інформація для бібліографічної класифікації

**Науковий напрямок:** філософія

**Суміжні наукові напрямки:** семіотика, літературознавство, культурологія

**Спеціальність:** філософська антропологія та філософія культури

**Суміжні спеціальності:** історія літератури зарубіжних країн, структурна лінгвістика

**Спеціалізація:** екзистенціальна семіотика культури

**Суміжні спеціалізації:** теорія літературної творчості, історична теорія літератури

**Ключові слова:** філософія, семіотика, філософська антропологія та філософія культури, історія літератури зарубіжних країн, структурна лінгвістика, екзистенціальна семіотика культури, теорія літературної творчості, історична теорія літератури; європейська ренесансна новела, «Декамерон», Джованні Боккаччо, «Гептамерон» Маргарити Наваррської; структура новели: М. Петровський, О. Реформатський, Л. Виготський; універсально-культурний структурний аналіз: міф, епос, «Одисея», «Іліада», казка, Біблія, наукова фантастика, детектив, «Гамлет» Шекспіра, «Княжна» Шевченка, роман, «Легке дихання» І. Буніна, поезія та «Онегін» О. Пушкіна, любовна лірика А. Ахматової; Ж. Дерріда, диферанс.

**Kyrylyuk Oleksandr.** Culture Universals and Semiotics of Discourse. Short Story (How Stories are Written?) / Third Edition, in Ukrainian, with changes and additions in the author's translation from Russian. Appendix: "*The Morphology of a Short Story* by Mikhail Petrovsky: a Universal and Cultural Analysis" – English Abstract – Kyiv-Odesa: Odesa branch of Center for Humanitarian Education of the National Academy of Sciences of Ukraine – 290 p. – 101 graphic schemes.

## Abstract

The monograph deals with the use of the author's original concept of existential semiotics. According to this concept, the deep structure of cultural discourses is constituted by the categories of ultimate bases, such as Birth, Life, Death, and Immortality in their formulaic conjunction «affirmation of life, overcoming death and the desire for immortality», as well the world view codes – Alimentary, Erotic, Aggressive and Informative ones in their strong and weak aspects. By his concept, the author examined not only short stories, but another mental forms also, and proved that these elements of the structure are the basis for the construction of these texts and at the same time they are the universals of culture. As a result, the entire culture appeared as a special sign system with the same in all its forms invariant (meaning-matrix). The understanding of the world as world of culture proposed by philosophers of the Kiev school as a projection of humane meanings onto objective reality has received common recognition. Thanks to communicative intersubjective interactions, through the objectifying semiotization of reality, the concrete historical worlds of man are formed. Due to the anthropological and cultural unity of mankind, in the worlds of various communicative communities there are identical invariant elements, which can be called universals of culture.

The third edition of the monograph is the Ukrainian version of the two previous editions, published in 1998 and 2017. Based on the concept of existential semiotics developed by the Kyiv School of Philosophy, the monograph examines the universal cultural semiotic structure of such a cultural discourse as the short story. It is revealed and graphically documented that this structure is a set of combinations of relations between actors in the aggressive and reproductive codes against the background of the general worldview formula *life – death – immortality*. In the main part of the work, the collection of short stories by Marguerite de Navarre *Heptameron* is subjected to the analysis. On this basis, a quantitative analysis of combinations of actants is carried out and the short stories author's hidden intentions and preferences were hermeneutically explicated. In this way, the inner world of Margaret of Navarre on the base of analyses of the communications of the actors in her novels was explicated. On this basis, when extrapolating the developed methodology of universal-cultural analysis to other texts, the cultural universals of I. Bunin's short story *Easy Breathing* and, in a brief review, other texts such as myth, epic, Bible, fairy tale, drama, novel, music, poetry, etc. are well revealed. The main author's idea is that the limited number of actors of the literary text and the small number of variants of the types of connections between them determines the cultural identity of different texts in all times and among all folks and each and every ones.

## БІБЛОГРАФІЯ СТАТЕЙ АВТОРА З КОНЦЕПЦІЇ УНІВЕРСАЛІЙ КУЛЬТУРИ

1. Філософія – культура – світогляд (1986)
2. Мировоззренческие универсалии и структура текста (1986)
3. Категоріите на пределните основания като универсалии на културата (1987)
4. Категории предельных оснований и моделирование поведения (1988)
5. Мировоззренческие категории предельных оснований как универсалии культуры (1988)
6. Категорії кінцевих підстав та контроверзи поняття природи у світоглядно-культурній свідомості (1989)
7. Категории предельных оснований и проблема «инкарнации» (1990)
8. Универсалии культуры и категории предельных оснований (1991)
9. Проблема смерти и бессмертия как предельное основание мировоззрения (1991)
10. Універсалії української культури у загальносвітовому контексті. Методологічний аспект (1994)
11. Категории предельных оснований и проблема реконструкции первичных структур сознания (1994)
12. Архетип мандали як універсалія культури: подолання смерті (1994)
13. Універсалії культури в основних світових сюжетах: аналіз мови опису (2010)
14. Прологомени до універсально-культурного показчика фольклорних та літературних мотивів (2013)
15. Ольга Фрейденберг: в полушаге от универсального («одного») «сюжета» (2015)
16. Трансдисциплінарна імплементація універсально-культурної концепції екзистенціальної семіотики. Огляд літератури (2016)
17. Елемент, функція, структура та системно-сюжетна єдність казки у світлі універсально-культурного підходу (2016)
18. Мова тернарного опису та деякі структуралістські мови опису казкових наративів (2016)

Див.: **Кирилюк О. С.** Доповіді та статті. 1977-2020 рр.: ювілейна зб. наукових праць до 70-річчя проф. О. С. Кирилюка / Олександр Сергійович Кирилюк / список літ. та резюме англ. та рос. мовами наприкінці статей ; укр., болг., польск. та рос. мовами – Національна академія наук України. Центр гуманітарної освіти – Київ-Одеса, 2021 – 776 с.

URL: [https://cgo.org.ua/видання\\_центру/](https://cgo.org.ua/видання_центру/)

## ЗМІСТ

### **Вступ** – 3

**Глава 1.** Відношення «людина – світ» та філософсько-світоглядний аналіз структури дискурсу – 11

§ 1. Категорії граничних підстав як універсалії культури: концептуалізація методики аналізу – 11

§ 2. Еросно-танатосна парадигма у соціальній онтології як предметний аналог універсально-культурних параметрів художнього тексту – 24

А. Танатос – 27

В. Ерос – 54

**Глава 2.** Методологія вивчення структури новели та її значення для універсально-культурного аналізу – 82

§ 1. Виклад підходу О. Реформатського – 84

§ 2. Аналіз підходу О. Реформатського – 87

§ 3. Виклад підходу Л. Виготського – 92

§ 4. Аналіз підходу Л. Виготського – 99

**Глава 3.** «Гептамерон» Маргарити Наваррської та питання реконструкції універсально-культурної структури новели – 107

§ 1. Основний зміст новел «Гептамерону» та його формалізація – 108

§ 2. Універсальна матриця новели та її реалізація у сюжетах «Гептамерону» – 144

А. Ап'юрірна структура новели – 144

В. Схеми відносин актантів у «Гептамероні» – 152

С. Типи зв'язків актантів новел «Гептамерону» – 157

**Глава 4.** Структурно-семіотичний аналіз новел «Гептамерону» та екстраполяція методик – 167

§ 1. Інтерполяція сюжетів – 167

§ 2. Герменевтична інтерпретація – 188

А. Статистика – 188

В. Герменевтика – 192

- § 3 Універсально-культурний аналіз – 195
- § 4 Екстраполяція методик – 205
  - А. «Легке дихання» – 205
  - В. Художній дискурс у цілому – 217
- в 1. Загальний інваріант художніх текстів – 217
- в 2 Міф – 219
- в 3. Епос («Іліада» та «Одіссея») – 220
- в 4. Біблія – 221
- в 5. Казка – 223
- в 6. Наукова фантастика – 224
- в 7. Детектив – 228
- в 8. Трагедія («Гамлет» У. Шекспіра) – 229
- в 9. Трагедія («Княжна» Тараса Шевченка) – 232
- в 10. Оркестрова музика (П'ята симфонія Л. Бетховена) – 236
- в 11. Музична драма (Опера «Аїда» Дж. Верді) – 238
- в 12. Музична драма (Опера «Наталка-Полтавка» Миколи Лисенка) – 241
- в 13. Поезія («Вакханка и смиренница» та «Царскосельская статуя» О. Пушкіна) – 243
- в 14. Поезія (Любовна лірика А. Горенко-Ахматової) – 248
- в 15. Роман – 255
- § 5. У пошуках витоків «механізму» породження сюжетів – 257
  - А. Соціальна онтологія та антропність світорозуміння – 257
  - В. Універсально-культурні смисли та диферанс – 261

***Висновки, підсумки та перспективи*** – 268

***Додаток.*** «Морфологія новели» Михайла Петровського: універсально-культурний розбір – 270

***Література та примітки*** – 279

***Інформація для бібліографічної класифікації*** – 285

***Анотація англійською*** – 286

***Бібліографія статей автора з концепції універсальї культури***  
- 287

***Зміст*** – 288

**Олександр Сергійович Кирилюк**

**Універсалії культури та семіотика дискурсу.  
Новела**

**наукове видання**

**Редактор Олена Лунєва**

**Відповідальний за випуск Платон Кирилюк**

**Кирилюк О. С.** Універсалії культури та семіотика дискурсу. Новела: монографія / Олександр Сергійович Кирилюк – Видання третє, в українській редакції, зі змінами та доповненнями в авторському перекладі з російської. Додаток: «Морфологія новели» Михайла Петровського: універсально-культурний розбір – Анотація англійською – Київ-Одеса: ЦГО НАН України. Одеська філія – 290 с. – 101 схема.

**На обкладинці:** зразок орнаментального малюнку доби Відродження

Формат 60x84 1/16. Умовн. друк. арк. 15,32 (текст 13,72; схеми 1, 60 д. а). Облік.-вид. арк. 15,87. Наклад 50 прим. + електронний варіант (<https://cgo.org.ua/видання-центру/>) Друк листажу та обкладинки, зшивка блоків, кріплення блоків до кришки та палітурки здійснено за окремими замовленнями у різних ФОП поліграфічних копії-центрах та майстернях.