

Олена Горенко

АНТРОПОНІМІЧНИЙ ВИМІР  
ПОСТМОДЕРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

монографія



Олена Горенко

**АНТРОПОНІМІЧНИЙ ВИМІР  
ПОСТМОДЕРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

монографія



ЗУІ ім. Ф.Ракоці ІІ – ТОВ «РІК-У»  
Берегове–Ужгород  
2020

УДК 82(091)(477.87)

Г 52

Монографія є продовженням дослідження «Антропонімічний вимір американського романтизму». Базуючись на теоретичних засадах, викладених у попередній розвідці, а також залучаючи інструментарій постмодерної критики (Р. Барт, Ж. Деррида, У. Еко, К. Леві-Строс, Ж. Лакан, Х. Блум, Ю.Крістева, П.Рікер) автор аналізує специфіку функціонування літературних антропонімів у творах сучасних знакових письменників. Розрахована на фахівців з історії та теорії літератури, викладачів та студентів вузів.

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці ІІ (протокол № 1 від 10.02.2020)*

Підготовлено Видавничим відділом спільно з кафедрою філології  
Закарпатського угорського інституту ім. Ференца Ракоці ІІ

Автор:

*Олена Горенко*

Рецензенти:

*Наталія Баняс*, кандидат філологічних наук (ЗУІ ім. Ф.Ракоці ІІ)

*Томаш Врabelь*, кандидат філологічних наук (ЗУІ ім. Ф.Ракоці ІІ)

Технічне редагування: *Олександр Добош*

Верстка: *Ласло Веждед*

Коректура: *авторська*

Обкладинка: *Ласло Веждед*

УДК: *Бібліотечно-інформаційний центр "Опаці Черє Янош" при ЗУІ ім. Ф. Ракоці ІІ*

*Відповідальні за випуск:*

*Степан Черничко* (ректор Закарпатського угорського інституту ім. Ф.Ракоці ІІ)

*Ільдико Орос* (президент Закарпатського угорського інституту ім. Ф.Ракоці ІІ)

*Олександр Добош* (начальник Видавничого відділу ЗУІ ім. Ф.Ракоці ІІ)

За зміст монографії відповідальність несе автор

**Друк наукового видання здійснено за підтримки уряду Угорщини**



**Видавництво:** Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці ІІ (адреса: пл. Кошута 6, м. Берегове, 90 202. Електронна пошта: foiskola@kmf.uz.ua) та ТОВ «РІК-У» (адреса: вул. Гагаріна 36, м. Ужгород, 88 000. Електронна пошта: print@rik.com.ua)

**Поліграфічні послуги:** ТОВ «РІК-У»

ISBN 978-617-7868-43-8

© Олена Горенко, 2020

© Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці ІІ, 2020

## ЗМІСТ

I. INTRODUCTION .....	7
II. МІФОЛОГІЧНА ТА ЕЗОТЕРИЧНА ТРАДИЦІЯ ВЛАСНОГО ІМЕНІ В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНОГО ДИСКУРСУ .....	11
III. ДЕКОНСТРУКЦІЯ ВЛАСНОГО ІМЕНІ У ПОСТМО- ДЕРНИХ ТЕОРІЯХ .....	17
IV. ВЛАСНЕ ІМ'Я У СИСТЕМІ ІГРОВИХ ВІДНОСИН Ж. ДЕРРІДА .....	23
V. СПЕЦИФІКА ПОСТМОДЕРНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ІМЕНІ У ТВОРАХ М. ПАВИЧА, П. КОНСТАНА, Х. МУРАКАМІ ТА П. КОЕЛЬО .....	33
VI. АНТРОПОНІМІЧНА ПАЛІТРА РОМАНУ «АЛХІ- МІК» П. КОЕЛЬО ЯК ГЕШТАЛЬТ .....	41
VII. ФІЛОСОФІЯ ІМЕНІ ТА НАРАТИВНИЙ ДИСКУРС У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ОСТАННІЙ ПОДИХ МАВРА» .....	49
VIII. АНТРОПОНІМІЧНА ВАРІАТИВНІСТЬ РОМАНУ ДЖ. АПДАЙКА «ГЕРТРУДА І КЛАВДІЙ» .....	61
IX. ГОРИЗОНТИ ДЕКОНСТРУКЦІЇ ІМЕНІ У РОМАНІ ДЖ. ГАРДНЕРА «ГРЕНДЕЛЬ» .....	71
X. СЕМІОТИЧНА СПЕЦИФІКА ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРА- ТУРНОГО ТВОРУ (НА ПРИКЛАДІ «СОЛЯРІСІВ» С. ЛЕМА Й А. ТАРКОВСЬКОГО) .....	79



## I. INTRODUCTION

In modern global information surrounding there constantly grows the interest towards the phenomenon of a Proper name as a key component of human communication. The Proper name is playing more and more important role in different spheres of our life. Let us mention at least several of them. In business the role of brands is difficult to overestimate. Sometimes the survival of some company depends on the fact whether its name is popular with consumers. The same is true about politics. It became especially characteristic of Ukrainian milieu, where the authority of this or that party depends on the name of its leader. Literature as an important form of cultural, civilizational and artistic dialogue is responsible for an important segment of communicational space. In this context literary name, or to be more precise, the proper name of a literary character (hero or personage), may be regarded as a unique phenomenon, which simultaneously exists in two dimensions: in real speech and in literary text. That is why it turns into system-forming element of collective memory, into a focus uniting cultural tradition, history and self-consciousness. From such a point of view literary anthroponomy may be considered as a powerful device of regulating literary reality and topology of literary-aesthetic experience. It can allow conceiving diversity of the process of forming moral-ethical canons, psychocognitive vectors, fundamental aesthetic principles and philosophic categories. At the same time it should be mentioned that there doesn't exist some integral theory dealing with functioning of anthroponomy in literary text, what substantially hampers surveying rigid contours of this synthetic phenomenon.

Comprehensive approach to the literary text through the prism of literary anthroponomy may be regarded as an important additional technique to check and verify the truthfulness of other approaches to a literary text. It's a search of new, hidden, but nonetheless interesting and substantial meanings. At the same time it's a device to get quite necessary experience for orienting oneself in complicated systems of signs, in obscure semiotic space of post-modern contemporaneity, in opening new horizons of applicable association-logic thinking.

Taking into consideration all above mentioned factors, we focus our study on the problem of a personal name and analyse it within the framework of a pluralistic approach – in the historical perspective of its cultural

discourse, in the paradigm of its textual manifestation and in the context of its functioning in the works of some contemporary writers.

As we deal with the proper names of literary personages, we may speak about literary names or private names in literary text. The study of the text through the prism of literary names is a respectively new, though rather fruitful, practice in world science. The multifunctional character of the phenomenon of the name, which is frequently interpreted as a soul, as a certain code of human being, as existential initial impetus, testifies to the fact, that there are multilevel ties between the name and its bearer. And if so we have to apply a wide range of philological techniques, mainly some methods of linguistics, for the study of this phenomenon.

Such an approach helps to expose ontological and epistemological characteristics of a proper name, to clear up notional aspects and the volume of this phenomenon. At the same time, differentiation between two nominative strategies – “by agreement” and “by nature” makes for actualization of “by nature” nomination in the sphere of a literary text since the author nearly simultaneously creates a hero, gives him a name and thinks out his destiny. Thus, the literary name and the character have the same existential essence, belong to the same textual reality.

Realization of this fact helps to focus further attention on the questions of conceptualization and pluralistic interpretation and to carry out a large-scale complex investigation of anthroponomical paradigm embracing a whole number of different strategies, methods and cognitive components. In our first monography “Anthroponomical paradigm of American Romanticism” an investigation was limited and determined by particular historical and literary frames. It was based on a detailed study of short stories (W.Irving, N.Hawthorne, E.A.Poe) and novels (J.F.Cooper, H.Melville) of the most distinguished romantic writers in the USA. Systematic analyses of different levels of anthroponomical functioning in their works promoted formation of a literary anthroponomical model as a dynamic unity of literary name’s semantic field and hierarchy of functioning levels. In the process of its analytical implementation literary anthroponomical model acquires the status of a full-fledged concept as it realizes totality of external and internal meanings of a literary name, what corresponds to its constructive function in the text.

The implementation of this model also allows studying it as an inter-textual device and, by doing so – to specify the anthroponomical characteristics of any particular literary text, works of some particular author or some particular literary period, for example, Post modernism.



This strategy allows us not only to widen analytical horizons of literary onomastics but also to amplify substantially theoretical basis of literary anthroponomical studies. Textual analysis through the prism of a literary name opens new possibilities for interpretation and understanding of the text as imbodyed plurality (R.Barth). That is why deconstructive or post-structural studies (J.Derrida, R. Barthes, J. Hartman, H. Bloom, J. Lacan, U. Eco, C. Levi- Strauss, J. Kristeva, J. Baudrillard) are very productive in the sphere of textual interpretation which can be regarded not only as something expressing author's intention in different words or as semantic autonomy of the text, but as a constant reproduction of sense in the process of textual deconstruction. This monography not only surveys the main ideas of the above scholars, but with their help gives interpretation of some most renowned postmodern writers: Salman Rushdie, Milorad Pavić, Paulo Coelho, John Gardner, Paul Constant, John Updike, Haruki Murakami.

This monography proposes a multifaceted methodological approach to the problem of literary name's functioning in postmodern texts. Thus, in the article "The peculiarity of postmodern concept of the Proper name in the novels of M.Pavic, P.Constant, Haruki Murakami and P. Coelho" ("Специфіка постмодерної концепції імені у творах М.Павича, П.Констана, Х.Муракамі та П.Коельо") the main accent is laid on mythological and esoteric aspects of literary names. Here the Proper name assumes quite a new status and performs a function of an active driving force. Attraction and repulsion between the names and their bearers make for dynamics of narrative discourse.

The article "Anthroponomical range of expression in P.Coelho's novel "Alchemist" as Gestalt" ("Антропонімічна палітра роману «Алхімік» П. Коельо як гештальт") regards the anthroponomy of the novel as a Gestalt formula stucturizing the narration and emphasizing its centres of tension. And such an approach reveals a powerful heuristic potential and helps to probe deep into philosophic and moral context of the novel. An interesting phenomenon of a certain substitution of Proper name's essence is observed in "Philosophy of the Proper name and narrative discourse in S.Rushdie's novel "The moor's last sigh" ("Філософія імені та наративний дискурс у романі С. Рущді «Останній подих мавра»"). The notion of context is degraded in this text. The characters turn into artificial images, who can't die as they don't live

In "Anthroponomical variety in J. Updike's novel "Gertrude and Claudius" ("Антропонімічна варіативність роману Дж. Апдайка

«Гертруда і Клавдій»») the transformation of the name “Gertrude” and its biblical and mythological precedence are studied. An attempt of its all-round interpretation within the frames of cognitive modelling of the literary character is introduced.

The mechanisms of deconstructing two precedent names - Grendel and Beowulf are surveyed in the article “Horizons of deconstructing Proper name in J. Gardner’s novel “Grendel” (“Горизонти деконструкції імені у романі Дж. Гарднера «Грендель»”). Within the frames of author’s semiotic model a new system of communicative interaction between a source text and reception of postmodern consciousness is analysed.

The article “Semiotic peculiarity of a screen version of a novel” (“Семіотична специфіка екранізації літературного твору (на прикладі «Солярісів» С. Лема й А. Тарковського”) compares the language of the film and narrative structure through the prism of synthesis of Arts. Special attention is paid to technique introduced by A. Tarkovskiy for adequate rendering of aesthetic and philosophic peculiarities of S. Lem’s novel “Solaris”

All in all, historical, semiotic, mythocritical, hermeneutic and structural methods as well as phenomenological approach and devices of receptive aesthetics and linguistics are used in this monography to formulate a grounded analytical project which is inseparable from the general program of investigation – the concept of a Proper name.

## II. МІФОЛОГІЧНА ТА ЕЗОТЕРИЧНА ТРАДИЦІЯ ВЛАСНОГО ІМЕНІ В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНОГО ДИСКУРСУ

Одним із ключових понять постмодерну є деконструкція, а одним із мотивів деконструкції – дескридитація цілого. Все цілісне, гармонічне, системне в даній картині світу тлумачиться всього лише як замаскований хаос елементів, і завдання митця, літератора або аналітика – „скинути маску системи”. Але якщо аналітика такий кінцевий результат може задовольнити, то для справжнього художника або літератора – це лише перший крок, на якому зупинитися небезпечно. Адже без прихованої але живої цілісності немає живого твору. Згадайте картини Пікассо – розпад, фрагментація і деформація об’єктивної реальності є лише кроками до відкриття нової форми єдності, нової цілісності, хоча й майстерно вивернутої через художньо неповторну точку простору. Це лише нове авторське відображення силового поля органічної єдності. Однак для такого бачення завжди потрібний ключ, своєрідний камертон для збереження гармонії у хаосі деконструкції. Прихильники літературного постмодерну з цією метою досить часто застосовують категорію імені.

За останні десятиріччя в сучасній постмодерній літературі значно підвищився інтерес до феномену імені. І це не є чимось виключним, екстраординарним. Оскільки навіть поверхове знайомство з деякими цивілізаційними системами свідчить про те, що кожний історикокультурний період починається з болісних пошуків відповіді на питання – що є слово, що є ім’я, яким чином вони пов’язані з оточуючим середовищем, яким чином детермінують його чи самі детермінуються ним, який характер відносин складається між іменем та його носієм, чи є ці відносини суто формальними, описовими, чи якісь глибинні механізми залучаються до цієї взаємодії, і якщо так – які саме. Як то кажуть, нема нічого нового під сонцем, і широкий діапазон філософського, естетичного та містичного тлумачення імені, з яким ми зустрічаємося у сучасній постмодерній літературі, є лише слабким відлунням тих різноманітних тлумачень імені, які вже реалізувались в різні часи в різних цивілізаційних парадігмах. Саме тому навіть побіжний історико-культурологічний аналіз функціонування імені у давні епохи (без врахування аспекту Ім’яславля

у християнській традиції, що заслуговує окремого розгляду) може стати цікавою відправною точкою для більш глибокого вивчення сучасної інтерпретації цього явища.

Внутрішня природа речей, що знаходить свій відбиток у імені, укорінена у колективній психіці, яка базується на загальнолюдських реаліях. У найдавніших культурах, у найдавніших джерелах, які випадково чи не випадково збереглися до наших часів, питанню імені приділялась величезна увага. В одному з вавілонських міфів “Енума еліш” розповідається, що “коли нагорі не названо небо, унизу земля була безіменною, у світі панував хаос, персоніфікований чудовиськом. Тільки після перемоги над ним були названі словами небо та земля, та все, що на них знаходиться.”(1:7) Аналогічне тлумачення імені як першопоштовху, як рушійної онтологічної сили знаходимо і у Давньому Єгипті. Тут ще у III тисячолітті до нашої доби виникає міф про створення світу богом мудрості Пта. У повному викладі цей міф записано у тексті, викарбованому на кам’яній плиті, що зараз зберігається у Британському музеї і називається Стела Шабака за ім’ям фараона XXV ефіопської династії, за чийм наказом цей текст було записано десь близько 710 р. до н.д. на основі більш давнього документу, що датується періодом Давнього царства (між 2600 – 2200 р. до н.д.). Дев’ятка богів (Пта) створила “зір, слух та дихання, щоб передавали вони все серцю. А вже від нього походить усяке знання, а язик вторить тому, що замислило серце” (2.: 34). Будь-яка думка Пта, що була замислена ним у серці своєму і вимовлена словом мала магічну творчу силу. Словом Пта створив весь всесвіт, землю, богів, людей, різні види мистецтва та ремісництва. Тобто тут, у витоків імені знаходиться божественне серце, яке дає усьому адекватну назву. Причому таке тлумачення створення всесвіту зберігається на всій території Єгипту – у мемфіських, геліопольських та гермопольських міфах.

Основна ідея вищезгаданого міфу дуже тісно перегукується з єврейською езотеричною концепцією буття, згідно з якою Бог Творець підкоряється найвищій формі буття – “Ейн-Соф”, що означає необмеженність буття у часі і просторі. Акт творення всесвіту розпочинається саме від Ейн-Софа шляхом оперування певними еманціями Ейн-Софа, так званими Сефирот. Книга “Сефер Йецира”, присвячена єврейській космології та космогонії розглядає Сефирот як божественні символи, які дали початок десяти числам та двадця-

ти двум літерам єврейського алфавіту. (3:22) Троє із цих 22 символів вважалися “материнськими” літерами, які представляли три елементи – повітря, воду та вогонь. І вважалось, що все створене походить від цих трьох елементів. Таким чином, згідно з цією концепцією буття існує безпосередній зв’язок між фізичним та ідеальним, божественним.

Вже в одній з найдавніших міфологій – єгипетській, ім’я розглядалося в самому широкому спектрі значень, але завжди це – місток між фізичним, реальним та божественним, ідеальним. Ієрографічні записи у книгах “мертвих”, “пірамід” та “саркофагів” свідчать про те, що з давніх часів у Єгипті ім’я було невіддільне від людини, що його носить. Характер взаємозв’язку був настільки тісний, що знищення імені вважалось рівноцінним знищенню самої людини. Померлого у останню подорож супроводжували закляття, метою яких було збереження імені.

Деякі фрагменти з Книги саркофагів та Книги мертвих свідчать про це. Так, у главі 85 Книги мертвих померлих, що на даний момент вважається уособленням всемогутнього бога сонця, вимовляє закляття: “Я – вічний, ... моя душа – бог. Я – творець Божественного слова... Я – слово, яке ніколи не буде знищене у моєму імені “Ба”.”(4:237) В індійській релігійно-філософській літературі I тисячоліття до нашої доби – маються на увазі Упанішади, що належать до давнього ядра ведійського канону, ім’я також відходить разом з померлою людиною. “Яджнявалкья – сказав він, - коли вмирає ця людина, то що не залишає його? (Яджнявалькья відповів) “Ім’я” (5:87)

У давньо-єгипетських культових джерелах ім’я є ключем, який відкриває ворота підземного царства. І хоча з часом саме уявлення про топографію цього царства змінювалось, незмінним залишався принцип знати імена всіх істот потойбічного світу, інакше душа (а у деяких джерелах це і є – носій імені) не зможе набути вічного життя (4:145) У Давньому Єгипті вірили у магічну силу імені. Той, хто дізнавався про істине ім’я бога, людини чи будь-якої істоти, отримував владу над ним. Існує давня легенда, яка записана на так званому “Туринському папірусі”, що датується 1320 роком до р.х.. Згідно з цією легендою покровительниця єгипетської магії богиня Ісида набула своєї сили тільки завдяки тому, що вона дізналася про сокровенне ім’я бога Ра.

Таке розуміння імені як сутності речі, як двійника і супутника його носія зберігається аж до наших часів. Як відмічає А.А.Потебня, і у давніх греків, і у римлян, і у середньовічній Європі, і у слов'ян та дикунів Нового Світу розповсюджене вірування, що "до зображення людини (а Потебня має на увазі не тільки графічний образ, а і власне ім'я) переходить частина його життя, що між першим та другим існує такий тісний взаємозв'язок, що влада над першим відчувається і на другому" (6:238) Причиною такого глибокого впливу міфологічного мислення на сучасне тлумачення імені став той факт, що цей феномен вже в найдавніші часи став об'єктом найдосконалішого, найдетальнішого вивчення. Окрім вищезначених властивостей, ім'я також наділялося магичною силою вбирати в себе всі морально-психологічні якості свого носія. Про це свідчить закляття з 30 глави Книги мертвих, яке називається "закляття писця божественних підношень усіх богів до серця Осириса". Писець звертається до серця з проханням не допустити, щоб його ім'я було огидним для оточуючих його суддів загробного царства. Зробити ім'я приємним – значить наповнити його моральним змістом, продемонструвати праведність усіх вчинків носія цього імені.

Отже, міфологічне тлумачення імені відрізняється від наступних форм тільки тим, що в ньому ще не відбулось відділення образу речі від самої речі, об'єктивного від суб'єктивного. Але, слід зауважити, що і деякі ранньо-філософські тлумачення імені знову ж таки звужували відстань між суб'єктивним та об'єктивним майже до міфологічного варіанту. Такого розгалуження не спостерігається, наприклад, у давньоіндійській філософії. Як відмічає дослідник індійської філософії М. Рой, в Упанішадах "ми не знайдемо відмінності суб'єкта від об'єкта, хоча у світі цей розподіл прослідковується. Ми поділяємо світ на частини внаслідок нашої недосконалості. В дійсності все це – лише зміни форми Абсолюта, різних імен Брахми. Внаслідок розвитку множини із єдиного виникають форми назви. Але без Брахми форми назви не є самі по собі реальними. Світ – це реальність, але реальність, що залежить від Брахми; оскільки так само, як річка втрачає своє ім'я, коли вона вливається у море, так само всякий, хто пізнав Брахму, розчиняється в ньому, втрачаючи своє ім'я. (7:182)

Тобто, вже стародавні міфологічна та езотерична традиції залишили нам у спадок дуже детальну, різнобічну та складну систему знань

про ім'я. При чому, з одного боку було проаналізовано парадоксальність самого поняття імені, його одночасну цілісність та багатозначність, а з іншого – різнорівневий характер відносин між іменем та його носієм. Отака амбівалентність імені по вертикалі та горизонталі, яка вже намітилась у давні часи, залишилась майже незмінною і у сучасних науково-естетичних дослідженнях цього феномену.

Дуже яскраво відобразив цю амбівалентність чи, інакше кажучи, корелятивність різних категорій, включених у це поняття, А.А.Потебня у своїй праці “Слово і міф”. Для вченого ім'я – це і слово, і образ, і міф. Це і слово – в загальному плані – набір звуків, що називають якесь поняття. Це і образ – як в графічному плані (зображення), так і в чуттєво-психологічному. Це і міф – в плані суб'єктивно-пізнавальному. До речі, ім'я можна вважати міфом і у плані структурному. Так, Леві Строс, розглядаючи різницю між мистецтвом і міфом, вбачає її у тому, що “мистецтво йде від сукупності (об'єкт-подія) до відкриття її структури, міф йде від структури, за допомогою якої конструює сукупність (об'єкт-подія) (8:40–41) Якщо брати такий підхід за основу, то імя також функціонує за принципом міфу, бо воно йде від структури. Правда, ця структура має фонетично-літерну побудову. Але що стосується функціонування імені у літературному творі, то тут, мабуть, задіяні вже інші механізми, бо автор водночас намагається врівноважити, збалансувати поняття структури та сукупності. І цей процес – авторського вибору імені нагадує взаємообратну дію – від структури до сукупності і навпаки. Таким чином, ім'я в літературному контексті – це дійсно амбівалентне явище, бо воно водночас є і міфом і мистецтвом.

У постмодерному варіанті ім'я частіше виступає як порушена цілісність, як зруйнована міфологічна єдність суб'єктивного та об'єктивного, свідомого та підсвідомого. І в такому разі ім'я стає невід'ємною складовою магістрального задуму твору, націленого на пошуки героєм своєї самості. Якщо користуватися юнгіанською термінологією, в сучасній літературі ім'я дуже часто відіграє роль так званого архетипу несвідомого. Герой у своєму прагненні усвідомити несвідоме, тобто зрозуміти онтологічний код свого імені, вступає у так званий процес індивідуації. І саме цей процес, у залежності від того, чи буде він успішним чи ні, породжує “психологічного” індивіда чи сприяє його остаточній руйнації.

Саме так, у широкому діапазоні значень, з витонченою інтерпретацією усіх взаємозв'язків, із збереженням багатой культурної традиції, тлумачиться феномен імені у сучасній літературі, і саме в такому плані він має розглядатися літературною критикою.

### Список використаної літератури

1. Budge E.A.W. The Book of the Dead. – New York, 1960 – 704р.
2. Леві Строс, Клод Первісне мислення. – Київ: УЦДК, 2000 – 322с.
3. Липинская Я., Маршиняк М. Мифология древнего Египта. – Москва:Искусство, 1983 – 223с.
4. Литература древнего Востока. Тексты. – Москва: Изд. Московского ун-та,1984 – 352с.
5. Пенник, Найджел Магические алфавиты –Київ.: «София», 1996 – 296с.
6. Потебня А.А. Слово и миф – Москва:Правда,1989 – 622с.
7. Рой, Моноронджон История индийской философии – Москва:Иностранная литература, 1958 – 546с.
8. Утевская, Паола Слов драгоценные клады – Москва: Детская литература., 1985 – 191с.



### III. ДЕКОНСТРУКЦІЯ ВЛАСНОГО ІМЕНІ У ПОСТМОДЕРНИХ ТЕОРІЯХ

Постмодерна теоретична дискурсивність, інтерпретативна за своєю глибинною суттю, чітко окреслюється в останній третині ХХ століття. Деконструкція (або деконструктивізм у американському варіанті), яким парадоксальним це не видається, стала „сучасним різновидом мистецтва інтерпретації [1, с. 378]”. Цей метод поєднав герменевтику і новий підхід до мови, мовного знака у рамках єдиного дискурсу. Деконструкція з одного боку розкладала, деконструювала текст. Але з другого боку „це призводило до нової онструкції”. Така „деконструктивістська” або „аналітична робота магично зберігала текст [2, с. 28]”.

У контексті деконструкції по-новому артикулюються теоретичні застави й аргументації герменевтики, яка вже більшою мірою спирається на філологію як базову науку про слово. На думку Ніцше, дух філології, покровитель уважного, неквапного читання, опікується і деконструкцією. У статті „Про істину й брехню в позаморальному сенсі” він здійснив переоцінку поняття істини, руйнуючи ієрархію, вписану в бінарну систему опозицій [3]. Хоча „особливу тактику” деконструкції [4, с.333] пов’язують з іменем Жака Деррида, цей термін був вперше запроваджений М.Гайдеггером, який мав наміри написати продовження роботи „Буття і час” – „Основи феноменологічної деструкції історії онтології, головним мотивом якої є проблематика темпоральності”. На думку філософа, „деструкцію практикує лише той, хто інтерпретує, розповідає наново, намагаючись отримати доступ до буття завдяки „розрихлюванню стверділої традиції [Див. 4, с. 341]”. Повною мірою цю тактику щодо читання літературних і філософських текстів застосовував з середини 60-х рр. саме Жак Деррида. Втім він був далеко не єдиним філософом другої половини ХХ ст., який відчув необхідність нових підходів до аналізу тексту.

У парадигмі культури в цей період закладаються основи новітньої гносеології. Її характерною ознакою стає синтетизм знання, пошук критеріїв цілісного аналізу homo sapiens, виокремлення інтелекту, його природи, складових, функціонування, еволюції і репрезентативних форм як центральної пошукової проблеми, але вже не в диспозиціональній проекції логістично-чуттєвого, а як єдиної, цілісної,

сутнісної характеристики людини. Звідси світоглядна й категоріальна осмисленість понять *homo Dei* — *homo sapiens* — *homo faber*. Нового значення у філософському доведенні набувають лінгвістичні дані. Мова розглядається як репрезентативна форма людської свідомості, пізнання, інтелектуального конструювання світу. Це призводить до того, що процес лінгвістичного пізнання мови стає неможливим без застосування філософських методів. Мова тлумачиться як породжуючий феномен, який накладається на сферу неусвідомленого, котре традиційно уникає юрисдикції вербального дискурса. На думку Бодріяра, мова стає „мислячою” категорією, яка „мислить, мислить нас і для нас, і, принаймні, не з меншим успіхом, ніж ми мислимо з її допомогою [5, с. 9]”.

У цей час спостерігається постмодерна трансформація сутностей класичних концепцій і, як наслідок, це породжує методологічний плюралізм другої половини ХХ ст. Починаючи з середини 60-х рр. у європейській літературній критиці з'являється певний інтерес до категорії імені, який проявляється у рамках загального інтересу до мови. Парадигма постмодерна радикально по-новому артикулює саму проблему мовної реальності. Питання про суть процесу номінації не ставиться вже так прямолінійно „за природою” або „за домовленістю”. Втім погляди різних представників постмодерного дискурсу свідчать про те, що поляризація, як і раніше, існує, хоча це набуває характеру більшої „розмитості” й амбівалентності.

У постмодерній системі мови власне ім'я викликає неабиякий інтерес у філософів, мовознавців та багатьох інших науковців. З упевненістю можна сказати, що різноманітні підходи до цієї проблеми повною мірою відбивають загальний філософський дискурс номінації — „за природою” або „за домовленістю”. Так, американський деконструктивіст Поль де Ман (1819–1983) відкидає інтенції автора і його самого у питанні зв'язку позначення і позначеного і стає на позиції аристотелівської метафізики, стверджуючи, що не існує природного зв'язку між *signifiant* і *signifié*. Хоча тут же П. де Ман суперечить сам собі, коли стверджує, що важко говорити про будь-який розвиток тексту, тобто акумуляцію сенсу, оскільки ілюстративні прочитання „радіше показують, що сенсу занадто багато [Див. 4, с. 376]”.

Ролан Барт (1915–1980) також певною мірою визнавав „довільність” лінгвістичних знаків, оскільки денотативна мова по своїй суті не може бути адекватною або неадекватною дійсній „природі речей”.

Може йтися лише про певну соціальну конвенцію, в силу якої та чи інша номінація визнається даним мовленнєвим колективом „денотативною”. З огляду на те, що така номінація стає нейтральним узусом, немає нічого дивного в тому, що її звичність мало-помалу починає сприйматися як „нормальність”, „нормальність” – як „природність”, а „природність” як „істинність” [6, с. 286]. Таким чином науковець розглядає процес підміни „узуальності” „істинністю”. Поняття істинності Барт шукає у царині літературного твору і пов’язує його з літературним антропонімом. У статті „Текстуальний аналіз „Вольдемара” Е.По” він наголошує, що завжди “треба брати до уваги власне ім’я, оскільки воно – можна сказати, король означників: його соціальні та символічні конотації є багатими [7, с. 502]”. А в одній із найбільших своїх праць „S/Z” дослідник, говорячи про „патронімічні коди”, по суті описує різні авторські стратегії у сфері номінації. „У романтичному режимі ім’я є знаряддям обміну: встановивши співвідношення еквівалентності між знаком і сумою, ім’я дозволяє замістити певну сукупність рис відповідною номінативною одиницею: тут йдеться про своєрідний прийом, коли за наявності однакової ціни компактний товар виглядає більш привабливим, ніж товар громіздкий. Різниця полягає лише в тому, що економічна (субститутивна, семантична) функція Імені анонсує себе з більшою відвертістю. Звідси – багатоманітність патронімічних кодів. Називати, подібно до Фюреть’єра, своїх персонажів Животтами, Никодемами і Беластрами означає ... робити акценти на структурній функції Імені, стверджувати його довільність, деперсонізувати його, сприймати монету Імені як суто інституціональне явище. Застосовувати ж такі імена, як Сарразін, Рошфід, Ланті, Замбінелла (не кажучи вже про Бушардона, котрий реально існував) значить зазіхати на особистисте (громадське, національне, соціальне) наповнення патронімічного субститута, вимагати, щоб монета-ім’я була зробленою з чистого золота (а не кинута на поталу умовностям). Ось чому не лише бунт, а й упокорення романові починається з Власного Імені [8, с. 112–113]”. Таким чином позиція Барта у питанні номінації начебто підсумовує загальну тенденцію літературної номінації, оскільки він відзначає, що деякі автори (і до них він відносить Фюреть’єра) акцентують довільність імен, тобто те, що можна розглядати як тлумачення „за домовленістю”, а інші (такі як Бальзак) наголошують на особистому наповненні імені,

що більшою мірою відбиває позицію „за природою”. Певною мірою такі погляди поділяє і Мішель Фуко, оскільки “ніхто не може перетворювати власне ім’я в чисте і звичне посилання, бо воно має ще й інші функції, крім функцій вказування, є чимось іншим, ніж вказівка, жест, палець, яким вказуємо на когось [9, с. 446]”. Ім’я, на думку вченого, є еквівалентом опису, але і це визначення не буде достатнім, оскільки власне ім’я має не одне значення.

Дещо інший погляд на власне ім’я запропонував Поль Рікер, який вважав, що воно обмежується виділенням сутності неповторної і неподільної, не характеризує цю сутність, не позначаючи її в предикативному плані, а, отже, не даючи про неї жодної інформації. Але водночас Рікер підкреслює значення іменування для приведення неповторного перманентного позначення у відповідність до неповторного і неподільного характеру сутності. Власні імена, що приписуються людським істотам, підтримують їхню подальшу функцію підтвердження ідентичності і самості. Причому дослідник вважає, що “ідентифікувати, даючи імена, означає більше, ніж індивідуалізувати [10, с. 39–40]”.

Як ми вже згадували вище, до сучасного номінативного дискурсу долучився і відомий французький філософ Ж.Бодріяр (1929), який висловив власну думку стосовно езотеричного характеру імені Бога. Хоча зробив він це опосередковано, за допомогою науково-фантастичного оповідання А. Кларка „Дев’ять мільярдів імен Бога”, яке він назвав притчею. У оповіданні йдеться про марні зусилля тибетських монахів розкодувати всі імена Бога. Співробітникам фірми ІВМ вдається зробити це за місяць. Вони не бажають вірити в те, що розкодування імен призведе до кінця світу. Втім, коли роботу завершено, вони бачать, як у нічному небі одна за одною згасають зірки. Наводячи цей приклад, Бодріяр хоче попередити, що раціональність, „довершеність”, „остаточна вирішеність”, здатні спричинити загибель Всесвіту, понівечити його гармонію. Таким чином, імпліцитно обстоюється думка щодо необхідності збереження таїни імені, буття, оскільки саме це є головним принципом існування [5, с. 43–44]. Водночас роль імені обумовлюється різницею між абсолютною і відносною істинами, тобто знову ж таки це питання вирішується не лише у сферах онтологічного й епістемологічного, а й онтичного.

Антиномія власного імені та його носія як системи індивідуально-психологічних, емоційно-чуттєвих та матеріально-духовних особливостей (як антиномія знака й явища, суб'єктивного й об'єктивного, позначення й позначеного) є, певною мірою, відбитком однієї з глобальних проблем постмодернізму, пов'язаної з вирішенням моральних та політичних питань. Спроби такого вирішення, на думку І.Хассана, якраз і знаходять вираження у “грі Єдиного та Множини: тобто суттєвій єдності екзистенції та її сприйняття як різноманітності, її внутрішньої однаковості та видимої відмінності [11, с. 109]”. У контексті такої гри ім'я може розглядатися як позначення, що виступає тим Єдиним, “федеративним, центрованим та присутнім”, а носій, позначене, і являє собою ту Множину, “розпад, розпорошення, відсутність”.

### Список використаної літератури

1. Hartman G.H. *Monsieur Texte / Saving the text. Literature. Derrida. Philosophy.* – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1981. – P. 1–32.
2. Барт Р. *S/Z* – Москва.: РИК „Культура”; Изд-во “Ad Marginem”, 1994. – 303 с.
3. Барт Р. Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е. По / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів.: Літопис, 2002. – С. 497–522.
4. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. – Екатеринбург: “У-Фактория”, 2006. – 200 с.
5. Комендант Т. Деконструкція та інтерпретація // Література. Теорія. Методологія: зб. наук. ст. – Київ.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 378–388.
6. Косиков Г. К. Ідеологія. Коннотація. Текст / Г. К. Косиков // Барт Р. *S/Z* – Москва.: РИК „Культура”; Изд-во “Ad Marginem”, 1994. – С. 277–302.
7. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм / Література. Теорія. Методологія: зб. наук. ст. / – Київ.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 333–377.
8. Ніцше Ф. Про істину та брехню в позаморальному сенсі // Повне зібрання творів: у 15 т. – Львів : Астролябія, 2004. – Т. 1: [Народження трагедії; Невчасні міркування I-IV ; Твори спадку 1870-1873]. – С. 727–740.

9. Рікер П. Сам як інший; – Київ.: Дух і літера, 2000. – 458 с.
10. Фуко М. Що таке автор // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів.: Літопис, 2002. – С. 598–613.
11. Хассан І. Культура постмодернізму / Вікно в світ. – Київ, 1999. – № 5. – С. 99–111.

#### IV. ВЛАСНЕ ІМ'Я У СИСТЕМІ ІГРОВИХ ВІДНОСИН Ж. ДЕРРИДА

Великий внесок у сучасний дискурс власного імені зробив Ж.Деррида (1930-2004). На його думку, ім'я також може розглядатися у системі ігрових відносин, які він назвав “полем гри”, де все може бути одночасно і позначенням, і позначеним. Таку саму систему відносин, до речі, розглядав і Леві-Строс, для якого „формула перетворення позначеного в позначення і навпаки слугує дефініцією бриколажа, інтелектуальною формою якого є міфологічне мислення [1, с. 36]”.

Деррида вважав, що характер поля не дозволяє цілісного охоплення. Адже це, по суті, поле вільної гри, тобто поле нескінченних заміщень у замкненості завершеного ансамблю. Це поле дозволяє такі нескінченні заміщення тільки тому, що воно не має центру, який гальмує і дає підстави для гри заміщень. Можна сказати, що “той механізм вільної гри, яка є можливою завдяки відсутності центру або джерела, є механізмом до(за)повнення. Не можна окреслити центр, знак, який його заповнює, який оприсутнює його відсутність, оскільки знак той додатково приєднується, з'являється як додаток, приходить як доповнення. Деррида посилається на Леві-Строса, який у “Вступі до творчості Марселя Мосса” пише про “існування надлишку означника в порівнянні з означуваним, до якого цей надлишок може відсилати”. Ця специфіка відношення між означником та означуваним, їх зв'язок доповнення є, на думку Деррида, необхідною умовою символічного мислення [2, с. 629].

Зрозуміло, що ані Леві-Строс, ані Деррида не відкрили ніякого нового закону. Аналогічне спостереження було зроблене ще у IV ст. каппадокійцем св.Василієм Великим, який відзначав, що “всі імена (означник – за Деррида), якими ми визначаємо об'єкт, знайдені нашою думкою..., але ми ніколи не зможемо вичерпати концепцію всього змісту будь-якої істоти. Завжди залишається якийсь непізнаний “залишок”, якась екзистенційна основа, щось, що уникає будь-якого інтелектуального аналізу [Див. 3, с. 163]”. Але що, безсумнівно, є новим у Деррида та Леві-Строса, так це поєднання вже традиційних аспектів філософії мови та теорії пізнання з зовсім новим поняттям – „полем гри”.

Деррида виділяв два види “інтерпретації інтерпретацій” структури, знака, вільної гри. Одна тяжіє до дешифрації істини або джерела, які

вільні від вільної гри і від порядку знака і живуть, ніби вигнанці, потребою інтерпретації. А друга, яка вже не є спрямованою до джерела, сприяє вільній грі і пробує вийти за межі людини й гуманізму, а назва людини є назвою істоти, що протягом усієї історії метафізики або онтології мріяла про певну присутність, про заспокійливу основу, про кінець гри. Як уважає науковець, “та друга інтерпретація інтерпретації, дорогу до якої вказав Ніцше, не шукає в етнографії, як цього хотів Леві-Строс, “натхнення до нового гуманізму [2, с. 471]”.

Деррида розглядав й інші аспекти цієї проблеми. Він досконало проштудював працю Сосюра „Курс загального мовознавства” і побачив протиріччя у погляді женецького лінгвіста на знак як „нерозривний стосунок звукового образу з означуваним елементом [Див. 4, с. 343]”. На думку Деррида, субстаціоналістські передумови наукового мислення Сосюра ясно проглядаються в його уявленні про дуалізм знака, що спонукає тлумачити позначене як первинну субстанцію, незалежну від свого мовного втілення й передуючу цьому втіленню. Між тим, вчення Сосюра про знак допускає й інше прочитання тією мірою, якою автор «Курса» сам підкреслював, що позначення і позначене створюються одночасно, є неможливі один без одного і співвідносяться як лицева і зворотня сторони аркуша паперу. А це означає, що варто лише змінити перспективу, відмовившись від самого принципу центрації, як ми зрозуміємо, що позначення і позначене можуть легко помінятися місцями, що позначення відсилає до свого позначеного такою ж мірою, якою позначене вказує на позначення. Тобто вони знаходяться не в статичному зв'язку протистояння й передування, а у динамічних стосунках трансформаційної взаємодії [Див. 5]. Прикладом такої взаємодії можуть слугувати середньовічні символічні ланцюжки (щось на кшталт „сонце-золото-вогонь” і т. ін.), де кожний символ одночасно є і позначенням, і позначеним. Таким чином, здійснена Деррида критика знака впритул підійшла до сучасної герменевтики, сформованої на ідеях Ніцше і Гайдеггера, „стала однією з її різновидів [6, с.378]”. Тож, як був з самого початку філософського дискурсу процес номінації пов'язаний з герменевтикою, так це і залишилось у сучасному вимірі, де головний акцент робиться саме на тлумаченні знака.

Вводячи поняття “différance”, Деррида доводить, що мова принципово прагне не до однозначності і повноти значення, а до диссемінації (розпорошення) сенсів, безперервного виробництва різниць,



які не дозволяють перетворити на звичайні опозиції, бо постійно відрізняються від самих себе. Лише долучаючись до тексту, щоб доповнити зміст, який звичайне метафізичне прочитання виштовхує, деконструкція може показати працю “*differance*” у самому деконструйованому тексті. Таким чином поняття “*differance*” пов’язане з поняттям „доповнення” (суплементарності), і те, що „вважалось непотрібним додатком (означуване означуваного), насправді становить принцип, вирішальний для всієї системи. Маргінальне (змаргалізоване) переноситься в центр [4, с. 352]”. Якщо використати термінологію Деррида у дослідженні художнього тексту, то тоді, на нашу думку, те, що вчений визначає як „непотрібний додаток – означуване означуваного” і буде літературним антропонімом у чистому вигляді, оскільки він, начебто, функціонує на маргінесі, але насправді є „центроспрямованим”. Тобто, антропоніми також задіяні у парадигмі „процесуальності сенсу”, оскільки їх можна розглядати як одну з сил, що реорганізовує сенс тексту.

На особливу увагу заслуговує й питання „природності” мови та імені, якому Деррида відводив важливу роль у своїх працях. Американський дослідник Дж.Хартман, аналізуючи працю Ж.Деррида “*Glas*”, доходить думки, що у Гегеля, як і у Деррида, „неназивання або очищення (“*abluting*”) імені є свідомим актом. Це співпадає з підходом Уоллеса Стівенса у поемі “*Notes towards supreme fiction*”, де „Фібус мертвий. Втім Фібус був ім’ям для чогось, що не могло найменуватися [7, с. 74]”. У такому контексті це порівняння Хартмана може тлумачитися у двох площинах. По-перше, як референція до езотеричної традиції табування або ж до приховування імені. По-друге, як зведення позиції Деррида до положення „за домовленістю”. Однак, це було б певним спрощенням думки цього оригінального мислителя, який при дослідженні різних аспектів номінації і власного імені все ж продемонстрував свою солідарність із величезною кількістю своїх попередників: і з позиціями елєатів, зокрема Парменіда, і з поглядами Платона, Плотіна, Євномія, капшадокійців, Гумбольдта, Ніцше, Кассирера, Гайдеггера та інших. Інколи надзвичайно важко виокремити у цій поліфонії голосів, які звучать у його текстах, його власний голос. І саме в цьому полягають особливості його методу, складність якого, мабуть, і призвела до недостатнього розуміння його власних поглядів. Недаремно він скаржився незадовго до смерті, що „майже ні у кого немає поняття про його

релігію [Див. 8, с. 317]”. Філософ мав рацію, оскільки антирелігійна спрямованість деконструкції вважалась нормою, законом, і тому неабиякий подив викликав начебто раптовий поворот Деррида до відродження релігії [8, с. 317]. Втім він давно і серйозно цікавився питанням інтерпретації біблійних текстів і, у зв’язку з цим, особливу увагу приділяв так званій „сакральній мові”, оскільки мова говорить від імені Бога, навіть якщо Бог не говорить у ній [Див. 8, с. 341]”.

Оригінальне розуміння феномену власного імені пропонує праця Деррида „Есей про ім’я”. У цій трилогії, сформованій із передмови та трьох статей різних періодів, – „Пристрасті”, „Окрім імені”, „Хора” – по-новому артикуються поняття гри і простору гри. Простір гри відкривається у просторі взаємодії Бога і його творіння. Есей написаний у формі полілога, який презентує настільки різні погляди й думки, що їх важко узгодити. Автор ніби робить рівноправними усі точки зору, і в цьому полягає його основний здобуток. Підсумовуючи розгляд різних аспектів власного імені в езотеричному й міфологічному дискурсах, Деррида досліджує складні питання: „Що називають іменем, що розуміють під цим, під іменем імені? Що трапляється, коли дають ім’я? Що саме дають? При цьому нічого не пропонується, нічого не передається і тим не менш, щось відбувається, щось на кшталт дарування того, чого не мають, як говорив Плотін про Благо”. Деррида цікавлять усі питання, які вже ставилися у той чи інший час його попередниками: „Що відбувається, зокрема, коли потрібно дати ім’я, переіменовуючи там, де не вистачало саме імені? Що перетворює власне ім’я на прізвисько, у псевдонім або криптонім? (...) Що є прізвисько? (Чи є це щось понад іменем?) Те, що більше імені, але також і те, що замість імені. Чи дається воно назавжди в порятунок імені? У порятунок взагалі: на здоров’я або в якості прощення? [9, с.10-11]”. Говорячи про ім’я Бога, Деррида розглядає цю проблему досить широко – і як ім’я взагалі, і як власне ім’я, і як ім’я правдиве. Головне – це збагнути принципи гносеології: що є ім’ям, і чим є те, що з ним співвідноситься, оскільки „ім’я призначене назвати по ту сторону самого себе те, що воно називає по ту сторону імені, з безіменним іменованим”. Зв’язок між іменем і носієм, позначенням і позначеним, привертає неабияку увагу дослідника, який вбачає у такому зв’язку безліч важливих моментів. „Ніби потрібно було одночасно врятувати ім’я і врятувати все, крім імені. Ніби потрібно було б згубити ім’я, щоб

врятувати все, що несе ім'я, або те, з чим співвідносяться через це ім'я [10, с. 101]". І тому для нього згубити ім'я не означає "накинутися на нього, знищити його або уразити". Навпаки, це „просто поважати його як ім'я. Тобто вимовити його, що може означати – пройти через нього до чогось іншого, до того, що воно називає, до того, що його носить. Вимовляти його, не вимовляючи. Забути про нього, кличучи його, пригадуючи його, що зводиться до того, щоб кликати або пригадувати інше [10, с. 102]”.

Деррида наполягає на тому, що „потрібно перестати підпорядковувати мовлення й ім'я мові (втім, чи належить власне ім'я мові, і що означає таке включення?) чи будь-якому іншому узагальненню, зображенню або топологічній схемі”. Мова, на думку дослідника, „залишаючись відкритою, надає знанню неадекватність референції, недостатність або слабкість, свою некомпетентність по відношенню до того, що вона стверджує як знання. Така неадекватність передає або зраджує відсутність загального співвідношення між відкритістю, починанням, одкровенням, пізнанням з одного боку, і якоюсь абсолютною таїною, позачасовою, чужерідною будь-якому прояву [10, с. 102]”. Для Деррида збагнути ім'я, прагнути до "тієї сторони імені" є аналогічним до ситуації "йти туди, куди ходити неможливо". "Йди туди, куди не можеш; побач те, що не бачиш: Почуй те, що не продукує шуму і не звучить [10, с. 102]”. По суті Деррида розглядає ім'я як межу між реальним і трансцендентним. У фольклорі така межа визначалась за формулою „підти туди, не знаю куди, принеси те, не знаю що”. Річ без імені є річчю у собі, недоступною для пізнання, елементом трансцендентного простору. Така трансцендентна спрямованість пошуків, такий рух до Прориву через постійні неадекватності імені і є головним для постмодерної мови. „Рух до Прориву” Деррида по суті асоціюється з „розривами” М.Фуко, оскільки обидва феномени відбивають відчуття руйнації традиційної ієрархії імен у сприйнятті „людського часу”. Вони є спробою осягнення безособової стихії, що пронизує все поле культурної взаємодії. Пошук нової самості якраз і починається з уривчастої комунікації, з самоізоляції чужинця або так званої „барокової” людини, про яку згадує Ю.Кристева [11, с. 31].

Водночас Деррида обстоює й факт жорсткої співвіднесеності між іменем і його носієм. Як зауважує філософ, „для будь-якого людського або божественного підпису потрібне ім'я. Якщо тільки ім'я

не було чимось, що відступило перед тим, що воно називає, і тоді "потреба імені" означає, що імені не вистачає: воно повинно бути відсутнім, потрібне ім'я, яке було б відсутнє. Прийшовши до того, щоб зникнути, воно стає "за винятком самого себе". У найбільш апофатичний момент, коли говорять : "Бог не є...", "Бог – це не те і не інше"; „ні щось, ні його протилежність" або "Буття не є..." і т.ін., навіть тоді потрібно усе ще говорити про сутність як таку, в її істині, незалежно від того, чи є вона мета-метафізичною або мета-онтологічною. Потрібно тримати обіцянку говорити за будь-яку ціну правду, свідчити, визнавати правду імені і навіть того чогось, що повинне бути назване іменем, тобто по ту сторону імені. Це що завгодно, тільки не ім'я [9, с. 112]". Тут характер зв'язку дуже тісний. Але чи є він адекватним? Деррида певною мірою дає відповідь на питання – що це означає – „рушити до неможливого". На його думку, „це і є гра, оскільки неможливе – чи це певне місце (хора), чи слово Бога, чи „та сторона імені" – все це, по суті, спрямованість до розкриття таїни, побудованої за принципом гри. "Кожна річ, кожне суще, Ви, я, інший, кожний Х, кожне ім'я і кожне ім'я Бога може стати зразком іншого замінного Х. Процес абсолютної формалізації. Будь-який є будь-яким іншим. (...) Ім'я Бога в одній мові, фразі, молитві стає зразком імені або імен Бога, а потім імен взагалі. Потрібно вибрати кращий зі зразків. Якщо ця зразковість пропонує, вона одночасно з'єднує і роз'єднує, вона відокремлює краще як індиферентне, як те, що краще, так і те, що індиферентне. З одного боку, на одному шляху – вічність глибока і глибинна, фундаментальна, але в цілому доступна для месіанства. З другого боку, на іншому шляху – позачасовість безодні, що не має ані поверхні, ані дна; абсолютна незворушність (і не життя, і не смерть), що дає місце усьому, чим вона не є [10, с. 123]".

У праці „Крім імені" Деррида впритул розглядає процес номінації і вбачає в ньому парадоксальність, обумовлену тим, що „найменування може бути також не вільним, а формалізованим заклик до універсальної традиції, як, наприклад, Вавілонська вежа", що на думку Деррида було також і „насилницьким насадженням імені, мови, ідіоми [10, с. 127]". Філософ запитує і сам відповідає: „Дати ім'я: хіба це теж дати? Дати щось? А щось інше – це завжди тільки прізвисько. Можна в цьому сумніватися, з тих пір, як не лише ім'я не є нічим, у всякому разі не є тим, що воно називає: ані назване, ані

впізнане, але ризикує також закріпачити, поневолити або зобов'язати іншого, зв'язати те, що називається, закликати його до відповідальності прийняття будь-якого рішення або обговорення, раніше всякої незалежності. Разом з тим, якщо ім'я повністю не належить навіки, від народження тому, хто його отримує, то воно тим більше вже не належить з першої миті тому, хто дає його. Відповідно до формули, що невідступно переслідує нашу традицію від Плотіна до Гайдеггера і до Лакана, дарунок імені дає те, чого сам даруючий не має. І у цьому, можливо, полягає передумова всякої сутності, тобто за буттям, неістотність дарунка [10, с. 132]”.

У третьому розділі „Есею про ім'я” („Хора”), Деррида розглядає „хору” як „уявне місце” і пропонує приклад аналогії формальної і зовнішньої структур. Причому під аналогією він розуміє як „відповідність так і невідповідність імені явищу [12, с. 157]”. На його погляд, „гра у власні імена є найбільш нескінченною у світі [12, с. 165]”. Деррида акцентує на факті „не-суттєвості”, „не-існування” дару імені, „поза межовості” імені, його „неіменного іменування”, „неможливої можливості”. Саме тому носій імені залишається об'єктом таїни, оскільки і Сам Бог, і люди, і речі ховаються за іменами, або ж приховуються ними. В ілюзорному світі логоцентристської культури взагалі було б неможливо дізнатися про цю таїну, якби не Бог, який ховається під іменем Бога, і чиє існування, принаймні в рамках мови, неможна заперечувати. Втім його власне існування навіки залишається таємницею подвійного заперечення (таїною денегачії). Для Деррида мета полягає в тому, щоб знищити ідею первинності (пріоритетності) в опозиції і показати співіснування множини нетотожних одна одній, але цілком рівноправних смислових інстанцій. Переходячи до парадигми людського буття, Деррида наголошує, що надаючи імена, людина утримує в них речі, і таким чином зберігає свій власний світ. Хоча ім'я Бога є джерелом мови, втім людське іменування не перетворюється на божественне. Імена людей перетворюються на архіви специфічно людського буття, щоб зберегти свій власний світ. Таким чином деконструктивістська методологія продуктивна лише тоді, коли вона виходить із цілісності, у якій присутні рівні значення, тобто коли вона стає елементом структури. Не даючи жодної остаточної відповіді, Деррида по-новому висвітлює питання, які хвилюють людство з давних давен. Втім, на відміну від езотеричного й міфологічного, філософського й мовознавчого

підходів до цього питання, деконструктивістський інструментарій дозволив довести легітимність ще однієї суттєвої сфери існування мови взагалі та знаків, імен зокрема. І цією сферою став дискурс художнього тексту. Після довгих диспутів з приводу того, чи приймати те, що напрацьовано у сфері езотеричній та міфологічній стосовно антропоніма, у постмодерному дискурсі художньої літератури вирішено сприймати цю емпірику як даність. Хоча, можливо, й не абсолютно серйозно, а більше в ігровій площині, оскільки те, що в езотеричній практиці розглядається як ритуал, у постмодерній практиці художнього тексту отримує статус гри. Характерно, що подібна практика реконструкції культурно-історичного досвіду тлумачення імені, так само як і сенсуалістський погляд на власне ім'я, починається за доби Романтизму. Втім найбільшого різноманіття і глибини інтерпретації це набуває у постмодерному дискурсі.

### Список використаної літератури

1. Hartman G.H. How to reap a page // Hartman G.H. Saving the text. Literature. Derrida. Philosophy. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981. – P. 67–95.
2. Гурко Е. Н. Божественная ономотология: Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции – Минск: Изд. центр «Экономпресс», 2006. – 445 с.
3. Деррида Ж. Кроме имени / Деррида Ж. Эссе об имени – Москва.: Ин-т эксперимент. социологии, 1998. – С. 71–134.
4. Деррида Ж. Хора / Жак Деррида. Эссе об имени – Москва.: Ин-т эксперимент. социологии; 1998. – С. 135–190.
5. Деррида Ж. Эссе об имени. – Москва.: Ин-т эксперимент. социологии; 1998. – 192 с.
6. Деррида Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів.: Літопис, 2002. – С. 617–640.
7. Комендант Т. Деконструкція та інтерпретація / Література. Теорія. Методологія. – Київ.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 378–388.
8. Кристева Ю. Самі собі чужі – Київ.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2004. – 262 с.
9. Леві-Строс К. Первісне мислення Київ.: Укр. центр духовної культури, 2000. – 324 с.

10. Лосский Вл. Каппадокийцы / Богословские труды . – Москва.: Изд. Моск. Патриархии, 1984. – С. 161–168.
11. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм // Література. Теорія. Методологія:. – Київ.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 333–377.
12. Строссон П. Значение и истина / Аналитическая философия: становление и развитие: антология – Москва.: ДИК – “Прогресс-Традиция”, 1998. – С. 213–230.





## V. СПЕЦИФІКА ПОСТМОДЕРНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ІМЕНІ У ТВОРАХ М. ПАВИЧА, П. КОНСТАНА, Х. МУРАКАМІ ТА П. КОЕЛЬО

Найбільшу кількість алюзій на міфологічні інтерпретації імені можна прослідкувати у сучасного письменника Мілдрета Павича. В його романі “Пейзаж, намальований часом” реалізуються майже всі значення імені, згадувані у давньо-єгипетській міфології.

Головний герой цього роману, що відправляється в далеку подорож у пошуках свого батька, чи якоїсь інформації про нього (хоча насправді для нього це пошуки самості), десь у дорозі слухає пісню Гусляра, який співає, що “ніс і вуха ростуть до самої смерті, а ім’я і борода – і після того” (9:79–80) Ту ж ідею підтверджує начебто реальний історичний факт про те, що на “Афонських горах після смерті монаха залишається тільки ім’я, що написане олівцем на лобі черепа” (9:62)

Зовсім з іншого боку, науково-філософського, підходить до тлумачення цього факту відомий австрійський дослідник Людвіг Вітгенштайн, який, зокрема, вважає, що, “те, що означають назви мови, повинне бути незнищене, бо треба мати змогу описати стан, у якому все знищене знищено. І в цьому описі з’являються слова, а те, що їм відповідає, не може бути знищене, бо тоді ті слова не мали б значення”... “Але ж цей чоловік у певному розумінні є тим, що відповідає його імені. А проте він знищений. Ім’я ж його не втратить значення, коли носій буде знищений. (10:117)

Перепусткою у потойбічний світ в романі Павича, як і в єгипетських міфах, слугує ім’я. Як одкровення звучать слова, адресовані головному герою – “ви не знаєте, чи є ваше ім’я у списку, забороненому для входу у Хіменду” (9:59) Тут Павич через опосередкований зв’язок – ім’я – душа – проводить паралель із забороненою у свій час концепцією обраності блаженного Августина, що він висловив у розділі “Про Християнську науку”. На думку Августина деякі душі обрані для раю, а деякі ніколи не зможуть туди потрапити.

В онтологічному тлумаченні ім’я не тільки безсмертне, воно також не пов’язане з моментом народження людини, бо “людина ще не народилася, а ім’я вже є” (ibidem: ч.ІІ, 49) Якимось чином перегукується з цією думкою фраза, висловлена одним з героїв роману

сучасної французької письменниці Поль Констан “Банановий парадиз”. Під час скоєння колективного суїциду туземний проповідник Емануель перед тим, як випити отруту кричить: “Жінка, жінка, ти викинула мене геть із свого черева ... і у мене немає більше імені!” (11:230) Ім’я у Павича старіше за людину, а деякі імена – настільки старі, що людина швидко старіє, оскільки ім’я, що він обрав – старше за нього. До речі, цей сюжет із впливом віку імені на вік носія дуже яскраво відбито у романі С.Рушді “Останній подих Мавра”. Мораес, старовинне ім’я, містичним шляхом призводить до швидкого старіння головного оповідача цієї чудернацької історії. Це з одного боку може підтверджувати той факт, що ім’я дійсно старіше за героя, а з іншого – це алюзія на Карла Великого, якого згідно з середньовічною епічною традицією, і в молоді роки називали “сивобородим”, розцінюючи цей епітет, як еквівалент мудрості. Але середньовічні символи в постмодерній літературі мають дещо інше значення, вони відзеркалюють фізичну неспроможність героя до активного життя. Павич не залишає поза увагою і питання зміни імені. Але на відміну від інших пост-модерністських авторів, до яких ми будемо звертатися пізніше, він тлумачить цей акт скоріше як негативний, ніж позитивний. Це майже завжди явище деструктивне, може й тому, що він розглядає його не у рамках обгрунтованої схеми “сутність – ім’я”, а як вектор “ім’я – сутність”. Письменник неначе застерігає, що необгрунтована зміна імені веде до зміни “мови, національності, приналежності”. Люди, що змінюють імена, за думкою автора “вивертають себе навиворот”. (9:110) А герой, який змінює своє ім’я, повністю змінює свою долю, але кросворд у другій частині роману позбавлений його імені, і самі події його життя подаються так, наче вони не мають вже суттєвого значення. У постмодерній прозі ім’я набуває ролі основного чинника, основної дієвої сили твору, стає активним компонентом його структури, катализатором сюжету, стрижнем його ідейно-філософського змісту. Так, приміром, у романі “Хроніка Механічного Птаха” сучасного японського письменника Харуко Муракамі, який здобув протягом останнього десятиріччя неабияку популярність не тільки в своїй країні, а й далеко за її межами, ім’я стає тією першоклітиною, яка, на думку П.Флоренського, “вміщає всю формотворчу інтуїцію, в брунці – вся рослина, у імені – весь твір” (13:24)

“Механічний Птах” – це і тимчасове ім’я героя, і якийсь невідомий птах,, що кожного ранку продукує у сусідньому садку дивовижні звуки, більш схожі на скрип, це і метафора долі, і провідна ідея твору. Обираючи саме таке прізвисько. Головний герой кидає себе у стрімкий вир подій, небезпечних та непередбачених, із якого йому ледве вдається вибратися. І це прізвисько є водночас і випадковим, і закономірним, оскільки воно поєднує в одній оболонці форми поняття різнорівневі – образу, героя, ідеї та структури твору. Всі ці поняття пов’язані тут єдиним іменем, єдиним змістом, єдиним часовим та романним простором, органічно вплетені в мереживо наративного полотна. Тут все побудовано за правилами, відкритими П.Флоренським у його книзі “Імена”, де він, зокрема відзначає, що в художньому творі "внутрішня необхідність імені не менш важлива, ніж образів. Ці образи по суті є не щось інше, як імена в розгорнутому вигляді. Повне розгортання цих завитих у себе духовних центрів реалізується усім твором, яким є простір силового поля відповідних імен. Художні ж образи – суть проміжні ступені такого саморозкриття імен у просторі твору – вони є тіло, в яке вдягається найпервіша із проявів духовної суті – ім ‘я”. (13:22)

Механічний птах – це і образ, і поняття амбівалентні. З одного боку – це відчуття трагічності буття, передбачення якихось змін, це екзистенційне відчуття самотності людини, приреченості її на страждання, біль та смерть, а з іншого боку це начебто і конструктивна установка на те, що життя слід продовжувати, слід заводити пружину життя, але спочатку її потрібно знайти. Право на носіння свого імені тут тісно переплітається з проблемами самоідентифікації, пошуків сенсу буття, нового прочитання історії та ролі страждання, болю в історії взагалі. До речі, подолання болю і страждання має у Харуки Муракамі не орієнталістське (буддистське) забарвлення, як перехід до нирвани, а оксидентальне (християнське) – через страждання до нового життя, до нової реальності.

Образ Механічного Птаха дуже тісно пов’язаний з наскрізною проблемою твору. Як свідчить головний герой , “якби не було цього птаха, у світі б припинився будь-який рух. Але про це ніхто нічого не знає. Усі вважають, що світ запускається якимось більш важливим і складним пристроєм, величезним механізмом. Але всі вони помиляються. Насправді, це все – Механічний птах. Літає туди-сюди і підкручує то тут, то там маленькі пружинки. Від них

світ і рухається. І бачить ці пружинки тільки Механічний Птах. (14:367) Тобто, коли події в житті героя складаються таким чином, що жити, як раніше, вже неможливо, він усвідомлює необхідність стати іншою людиною, розібратися в якихось таємних законах буття, змінити своє єство у відповідності до них, то на цей час він обирає собі прізвисько Механічного Птаха.

Втрата людиною своєї сутності автоматично пов'язана з втратою імені. Так, одна з героїнь роману говорить про себе: “Колись давно у мене було справжнє ім'я. А коли стала повією мені дали професійне прізвисько – навіть вимовляти його не хочу. Потім я покинула цю справу і Мальта для моїх спіритичних вправ вигадала “Криту Кано”. Але зараз із цим покінчено, я – інша людина і ім'я мені потрібно зовсім нове” (14:366) Головний герой радить жінці обрати собі нове ім'я, і дарма, що на це може знадобитися багато часу – не треба поспішати, бо ж “ім'я інколи є виразом усього” (ibidem)

Ім'я – зліпок людського характеру, людської долі. Тісно пов'язаний з цією концепцією імені другорядний персонаж Усікава, чие ім'я включає ієрогліф “усі” – бик. Цей чоловік виключно неприємної зовнішності, в засмальцьованому, неохайному одязі ділиться своїми міркуваннями з головним героєм: –“Цікава річ, чим частіше я чую це “Усі”, тим більше мені здається, що я дійсно бик. Побачу де-небудь якогось бика – наче відчуваю споріднену душу. Чудернацька річ – ці імена. Вважається, що ім'я часто говорить про характер, але, може, навпаки, кого яким іменем наречемо, той більше і більше стає схожим на це ім'я. (14:573)

Так само, як і в давньо-єгипетській міфології, для Харуко Мураками ім'я – це таємниця. І розгадати чи пригадати його теж саме, що зробити якоесь надзвичайне відкриття. Одна з персонажів роману так говорить головному герою.: “Коли ми вперше з тобою зустрілись, я повністю забула, як тебе звати ... і раптом – через якусь дрібницю – зненацька – раз і згадала. Неначе вітер війнував, двері – бах і відчинились. Ось так, Механічний Птах, твоє справжнє ім'я – Тору Окада... Неначе Колумб Америку відкрила “(14:431) Герой отримує своє справжнє ім'я лише тоді, коли він відгадує ім'я невідомої жінки, що переховується у темній кімнаті якогось таємничого готелю. Коли він вгадує, як звати цю жінку, котра виявляється його дружиною, він може врятувати і її, і себе.

Інтуїтивно вгадує ім'я для дитинчати мавпи і Лола, шукачка пригод із роману Поль Констан “Банановий парадіз”. Виконуючи роль хре-

щеної матері, вона “довгим, пильним, глибоким поглядом намагається проникнути у сутність і таємницю його натури” і нарікає кумедне мавпеня Алексісом, “Безсловесним” – як тлумачить це ім’я місцева чаклунка.(11:165)Тобто героїня відноситься до процесу надання імені з усією серйозністю, і це повною мірою відповідає науковому підходу, про який згадував Вітгенштайн. «Називання здається дивним поєднанням слова з предметом, - І таке дивне поєднання справді відбувається, а саме , тоді, коли філософ, щоб з’ясувати, що являє цей стосунок між назвією і названим, вдивляється в предмет перед собою і безліч разів повторює назву або й слово “це”... І тоді, звичайно, ми можемо вроїти собі, ніби називання було якимось дивовижним психічним актом, мало не хрещенням предмета.” (10: 109)

Із розгадкою таємниці імені пов’язані в романі “П’ята гора” сучасного бразильського письменника Пауло Коельо пошуки сенсу буття. Біблійний персонаж Ілія, головний герой цього твору, згадує про історію з Іаковом, який всю ніч боровся з Богом. І Іаков у ту ніч не відпустив Бога, доки Бог не благословив його. Тільки тоді Господь запитав його :”Як твоє ім’я?”. Ця історія дає відповідь Ілії на ті питання, що вже довгий час турбують його. Він розуміє, що “уса справа в імені”, бо коли Іаков відповів, Господь нарік його Ізраїлем, і тим самим надав йому нової долі і нового призначення. Ілія, в інтерпретації бразильського письменника, розуміє одну важливу істину – “у кожної людини з дитинства є ім’я, але важливо знайти ім’я для свого життя – слово, яке повинно надати сенс життю.” (15:226) Щоб пізнати цю істину героєві знадобилося пережити загибель народу та коханої жінки. І в ту мить, коли він усвідомив це, він назвав своє життя “звільненням”. (15:233)

Коельо більшою мірою, ніж Мураками, наділяє ім’я позитивною енергією. Ім’я не надається кимось, його можна самому обрати, можна самому стати творцем свого життя. Герой Коельо розуміє, що люди, які оточують його “можуть обрати собі ім’я. Примирення, Мудрість, Кохаючий, Паломник – нема рахунку іменам, як зіркам у небі.”(15:227)

Позиція Харуко Мураками та Пауло Коельо суттєво різняться від позиції Салмана Рушді, який повністю, чи майже повністю, позбавляє своїх героїв можливості змінити свої імена, що, наче прокляття долі, тяжіють над людиною, її прагненнями і бажаннями, калічать її та глузують з неї. Активна людська позиція письменників тісно пов’язана в їх романах з активною роллю імені, його творчим

характером. У Коельо це навіть набуває характеру богоборчества, але не у плані нівелювання божественного авторитету, а у плані ще більш сильного його ствердження. Кожна людина шукає свій шлях до Бога, і ці моральні пошуки стають духовним очищенням, формують людину у її богоустремлінні.

У своїй молитві Ілія звертається до Бога і визнає, що він боровся із ним, але не соромиться цього. Пафос виклику відчувається у його словах: "Я зрозумів, що йду своїм шляхом, оскільки бажаю цього, а не тому, що мене примусили до цього батьки, звичаї, чи Ти сам... Я повинен продовжувати боротьбу з Тобою, доки ти не благословиш мене". (15:227)

Таке прочитання старозавітної легенди про боротьбу Бога з Іаковом, що начебто свідчить про революційність авторської інтерпретації, насправді ілюструє більш глибоке, філософське сприйняття старих догм та законів. Це щось на кшталт теологічного консерватизму Джонатана Едвардса, але у постмодерному контексті. Цілком символічно, що нове життя Ілія прагне починати з відбудови міста Акбар, зруйнованого асирійцями. Жінку, яку кохав Ілія, було поховано під уламками зруйнованого полум'ям будинку. Перед смертю ця жінка бере собі ім'я цього міста, і тому місія героя полягає у збереженні цього імені, тобто у відбудові міста, пов'язаного з ним. Цей приклад напрочуд яскраво ілюструє, яким чином ім'я як архетип несвідомого включається у процес пошуків самості, біля витоків якого лежить бажання відновити зруйноване, відтворити його цілісність.

Таким чином, розглянувши деякі твори сучасних письменників, можна зробити висновок, що ім'я, як поняття міфологічне і творчо активне, включається у процес пошуків самоідентичності, стає показником його ефективності. Воно може гальмувати його розвиток, як у С.Рушді чи М. Павича, і може, навпаки, стати рушійною силою цього процесу, як у Х.Муракамі або у П.Коельо.

Надання імені є творчим актом, і кожний автор розуміє його по-своєму. Як і у стародавніх світоглядних системах вимовлення імені належить до первісних моментів буття, моментів його зародження. З огляду на це, факт називання також можна вважати точкою перетину трансцендентного, ідеального і реального (психічного, історичного, етнографічного, соціального, релігійного, естетичного, морального, емоційного). Ім'я в контексті літературного твору можна розглядати не як складову і похідну, а як найпростішу та первісну структуру світосприйняття, що має як онтологічну, так і епістемологічну характеристики.

**Список використаної літератури**

1. Вітгенштайн, Людвіг Філософські дослідження. / Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження – Київ. Основи, 1995 – 311с.
2. Констан, Поль Банановый рай. - Москва: Текст. 2000 – 159с.
3. Коэльо, Пауло Пятая гора. – Киев: «София»:, 2002 – 229с.
4. Мураками, Харуки Хроники Заводной Птицы. – Москва: Текст, 2002 – 432с.
5. Павич, Милрад Пейзаж, нарисованный чаем – Москва:Буква, 2000 – 249 с.
6. Флоренский, Павел Имена. – Москва:Фолио, 2001 – 334с.





## VI. АНТРОПОНІМІЧНА ПАЛІТРА РОМАНУ «АЛХІМІК» П. КОЕЛЬО ЯК ГЕШТАЛЬТ

Ім'я бразильського письменника Пауло Коельо посідає одне з перших місць у рейтингу популярності сучасних митців слова. В інтернеті точиться постійний читацький діалог, висловлюються інколи цілком протилежні думки стосовно творчості П.Коельо. Прихильники відзначають гуманістичну складову його книг, опоненти критикують письменника за спотворення біблійних канонів, інколи відверто називаючи його „антихристиянином”. Більше того, багато критиків вважають доробок письменника аж занадто спрощеним, орієнтованим лише на комерційний успіх. Звичайно, що кожний критик, не важливо, фахівець він або ж аматор, має право на власну думку. Але сам факт інтернет-обговорення творів бразильського прозаїка міжнародним загалом свідчить про непересічність його мистецького продукту, здатного сколихнути найширшу читацьку аудиторію.

Кожний роман автора, попри стильову невибагливість та певну фабульну схематичність, вражає дивовижною енергетикою. Те, що в іншому контексті виглядало б простим до банального, під пером Коельо магічно набуває глибини проникнення, наче відкриваються нові ракурси там, де все здавалося знайомим і зраним. Саме цей аспект книг письменника примушує більш уважно придивитися до тих механізмів його творчості, які сприяють найбільш повній та ефективній читацькій рецепції. Безсумнівно, одним із таких механізмів є майстерне відчуття ономастичного матеріалу, задіяного у канву оповіді. Для П.Коельо, так само як і для інших представників постмодерної літератури, притаманний інтерес до феномену імені. Цей факт вже досліджувався у вітчизняному літературознавстві на прикладі роману „П'ята гора” (O Monte Cinco, 1996)[1,146], [2,115–116]. Роман „Алхімік” (“A Alquimista”, 1988) також відтворює насичений антропонімічний простір, здатний продукувати внутрішню напругу, підсилювати ідейно-філософське звучання, розширювати моральний контекст твору, який, по суті, є романтично забарвленою атеїстичною екзегезою біблійних мотивів, трансформованих у відповідності до запитів мас культури.

Той факт, що в антропонімічну парадигму цього твору включається лише чотири чоловічих імені, а інші герої та персонажі не мають власних імен, свідчить не тільки про авторську вибагливість у сфері

найменування, а й дає підставити углядіти певну номінативну стратегію. Які ж це імена? По-перше, Сантьяго, саме так звати головного героя, звичайного іспанського юнака–пастуха. По-друге, Мелхиседек, яке має персонаж наче б то і другорядний, але вирішальний у плані впливу на подальший розвиток подій. По-третє, Алхімік, яке у контексті оповіді набуває статусу власного імені. І, нарешті, Святий Яків. Це ім'я хоча і згадується хіба що кілька разів, тим не менш має особливе ідейно-художнє навантаження. Спрощена фабула цього твору майже повністю зводиться до „Історії про двох сновидців” Х.Л.Борхеса, і цей факт є загальновідомим. Але те, що у Борхеса представлено як маленьке (трішки більше сторінки) курйозне, хоча й дійсно цікаве оповідання, у Коельо переростає в емоційно насичену оповідь екзистенційного характеру. Вибір імен, денотативно й конотативно пов'язаних одне з одним, утворює потужне семантичне поле, насичене символами та міфологічними й біблійними алюзіями. Саме це і дозволяє нарастити рівні сприйняття: етнографічний, культурологічний, анагогічний, епістемологічний. Отже, що ж є надзвичайним у цих іменах, і яке стратегічне значення вони мають? На наш погляд, ці чотири імені утворюють семіотичну цілісність. Об'єднавчим моментом цієї парадигми стає гештальт, який насичує наративний простір, певним чином структурує його, породжує центри напруги та взаємодію між ними. Для німецького слова гештальт не існує точного перекладу. До певної міри його значення може бути передане словами „конфігурація”, „структура”, „структурне відношення”, „значуще організоване ціле”. Але, разом із тим, гештальт – не лише цілісна структура, а й функціональна, котра впорядковує багатоманіття окремих явищ. Гештальт підхід дозволяє по-новому висвітлити проблему свідомості в її онтологічному аспекті. Це особливо важливо для сучасної людини, яка зростає в атмосфері внутрішніх конфліктів, звикла мислити протилежностями та втратила свою цілісність й єдність. І щоб відновити їх, їй слід подолати дуалізм своєї особистості, мислення й мови. Єдність світосприйняття, здатна подолати цей дуалізм, є глибоко прихованою, але не зруйнованою, і може бути відновлена [3]. У цьому сенсі сама теорія гештальтів, як приклад системного підходу і психологізований варіант класичної взаємодії простої і складної ідей, є історичним фрагментом продуктивного філософського, психологічного й лінгвістичного дискурсу, має потужний евристичний потенціал.

Взаємодія простої і складної ідей відбувається за рахунок групування окремих елементів за принципом так званого закону прегнантності. Прегнантність – від латинського *praegnans* — змістовний, наділений багатим змістом — одно з ключових понять гештальтпсихології, що означає завершеність гештальтів, які набувають стану рівноваги, «довершеної форми». Прегнантні гештальти мають наступні якості: замкнуті, чітко окреслені кордони, симетричність, внутрішню структуру, що набувають форму певної фігури. При цьому були виокремлені такі фактори, які сприяли групуванню елементів у цілісні гештальти: фактор схожості, фактор загальної долі, тощо. Експериментальні дослідження гештальт-психологів (Келер, Вертхаймер, Дункер) довели один із головних механізмів мислення – виявлення нових аспектів предметів шляхом їхнього включення у нові зв'язки та відношення за рахунок їхнього переструктурування та надання їм значущості. Яким же чином імена цього твору об'єднані у єдиний гештальт?

Імена Сантьяго та Святий Яків є інваріантами одного імені, оскільки Святого Якова, якого вважають релігійним покровителем Іспанії, називають Сантьяго. За переказами Святий Яків, брат Іоана-євангеліста, слідував за Ісусом Христом з самого початку його проповідування. Після розп'яття Христа апостол Яків присвячує себе розповсюдженню Його вчення. Спочатку проповідує в Іудеї та Самарії, а потім їде до Іспанії, де, неподалік від міста Сантьяго де Компостелла, його і було поховано. Герой П.Коельо Сантьяго начебто і не здогадується, що він є тезкою апостола. Лише тоді, коли потрапляє у арабське середовище, він згадує, що у „дитинстві в їхній сільській церкві бачив образ Святого Іакова – переможець маврів був зображений верхи на білому коні, з піднятим мечем у руці, а йому поклонялись зловіщого виду люди, схожі на тих, що сиділи зараз поряд з ним. Юнаку було не по собі – він відчував себе самотнім” [4, с. 58]. Відчуття самотності у момент згадки про святого ще тісніше пов'язує ці образи (фактор схожості). Яків відчував самотність серед іспанців, яких марно прагнув повернути до християнства за свого життя, так само як Сантьяго відчуває себе чужим серед арабів. Перший зміг тільки після смерті стати своїм у Іспанії, її покровителем. Битва з маврами при Кловіхо, що відбувалась у 844 році, пов'язується саме з іменем святого. Згідно з легендами він з'явився на полі битви на білому коні, озброєний славетним мечем,

«Крестом Сантьяго», який з часом перетворився на символ перемоги. Герой Коельо так само спромігся стати своїм серед чужих, і це також поєднує ці два імені. Вже на початку мандрів він „уявляв, як переможцем зійде з корабля на пристані в Тарифі [4, с. 85]”. Якщо брати за ключовий сегмент наповнення обох образів факт перемоги (визнання) іншими і факт перемоги над самим собою (духовне зростання), то ці два імені, так само як і образи, можна розглядати як дзеркальні – (фактор загальної долі).

«Крест Сантьяго» використовується Коельо як формоутворюючий принцип антропонімічного гештальту. Парадигма вищезазначених чотирьох імен структурується саме у формі хреста. У романі відчувається алузія не лише на крест Сантьяго, але й взагалі на крест як один із найдавніших цивілізаційних символів, що відображає зв'язок між горизонтальною силою життєвих сил землі та вертикальною силою енергії зірок. Хрестовидна структура чотирьох імен у романі також формується за рахунок перетину вертикальної та горизонтальної антропонімічних ліній. Вертикальну (духовну) лінію продукують два біблійних імені – Мелхиседек та Святий Яків. Це лінія становлення, сходження, духовного зростання. Її підґрунтям і відправною точкою є Мелхиседек, котрий благословляє героя на подорож, так само як у Біблії він благословив Аврама. А метою, своєрідним вектором цієї лінії становлення, слугує ім'я Святого Яківа, не лише як підкорювача маврів й покровителя іспанців, а й як людини, що отримала перемогу над своєю долею. Друга лінія – горизонтальна, що символізує земні пошуки, від Андалусії до Єгипту і від Єгипту – до Андалусії. В антропонімічній системі це є рухом від Сантьяго до Алхіміка і від Алхіміка – до Сантьяго-Алхіміка. Цей рух символізує перемогу над силами природи (розуміння єдності Всесвіту). До речі ім'я Яго на французькій мові означатиме Жак. Це ім'я протягом довгого часу використовувалось не як власне, а як професійна назва для людей з фаховими навичками або ж природними здібностями до будівництва, архітектури, математичних пропорцій та сакральних знань. Тому інколи воно розглядається як родове з загальним значенням „мудра людина”, щось на кшталт таких імен як „Менес” або ж „Зороастр”. Тож „Яго” можна інтерпретувати як той, хто володіє тайнами природи і всесвіту. У такому разі значення імені „Сантьяго” виводить нас ще на більш високий рівень оволодіння такими знаннями. Отже, імена Алхімік і Сантьяго по суті є однозначними.

Гештальт-ім'я вбирає різні елементи, інколи начебто й зовсім незначні, але суттєві з точки зору цілісної структури. Наративна лінія роману чітка, не переобтяжена деталями. Саме тому кожна дрібниця перетворюється на важливий елемент оповіді. Морська раковина, яку знаходить у серці пустелі Сантьяго, може розглядатися як подвійний, езотеричний (алхімічний) та міфологічний, символ. У таємній символіці алхіміків зображення раковини відповідало принципам Меркурія, а сам Меркурій – то є свята вода філософів. Водночас раковина вважалась схематичним представленням лабіринту як символу складної, виснажливої подорожі, Шляху. Лабіринт примушує людину рухатися, виводить її із стану нерухомості, інертності. Це також є символ ініціації. Усі цивілізації прагнули до того, щоб примусити людину зростати, зробити перший крок, перенести цілий ряд випробувань. Вихід з лабіринту – це повернення до духовних цінностей. У символічній системі роману обидві інтерпретації, міфологічна й езотерична, співпадають, означають набуття духовності, енергії, глибоких знань про Всесвіт. Немає жодного сумніву, що лабіринт являє собою символ духовної прощі, рух від зовнішнього матеріального світу до божого одкровення. У такому сенсі лабіринт можна вважати символом Великого Діяння, тобто трансформації грубої матерії у справжній філософський камінь людської мудрості. Таким чином цілісна структура антропонімичної моделі складається із різноманіття символів і значень. Саме тому імена Св. Яків, Сантьяго, Алхімік, Мельхиседек маркують лише кордони єдиного образу у його найбільш узагальненому значенні. Літературний антропонім як „гештальт”, з одного боку, формує твір і окреслює шляхи його тлумачення та розуміння, а з другого боку, сам перебуває у стані динамічної вірогідності, тобто є відкритою художньо-логічною моделлю. Сюжетну лінію роману утворює подорож за скарбом, яка по суті перетворюється на духовну подорож, шлях прочанина, шлях Сантьяго. В Іспанії дуже популярною є проща, яка має саме таку назву – Шлях Сантьяго. Прочани торують шлях від міста Хака (Яса) до міста Сантьяго де Компостела, неподалік від якого і знаходиться захоронення апостола. Топонім Компостелла жодним чином не задіяний у романі, принаймні у його російськомовному перекладі. Однак символіка цього топоніма постійно прослідковується протягом оповіді. Справа у тому, що слово „Компостелла” має декілька можливих тлумачень. Згідно з найбільш

відомим варіантом воно походить від латинського “campus stellae” (зоряне поле), що пов’язане з особливим виблискуванням зірок, котре спостерігалось над місцем захоронення ще до його відкриття у IX столітті. Це виглядає достовірним, оскільки у топоніміці міст, що знаходяться між містом Хака та Компостелла, дуже часто зустрічаються слова “estrella” “estela” (зірка). Це наводить на думку, що Шлях Сантьяго являє собою зоряну дорогу, що веде до певної мети – зоряного поля, зоряної гори або зоряного святого. Друге пояснення назви походить від латинського “compostum” (кладовище). На цьому місці було знайдено тіло святого, отже Компостелла є священним некрополем. Можна також пов’язати походження топоніма з алхімічним терміном „компост”. На символічних зображеннях Великого Творення над магічним сосудом із сумішшю (compost) малювали зірку, яка свідчила про те, що робота проведена успішно і мета досягнута. Існує ще одна версія, згідно з якою Компостелла походить від слова “Compos”, котре на давніх мовах значило „Вчитель”. У такому випадку Компостелла означає „Зоряний учитель”. У будь-якому випадку це слово має глибокий символічний зміст і його виникнення не можна розглядати як випадкове. У романі П.Коельо символіка Компостелли присутня у повному обсязі. Мета героя – єгипетські піраміди, це також свого роду паломництво до місця захоронення. Хоча у цьому разі релігійно-культове захоронення підмінюється ідеєю історико-культурного пам’ятника, оскільки це не подорож з метою поклоніння мощам фараонів. Шлях героя також усіяний зірками. Постійно протягом своєї подорожі герой звертає увагу на зірки, які передують появі довгоочікуваних місць – оазису, пірамід, зруйнованої церкви в Андалусії, де сховано скарб. [4, С.109, 122, 220].

Хрест створює лише основу антропонімічної парадигми, ключову форму її організації, водночас між цими іменами існують й свої точки тяжіння, які сприяють взаємодоповненню імен, розширенню їхнього семантичного поля. Так, наприклад, Алхімік під час своєї першої зустрічі з Сантьяго нагадує Святого Іакова „У цю мить вершник здався йому надзвичайно схожим на зображення Святоко Іакова, переможця маврів. Точнісінько такий, тільки тут було все навпаки”[4, с. 154]. Поступово Алхімік перебирає на себе функцію Мелхиседека – спонукати героя на подальші пошуки скарба. І нарешті сам герой перетворюється на Алхіміка, справжнього знавця мови Всесвіту, здатного підкорити собі стихії. Загалом ці чотири

імені утворюють один гештальт, одну людину – в її мріях, надіях і сподіваннях, у прагненні до вищого і більш досконалого. Імена представляють широкий діапазон емоцій та відчуттів: від зародження мрії і первинного внутрішнього імпульсу щось зробити (Мелхиседек) до кульмінації цієї мрії, реалізованої у певному омріяному образі (Св.Яків). Від „співглядального життя”, орієнтованого на зовнішній світ (Сантьяго на початку шляху) до глибоко напруженого внутрішнього життя, синтезуючого зовнішнє і внутрішнє у єдиній цілісності (Алхімік).

Розширення гештальт-імені у рамках теми духовних і матеріальних пошуків дозволяє зфокусуватися на суттєвому моменті хрестовидної моделі, яким є інтерпретація таких понять як „свій”/ „чужий” та пов’язаних з ними понять „традиційний”, „звичний”/ „новий”. Прологом до роману слугує цікаве прочитання Оскаром Вайлдом міфа про Нарциса. Коельо акцентує думку на тому, що у кожному „чужому” або „іншому” ми бачимо себе. Така зацикленість на собі мабуть стимулює бажання залишатися у колі звичного, традиційного, оскільки кожне нове вносить аспект чужерідного, незвичного. Для багатьох поняття „нове” є синонімічним до поняття „чуже”, оскільки обидва протистоять традиційному, звичному. Наприклад, хазяїн лавки кришталя, з яким доля зводить героя на початку роману, не бажає змін, навіть прибуткових, оскільки „він звик до того, що має” [4, с. 87]. Втім життя незворотно рухається уперед і ламає перепони між чужим та своїм. А інколи між ними і перепон немає. Чуже може органічно поєднуватися зі своїм, як це відбувається в епізоді, коли Сантьяго милується красунею-андалусійкою з „очама маврів” (ст. 20). Чужинці-загарбники, які прийшли до Іспанії і тимчасово підкорили її, назавжди увійшли в ество підкорених іспанців. Вміння бачити „чуже” як „своє” або ж „нове” стає важливою віхою на шляху духовного становлення. У чужомовному арабському місті Сантьяго раптово відкриває для себе істину: „Він окинув очима площу. Зовсім не чужий світ простирився перед ним – просто новий” [4, с. 68]. Переведення категорії „чужий”, тобто „ворожий”, в категорію „новий”, тобто такий, що підлягає вивченню, освоєнню, є першим кроком на шляху пізнання світу і себе. Таке пізнання якраз і перетворює людину на Алхіміка, тобто того, хто осягає сутність речей і явищ. Саме таке пізнання дозволяє герою перетворитися на вітер. „Юнак позаздрив

вільному вітру і відчув, що може уподобитися йому. Ніхто не стоїть у нього на шляху, тільки він сам” [4, с. 51].

Гештальт механізм розширює рамки романного простору, дозволяє у банальному скарбі побачити щось більш важливе та вагоме, ніж кінцевий матеріальний стимул. Внутрішня структура гештальт імені акцентує саме процес пошуків за рахунок безпосередньої апеляції до вже наявної у читацькій підсвідомості знакової системи традиційної культури. Всі здобутки такого пошуку можна розглядати як метафору скарбу, врешті-решт знайденого Сантьяго. Гештальт-формула пошуку і трансформації повною мірою допомагає письменникові виконати своє ідейно-художнє завдання, яке на думку М.Понті повинно полягати не в тому, щоб „викласти якісь ідеї або проаналізувати якийсь характер, а в тому, щоб показати міжлюдську подію, щоб змусити її дозріти або проступити без жодного ідеалогічного коментаря” [5, с. 180]. Розглянутий механізм імені-гештальту засвідчує актуальність його критичного аналізу, особливо у випадку контроверсійності запропонованих світоглядних орієнтирів.

### Список використаної літератури

1. F.Perls, R.Hefferline &.Goodman. Gestalt therapy: Excitement and growth in the human personality. NY: Julian Press, 1951 /http://psylib.org.ua/books/perlz01/txt00.htm
2. Горенко О.П. Антропонімічний вимір американського романтизму. Монографія./ Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ, 2008. – 312с.
3. Горенко О.П. Постмодерна концепція імені у дзеркалі міфологічної та езотеричної традиції // Наукові записки: зб. наук. пр. / КНУ ім. Тараса Шевченка – Київ: КПВД „Педагогіка”, 2004. – Т. XIII: Ін-т філології. – С. 140–147.
4. Коельо Пауло Алхимик. – Киев.: „София”, 2003. – 224с.
5. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. – Київ,: Український Центр духовної культури, 2001. – 552с.



## VII. ФІЛОСОФІЯ ІМЕНІ ТА НАРАТИВНИЙ ДИСКУРС У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ОСТАННІЙ ПОДИХ МАВРА»

Передостанній роман С.Рушді, як і попередні твори автора, явище поліфонічне, парадоксальне, багатовимірне та експериментальне. Який би підхід не обрав дослідник для аналізу цього твору, він буде виправданий, оскільки цей роман – невичерпний резерв значень, і той величезний масив різноякісних теорій, методів та засобів, що залучає письменник, може стати широкою пошуковою базою як для підтвердження, так і для спростування будь-якої думки, точки зору чи концепції.

Неоднозначну інтерпретацію може отримати композиція роману. Вона має циклічний характер, що в якійсь мірі нагадує композицію попереднього роману “Сором”, де головний герой Омар Хайям у пошуках щастя, власної свободи та самореалізації спочатку втікає зі свого рідного дому, який став для нього в’язницею, але потім знову повертається туди ж, але вже зруйнованою, байдужою до всього людиною. Тобто, декорації фінальної сцени повторюють початок роману. Саме тому “Сором” можна вважати циклічним романом, хоча циклічність тут носить дискретний, відносний характер, оскільки завершує певний екзистенційний період та означає його повну безперспективність.

Інша річ – циклічність у романі “Останній подих Мавра”. Тут вже відчувається справжнє подолання смерті у факті неперервності оповіді героя-оповідача, який включає в цей процес і свою власну смерть. Однак ця подія не набуває фатального характеру, оскільки розглядається ним ретроспективно, на початку оповіді. Отака циклічність чи “рондичність” хоча дещо і наближається до міфологічної структури, але не відтворює її суті повністю. Сам перехід від життя до смерті і від смерті знову до життя не набуває тут того онтологічного значення, яке притаманне міфу. Скоріше це можна визначити як наративну неперервність, бо оповідь починається з того самого моменту, яким роман і закінчується. З одного боку така неперервна наративна структура сприяє закритості тексту, його композиційній та сюжетній самодостатності. А з іншого боку це породжує поліваріантність сприйняття тексту, його відкритість. Адже

циклічний текст можна читати з будь-якого місця, – “ніби ми знаходимося перед чимось тривким, як місто, що насправді існує у просторі і у своїй якості і може відкритися з будь-якого боку”(1:413). Саме така відкритість роману дає право на суб’єктивне його прочитання, на таке інтерпретування, що не претендує на універсальність чи пріоритетність якогось одного підходу, дозволяє множинність підходів при їх цілковитій рівноправності. Циклічний текст попри свою хронологічну спрямованість може починатися з будь-якого моменту, децентруючи саму структуру різними до неї відношеннями – з точки зору подій, їх сприйняття чи сприйняття сприйняття цих подій. Тобто тут відбувається те, що Дерріда назвав “полем гри” в якому все може бути водночас означником і означуваним. Така сама формула перетворення означуваного в означник і навпаки слугує, на думку Леві-Строса, дефініцією бриколажа, інтелектуальною формою якого є міфологічне мислення (2:36).

Як відзначає Дерріда, характер поля не допускає цілісного охоплення. Це, по суті, поле вільної гри, тобто поле нескінченних заміщень у замкненості завершеного ансамблю. Це поле дозволяє такі нескінченні заміщення тільки тому, що воно не має центру, який гальмує і дає підстави для гри заміщень. Можна сказати, що” той механізм вільної гри, яка є можливою завдяки відсутності центру чи джерела, є механізмом до(за)повнення. Не можна окреслити центр, знак, який його заповнює, який оприсутнює його відсутність, оскільки знак той додатково приєднується, з’являється як додаток, приходить як доповнення. Дерріда посилається на Леві-Стросса, який у “Вступі до творчості Марселя Мосса” пише про “існування надлишку означника в порівнянні з означуваним, до якого цей надлишок може відсилати”. Ця специфіка відношення між означником та означуваним, їх зв’язок доповнення є, на думку Дерріди, необхідною умовою символічного мислення (3:469).

Зрозуміло, що ані Леві-Строс, ані Дерріда не відкрили ніякого нового закону. Аналогічне спостереження було зроблене ще у IV ст. каппадокійцем св. Василем Великим, який відзначав, що “всі імена (означник – за Деррідою), якими ми визначаємо об’єкт, знайдені нашою думкою”... але ми “ніколи не зможемо вичерпати концепцію усього змісту будь-якої істоти. Завжди залишається якийсь непізнаний “залишок”, якась екзистенційна основа, щось, що уникає будь-якого інтелектуального аналізу (4:163). Але що безсумнівно є

новим у Дерріди та Леві Строса, так це поєднання вже традиційних аспектів філософії мови та теорії пізнання із зовсім новим поняттям – полем гри.

Вчений виділяє два види інтерпретації інтерпретацій структури, знаку, вільної гри. Одна тяжіє до дешифрації істини чи джерела, які вільні від вільної гри і від порядку знаку і живуть, ніби вигнанці, потребою інтерпретації. А друга, що вже не спрямована до джерела, сприяє вільній грі і пробує вийти за межі людини й гуманізму, а назва людини є назвою істоти, яка протягом усієї історії метафізики чи онтології мріяла про певну присутність, про заспокійливу основу, про кінець гри. Як вважає Дерріда, “та друга інтерпретація інтерпретації, дорогу до якої вказав Ніцше, не шукає в етнографії, як цього хотів Леві-Строс “натхнення до нового гуманізму”(3: 471).

Саме так багатопланово можна розглянути взаємозв'язок між іменем та його носієм у романі С.Рушді “Останній подих Мавра”. Специфіка наративної структури роману полягає у тому, що її активною рушійною силою стає не розгортання сюжету, а притяжіння та відштовхування між іменами та їх носіями – динаміка їх взаємостосунків та взаємовпливу. Авторська гра в імена, їх розгортання в шаради і загадки стає не тільки повноправним елементом наративного дискурсу, а й віддзеркалює екзистенціальний та онтологічний стан сучасного світу. Власні імена героїв у рамках одного тексту складають його цілісність, тісно пов'язані з багатозначністю його функціонування.

У сучасній літературній критиці з'являється певний інтерес до категорії імені. Так, Ролан Барт відзначає, що завжди “треба брати до уваги власне ім'я, оскільки воно – можна сказати, король означених: його соціальні та символічні конотації багаті” (5:389). А як стверджує М.Фуко, “ніхто не може перетворювати власне ім'я в чисте і звичне посилання, бо воно має інші функції, крім функцій вказування, є чимось іншим, ніж вказівка, жест, палець, яким вказуємо на когось”(6 : 446). Ім'я, на думку відомого постструктураліста, є еквівалентом опису, але й цього не буде достатнім, оскільки власне ім'я має не одне значення.

Дещо інший погляд на власне ім'я має відомий французький вчений Поль Рікер, який вважає що воно обмежується виділенням сутності неповторної і неподільної, не характеризуючи цю сутність, не позначаючи її в предикативному плані, а, отже, не даючи про неї ніякої інформації. Але водночас Рікер підкреслює значення іменування

для приведення неповторного перманентного позначення у відповідність до неповторного і неподільного характеру сутності. Імена власні, що приписуються людським істотам, підтримують їхню подальшу функцію підтвердження ідентичності й самості. Причому дослідник вважає, що “ідентифікувати, даючи імена, означає більше, ніж індивідуалізувати” (7: 39–40).

Антиномія власного імені та його носія як системи індивідуально-психологічних, емоційно-чуттєвих та матеріально-духовних особливостей (як антиномія знаку і явища, суб’єктивного і об’єктивного, означника та означуваного) є в якійсь мірі відбитком однієї з глобальних проблем постмодернізму, пов’язаної з вирішенням моральних та політичних питань, що відбувається, на думку І. Хассана, у “грі Єдиного та Множини: тобто суттєвої єдності екзистенції та її сприйняття як різноманітності, її внутрішньої однаковості та видимої відмінності” (8:109). Можна розглядати ім’я як означник, що виступає тим Єдиним, “федеративним, центрованим та присутнім”, а носій - означуване і являє собою ту Множину, “розпад, розпорошення, відсутність”.

Кілька разів протягом розвитку сюжету Салман Рушді наполегливо стверджує важливість імен, їх тісний зв’язок з долею. Це перегукується з ідеями А.Флосева, який писав, що “ім’я є заява речі, і тому правильність імені якраз і полягає в тому, що воно вказує на те, якою є сама річ”. Вчений також вважав, що присвоєння перших імен речам відноситься до якоїсь вищої сили, ніж людська” (9:32). Для Лосева ім’я – це явище ідеальної сутності речі. Однак для Рушді факт “тісної пов’язаності імені з долею” (10:70) не є абсолютною і незаперечною істиною. Долями своїх героїв автор вимірює їх імена, намагаючись збагнути всю складність і неповторність діалектики їх внутрішнього зв’язку. Всі імена у романі можна розподілити на три категорії – повноцінні, урізані та синтетичні. Повноцінні частіше мають аллюзії на імена міфічних, біблійних та літературних героїв.

Ім’я Епіфанія звучить дуже подібно до епіфані, релігійного терміну і, в той же час, літературного засобу, який був використаний Джайсом у його збірці оповідань “Дублінці”. Він означає одкровення. У своїх так званих безсюжетних оповіданнях замість кульмінації Джайс впроваджував епіфанію – як зміну у настрої, чи як ідею або думку, що так чи інакше народжується у його героїв. У “Дублінцях” трансформується центр композиції, який зміщується ближче до кінця

оповідання, де епіфанія відіграє роль кульмінації. У романі Рушді Епіфанія відкриває оповідь – вона праматір цілого роду. І яке ж одкровення вона хоче нав'язати іншим членам родини? А те, що треба дотримуватися традицій, законів, треба триматися тієї давно встановленої моделі, і тоді все буде гаразд. Таке одкровення, на перший погляд, є відверто застарілим, і автор начебто іронізує з цього приводу. Але з іншого боку, оте передсмертне прокляття Епіфанії збувається напрочуд точно. Як згодом виявляється, нове також не має права на існування. І якщо після смерті Епіфанії родина ще й продовжує своє існування, однак усе відбувається як пролонгація життя мерця, як такий собі зомбінізм у сімейному масштабі. Таким чином, Епіфанія і є одкровення, тому що її прокляття передбачає дійсно щось нове, хоча це нове є дуже парадоксальним, оскільки воно стимулює циклічну динаміку подій – від нового знову до старого.

Сприйняття означуваного як множини дуже вдало ілюструється прикладом Кармен, невістки Епіфанії. Ця героїня, на відміну від свого відомого літературного прототипу, повністю позбавлена жіночості.. Недаремно її поза очі називають “тітонька Сахара без оазисів”(10:15). Але приблизно посередині оповіді вона начебто змінює свою сутність. І ця нова сутність вже органічно пов'язана з її іменем, а, точніше, з тим змістом, який надав цьому імені Проспер Меріме. По-перше, вона виявляє цікавість до танців. І може танцювати з величезною насолодою. Саме у танці знаходить прояв до того часу прихована жіночість і навіть привабливість героїні. Після цього її стать неначе розквітає і вона знаходить самовираження у своєрідному материнстві. І тут автор не може втриматися від іронії, оскільки її “дітьми” стають її власний чоловік та його коханець. І саме цього, вже колишнього коханця свого чоловіка, Кармен ухитряється обвести навколо пальця, – у той час, коли він вже став її найкращим товаришем і суперником. Спочатку, вдаючись до шахрайства, вона обіграє його у карти, а потім повністю руйнує його політичні плани, заснувавши начебто пронародну газету, в якій підступно дискредитує комуністичні ідеї, прихильником яких він виступає. Після численних метаморфоз героїня перетворюється у справжню Кармен, жінку сильною вдачі, авантюристку, яка ні в чому не поступиться чоловікам у сфері діловій, але у царині емоцій так і залишається вразливою та сентиментальною. Вона і помирає тоді, коли на своє 70-річчя дізнається про загибель свого товариша –

Генрі Навігатора. До речі, цей другорядний герой, про якого якось похапцем ми дізнаємося з оповіді Мораеса, має таке ж саме ім'я, як і славнозвісний португальський король, котрий у другій половині XV століття об'єднав зусилля іудеїв, мусульман та християн для того, щоб розпочати новий етап в освоєнні світу. Саме за його ініціативи Васко да Гама відправився у ту саму подорож, що привела до “відкриття” Індії. Але те, що в історії відіграло визначну роль, у романній площині набуває іронічного забарвлення.

Не менш цікава інтерпретація імені у другій невістки Епіфанії. Її звать Ізабелла, Бель. Ця дівчина спочатку більше схожа на Re – Belle, тобто бунтівницю, а не на Красуню. В ній так і клекотять революційні ідеї, якими вона інфікує і свого чоловіка. Ця красуня поводитьсь більше як чоловік, навіть вбрання вона обирає чоловіче, п'є і палить, лається гірше за матроса, гуляє направо і наліво, але коли її чоловік повертається із в'язниці, вона раптово перетворюється на Ксімену. Це її друге ім'я, а також ім'я дружини Сіда, легендарного героя іспанського народу. Для всіх Бель помирає як герой, як Сід. Оповідач сам констатує, що Бель – то Сід. Але для свого чоловіка, Камоенса, вона так і залишається лагідною та ніжною красунею. І тут Єдине і Множина нарешті перехрещуються, знаходять спільну точку перетину, поєднуються у цілісну систему. До речі Камоенс, молодший син Епіфанії та Франціско, як і славетний португальський поет, все життя залишається закоханим у жіночу красу. Цей образ вражає не стільки енергією дії (взагалі – він людина напрочуд апатична, аморфна), скільки енергією почуттів, емоцій. Камоенс да Гама, як і португальці в останній пісні “Лузіад” Камоенса, здійснив свій символічний шлюб з морем і тіло його так ніколи і не було знайдено.

Засновник роду Франціско да Гама – також першовідкривач та мандрівник, як його відомий попередник - Васко да Гама. Франціско мандрує на Схід та на Захід, не залишаючи свого острова. Сходом та Заходом стали для нього дивовижні будинки, побудовані молодим французьким архітектором, який пізніше став всесвітньо відомим під прізвищем Корбюз'є. Франціско де Гама - справжній першовідкривач, оскільки він шукає і знаходить нові таланти, прагне до відкриття нових засобів відображення прекрасного. Але помирає він якось безславно і Рушді неначе глузує з його славетного прізвища.

Специфіка інтерпретації Салманом Рушді взаємозв'язку між іменем та сутністю людської натури полягає в тому, що він відтворює цей зв'язок не як щось статичне, задане раз і назавжди, а як щось мінливе, рухливе. Десь за пульсуючою безформністю людського "Я" відчувається якесь ядро, якийсь непохитний стрижень, котрий, можливо, одразу і не побачиш, але він є, і рано чи пізно дасться взнаки. І отой стрижень, ота пульсуюча багатовимірність разом складають сутність людської натури, яка і збігається з іменем, і виходить за його рамки, і суперечить йому. Така авторська діалектика бачення категорії імені співзвучна лосєвській теорії виразної форми, яка є "синтезом внутрішнього і зовнішнього, тією силою, що примушує внутрішнє проявлятися, а зовнішнє тягнути в глибини внутрішнього." Для Лосєва вираження завжди динамічне та рухоме, це "арена зустрічі двох енергій, їх взаємоспілкування в якомусь цілісному і неподільному образі" (11:444).

Про Авраама, чоловіка Аврори та батька Мораеса, автор пише, що його ім'я, тобто "сім великих літер доводили той факт, що він не стане підкоряти фараонів, отримувати заповіді, примушувати води розійтися чи вести якийсь народ до землі обітованої. Скоріше він запропонує свого сина як живу жертву на алтар жажливого кохання" (10:70). Як і біблійний Авраам, герой Рушді відривається від свого коріння і довго живе з бездітною дружиною на чужій території: релігійній, культурній, етнічній та соціальній. Але якщо Господь виконує свою обіцянку перед біблійним Авраамом – започаткувати від нього великий народ, а апостол Павло вважає Христа потомком Авраама, то в романному варіанті родовід Авраама обривається. Більше того, вже на самому початку роману оповідач, тобто сам Мораес, згадує зауваження художника Васко Міранди, який називає його, Мораеса, "сучасним Люцифером." Тобто біблійний Авраам є антитезою Авраама романного: від першого походить Христос, від другого – Сатана. Внутрішнє співвідношення знака і означуваного, імені та носія, має в романі інший (протилежний) напрямок руху, але в рамках тієї самої системи координат – праотець – нащадки. Ніхто з його дітей не лишає потомства. І якщо сюжетна лінія, як це вже акцентувалось, не обривається, її циклічність все одно є штучною. І Мораес – останній представник роду. Він сучасний Люцифер, але ні на що не здатний. У розквіті життя – він немічний старець, рефлексуюча особистість, яка вже нічого не спроможна створити. У якійсь мірі вирішення

образу Мораеса співзвучне трактуванню образу Ставрогіна в романі Достоевського “Біси”. Адже саме в цьому романі письменник змалював “потенційного ватажка язичницького антихристиянського бунту, що породжує самозванця, персонаж, дуже близький за своїм змістом до антихриста”(12:20).

Найгостріше динаміка категорії імені відчувається в образі Аврори. Це провісниця нового періоду, нового життя, демократичного, творчого, активного. Талановита і рішуча, енергійна і вольова, вона прагне краси і довершеності в усьому. І сама вона – красива і довершена. Але, разом з тим, вона агресивна і жорстока, неблаганна і немилосердна, мстива і безапеляційна. Вона позбавлена всепоглинаючої материнської любові до своїх дітей, з легкістю може поступитися своїми почуттями до чоловіка, якщо це заважає її творчості, для неї поняття сім’ї вже не насичено тим всеосяжним змістом, як це було, наприклад, для Епіфанії, як це було навіть для Кармен. Всепоглинаюча жадова нового й естетичного перетворює її у незворушну творчу машину, і саме вона стає винуватицею руйнації сімейних стосунків. Ім’я Аврора стає показником внутрішньої енергії героїні, величезного творчого потенціалу. Але спрямований цей потенціал у негативному напрямку. Аврора – провісниця падіння родини, знаменує не початок нового дня, а остаточну перемогу ночі. Рушді майстерно грає з іменами, синтезуючи та, навпаки, розщеплюючи їх. Що означає сам факт поділу та синтезу імен? Чи хоче він цим нагадати про порушення цілісності, яке є водночас відбитком дисгармонії світу та людини. Не може людина бути щасливою, коли залишається в її імені тільки половина її суті. Оця усіченість, обмеженість Єдиного веде до урізання Множини. Мораес, син Аврори та Авраама, має трьох старших сестер – Крістіну, Інаморату та Філомену. Але жодна з них не носить своє повне ім’я. Що стосується першої з них, Крістіни, то вона отримала це ім’я всупереч протестам свого єврейського татуся. Але Аврора дуже швидко заспокоїла свого чоловіка, запропонувавши, щоб донька була “просто Іною без Христа”(10:210). Так бідна Іна, не без іронії підсумовує оповідач, зростала тільки з половиною свого імені. Вона була найкрасивішою з трьох сестер, але й найдурнішою. Її життя було одномірним, позбавленим множини екзистенційного прояву особистості.

Іна – найбільш вразлива, вона ніколи так і не змогла “здобути своєї цілісності після того, як батьки розкололи її ім’я навпіл”(Ibidem).



Спочатку вона стає фотомоделлю, мовчазним секс-символом індійської молоді, потім третьорозрядною співачкою, потім розтовстілою коханкою багатого невігласа, а потім – покинутою нещасною жінкою, яка у відчайдушному бажанні повернути коханця вигадує собі онкозахворювання і від цього врешті-решт помирає. Така собі мелодраматична історія, але не на кшталт “жіночих романів” XIX ст., а іронічна, і навіть сатирична, без присмаку драматичних почуттів, страждань та сльозливого співчуття з боку читацького загалу. Автор неначе кепкує із усталених стереотипів, згідно з якими людина чи фатум – творці долі. У ранг таких творців у данному випадку він вводить і ім’я.

Інамората, некохана, друга сестра, мабуть дуже швидко зрозуміла, що з таким іменем, навіть з його половинкою чи хвостиком – Мінні - їй ніколи не буде в житті щастя, і вона стає коханою-нареченою самого Ісуса Назаретянина, обирає монастир Марії Гратіаплені та долю черниці. Вона змінює своє ім’я, перетворюється на сестру Флореас – струмуючий фонтан. І ця Мінні, Мінні з новим іменем, здавалася братові такою ж чужою, “неначе вона була зовсім новим видом гуманоїдів, ангелом чи марсіанином [Ibidem:212].

Молодша сестра Філомена - Соловейко - ще у колісці співає пташині пісні, але потім забуває про них, бо її ім’я вже спотворюється на Міну. Вона протестує проти урізаного імені й відстоює його повноту та цілісність і тим, що стає адвокатом, активісткою у боротьбі за права жінок, і тим, що намагається викрити підпільний бізнес свого батька. Філомена Загоїбі дуже рідко відвідує батьків, і це допомагає їй зберегти цілісність свого імені.

Не є продуктивним і метод синтезування, бо він внаслідок якихось незбагнених законів функціонування форми і змісту призводить до дисбалансу, протиріччя, дисгармонії.

Так, один із персонажів роману, Васко Міранда, не належить до родини Зоґоїбі-Гама, але відіграє важливу роль у її історії. Він – талановитий художник, коханець і суперник Аврори, людина, що спочатку демонструє доброту, щирість, людяність, але згодом поступово перетворюється на монстра, відлюдника, що прирікає на смерть Мораеса., сина своєї коханої. Його ім’я складається з двох частин. Перша – Васко - скоріше має історичне походження і є посиленням на відомого португальського мореплавця, але одночасно це також алюзія і на засновників роду оповідача. Таким чином це

ім'я приводить до думки про опосередкований генетичний зв'язок із родиною, близькість до неї за категорією деструктивності. Друга частина імені – цілком літературна, що була плідно використана одразу двома художниками слова – В.Шекспіром та Джоном Фаулзом. Міранда шекспірівської “Бурі” – це в'язень, що не розуміє вимушеності свого положення, яке щасливо вирішується раніше, ніж усвідомлюється жертвою. Міранда в “Колекціонері” Фаулза – жертва обставин, в'язень, що повністю усвідомлює себе бранцем чужої волі. Вона бореться проти тиранії чужої волі і гине.

Васко Міранда – мандрівник теренів своєї підсвідомості. З одного боку, він перетворюється на тирана, який прагне підкорити собі волю інших, але з іншого боку – він сам є в'язнем своєї власної волі, що стає йому чужою, жертва власної розщепленості, що призводить до божевілля. Якоюсь мірою в цьому образі реалізується також інша постать – португальського поета Са де Міранди, сучасника Камоенса. Наскрізною темою поезії Міранди стали повітряні замки на піску, які руйнуються вітром, пусті сни і “мінливий та складний світ” речей. Такі настрої та символи найбільш гостро відчуються на останніх сторінках роману, де образ Васко Міранди набуває особливої трагічності, як втілення творчої людини, що не може адекватно себе реалізувати і тому стає на шлях самогубства.

Таким чином, у Салмана Рушді відчувається певна заміна сутності імен. Їх налаштованість на деструктивність, саморуйнацію. Це дуже співзвучно бароковому сприйняттю, коли все змістовне конденсується в одиничному, мислення йде від цілого, тому ідея володіє людиною як одиницею світу, а не навпаки. Особа виступає формою існування провидіння, через неї відбувається мислення світу. Але якщо символом Барокко, на думку Чижевського, є “торжество субекта, форми і зміста”, то у Рушді, як у представника пост-модерністської культури, поняття змісту розмивається.

Подібно до героя талмудичних легенд Баал-Шема, “Хазяїна імені”, він створює големи, а потім вдихає в них життя, надаючи їм імена. Але його герої так і залишаються штучними образами, големами, які не можуть вмерти саме тому, що вони і не живуть. Оскільки такими є умови гри.

**Список використаної літератури**

1. Rushdie S. *The Moor's last sigh*. Vintage. 1994 – 434 p.
2. Барт Р. Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е. По // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996 – С. 385–405.
3. Дерріда Ж. Структура, знак і гра.//Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис,. 1996 – С. 457–477
4. Еко У. Поетика відкритого твору//Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996 – С. 405–409
5. Кантор В. К Проблема антихриста как проблема тоталитарного слова европеизма.// Вопросы философии-,Москва, 2001 – №4 – С.16–24.
6. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ: УЦДК,. 2000 – 322 с.
7. Лосев А.Ф. Философия имени.// Из ранних произведений. М.: Правда,1990 – С. 1–187
8. Лосев А.Ф. Имя: Избранные работы, Санкт-Петербург, Алетейя, 1997 – 616 с.
9. Лосский В. Каппадокийцы.// Богословские труды. Т.25., Москва.: Издание московской патриархии, 1984 – С. 161–168
10. Рікер П. Сам як інший. Київ.:Дух і літера., 2000 – 458с.
11. Фуко У. Що таке автор// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст., Львів: Літопис, 1996 -- С. 442–456.
12. Хассан А. Культура постмодернізму.// Вікно в світ.-Київ, 1999-№5 С. 109–111.



## VIII. АНТРОПОНІМІЧНА ВАРІАТИВНІСТЬ РОМАНУ ДЖ.АПДАЙКА «ГЕРТРУДА І КЛАВДІЙ»

У багатьох письменників імена героїв – це низка важливих ключів до розуміння історії становлення художнього простору. Часто саме з імен починається письменницька концептуалізація художнього мислення. Однак, реконструкція художнього простору не відбувається автоматично. Нашарування контекстів прояснюються поступово, у підсумку раціональної герменевтичної реконструкції, котра на кожному етапі підлягає перевірці на відповідність істині цілісного сприйняття твору. У цьому сенсі ономастична інтерпретація не може бути асоціативно безмежною, оскільки інакше це призводить до забуття базової художньої цілісності, спричиняє втрату істинного змісту. Адекватне відчуття ономастичного онто-психо-топосу є наріжним каменем методології літературної ономастики. Врахування цих моментів видається особливо важливим при антропонімічному дослідженні роману „Гертруда і Клавдій”

Звертаючись до персонажів непересічної шекспірівської трагедії, Джон Апдайк поставився до неї достатньо нетрадиційно. Цю нетрадиційність можна розглядати двопланово. По-перше, вона полягає у тому, що Апдайк насправді створив новий твір зі старими персонажами, які задіяні у цілком новий сюжет з власним конфліктом. По-друге, письменник розглянув шекспірівський „Гамлет” як продовження власної оповіді, тобто він начебто створив “prequel” відомої трагедії. Його здобуток полягає у розширенні цілісної, самодостатньої системи за рахунок введення додаткового семіотичного контексту. І цей контекст стосується саме минулого, оскільки вводиться „дотекстова” реальність, яка й стає об’єктом авторського дослідження. Тим самим Апдайк заздалегідь обирає собі роль історика, котрий „стає пророком, звернутим до минулого” [1,с.353]. Тобто письменник ставить на меті створення такого світу, в який „закладені механізми непередбачуваного саморозвитку” [1,с.354]. Апдайк добудовує конструкцію шекспірівської трагедії. І тим самим він надає амбівалентності структурі тексту, оскільки вона є „підкореною не лише часовій та причинно-наслідковій послідовностям” (романна структура), а й є „орієнтованою на початок, оскільки важливим є питання „звідки все почалось? (міфологічна структура)” [1, с.358].

Відверто задекларувавши у передмові свого твору варіативність антропонімів, письменник тим самим окреслює специфіку власного мистецького дослідження. У першій частині він запозичує імена „ з давньої легенди про Гамлета, вміщеної в „Historia Danica” Саксона Грамматика, яка, по суті, є латинським текстом кінця XII століття, видрукованим у Парижі в 1514 році” [2:2]. Тож Гамлет (Hamlet), син Гертруди, зветься тут Амлетом (Amleth). Сама Гертруда має ім'я Герута (Gerutha). Її чоловік зветься Горвенділ (Horwendil), а його брат – Фенг (Feng). Гофмайстром ельсінорського двору є Корамбус (Corambus).

У другій частині імена усіх головних героїв дещо змінюються, і на це існують об'єктивні причини, оскільки автор у написанні імен керується вже п'ятим томом Франсуа де Беллефореста „Histoires tragiques”, який є „адаптованим варіантом „Historia Danica”, надрукованим у Парижі у 1576 році. Герута тут перетворюється на Герут (Geruthe), Горвенділ на Горвендайла (Horwendile), Корамбус – на Корамбіса (Corambis), Фенг – на Фенгона (Fengon), Гамлет – на Гамблета (Hamblet).

І, нарешті, у третій частині, що корелюється з рукописом власне шекспірівського тексту цієї трагедії, ми маємо класичні імена: Гертруда (Gertrude), Клавдій (Claudius), Полоній (Polonius), Гамлет-батько (old Hamlet) і Гамлет-син (young Hamlet).

Навіщо Дж. Апдайк удається до такого прийому? Чи це викликано потребою виправдати ґрунтовність свого підходу ретельним вивченням усіх існуючих версій: віддати данину поваги всім існуючим джерелам, і, таким чином, легітимізувати свою спробу створення витоків цієї трагедії? Чи це пояснюється бажанням показати неважливість літературного імені в цілому для розвитку сюжету? Чи навпаки, показати, що кожне ім'я (його кожна нова інтерпретація) відповідає новому психологічному наповненню даного героя. Не відкидаючи можливість першого припущення, хотілось би розібратися з останньою версією.

І в цьому контексті трансформації імені головної героїні видаються найбільш продуктивними. Вже сама назва роману імпліцитно викликає подив, який спочатку провокує певну дисгармонію, можна навіть сказати надлишковість звучання – „Гертруда і Клавдій”. Оскільки „Клавдій і Гертруда” було б точнішим з точки зору законів ритміки, адже сполука „і” (або „та”) в усіх мовах додає голосну, якої

зазвичай бракує закінченню чоловічого імені. І вже потім з'являється думка про те, що цією назвою Дж.Апдайк ніби відходить від загальної традиції – починати у парних іменах героя та героїні саме з імені героя, як, наприклад, Орфей та Еввідіка, Дафніс і Хлоя, Тристан та Ізольда, Іван і Мар'я, Пелеас і Мелісанда. Безперечно, ця традиція склалася у рамках чоловічої культури, з урахуванням пріоритету чоловічого фактору в соціально-історичній парадигмі. Такий відхід від традиції можна пояснити хіба що бажанням автора наголосити саме на важливості жіночого персонажу у цьому романі. І це дійсно так. Адже Гертруда стає центральною постаттю сюжету, водночас головною причиною та каталізатором тих подій, що передують трагедії Шекспіра „Гамлет” і частково пояснюють її конфлікт. У такому контексті факт використання різних варіантів імені Гертруда набуває особливої ваги і потребує більш детального аналізу.

Роман складається з трьох частин, які майже хронологічно відтворюють три періоди життя Гертруди. У першій частині йдеться про її дитинство, юність, ранній шлюб та перше десятиріччя подружнього життя. У другій – фокусується поглиблення стосунків із братом чоловіка, зрада та втрата чоловіка. І остання частина присвячена новому шлюбу з учорашнім коханцем, а теперішнім королем, і поглибленню конфлікту між Гертрудою та Клавдієм з одного боку та Гамлетом – з іншого. У кожній частині вводяться певні трансформації літературних антропонімів, адже автор ніби то цілком виправдано та логічно користується хронологією появи цього імені у різних друкованих виданнях. У першій частині ім'я Герута (Gerutha) є цілком гармонічним, воно є трискладовим, і кожний склад є відкритим. Разом із тим, це ім'я видається більш повною (або розмовною чи діалектною) формою від імені Гера, таким саме чином, як Лола, Лора, Ані або Табі мають більш повні іменні формули – Лоліта, Лоретта, Табіта (Lolita, Loretta, Tabitha). Цікаво, що в російській мові існує більш повна відповідність суфіксові –utha, а саме: -юта,- ута в іменах Анюта, Марфута. До речі, згідно з версією Дж.Апдайка, мати Герути – Она (а може –Ана, тобто Анна), була Вендською принцесою (Wendish princess [2:8]), Венди (Венти) уважались праслав'янським племенем. Оскільки текст цієї історії був запозичений із латиномовного джерела, слід одразу поцікавитися, що саме означає корінь цього імені у латинській мові. Gero, gessi, gestum означає нести, носити в собі, відчувати, юр.- укладати дого-

вір [3, с.80]. Тобто вже у тексті Саксона Грамматика існує певна мотивація і певне виправдання цього імені розвитком подій. Геруту майже силоміць віддають за Горвенділа, оскільки її батько уклав з ним договір ще задовго до повноліття своєї доньки. Разом із тим, Герута носить у собі свої жіночі мрії та сподівання на повноцінні стосунки, на реалізацію природних бажань. Етимологічне значення виводить на міфологічний контекст і дозволяє зробити припущення, що Гертруда першої частини – то є Герута, Гера, і саме аспект жіночості, родючості в її, на жаль, нереалізованій потенції виступає на перший план. Вже на початку твору Апдайк змальовує Геруту доволі неоднозначно. З одного боку, як „воїна з його гордістю та звитягою” („She felt warrior pride within her- warrior pride, warrior daring”) [2, с.6], а з іншого – як втілення „невловимої привабливості” (“evanescent loveliness”) [2, с.7], як прояв того, що „приносить іншим щастя, назви це хоч сонячним сяйвом, хоч почуттями або ж чудовою простотою” (“an extra quantity of that which gives others happiness. Call it sunlight, or sense, or a sweet simplicity”) [2,с.9]. Міфологічна Гера часто змальовувалась як прикута до трону, і дуже часто цей образ пов’язувався з павичем. Разом з тим Гера розглядалась як богиня рослинного світу, що символізує різні пори року та зображувалась як дитина, наречена і удова. У романі усі ці міфологічні характеристики Гери послідовно відтворюються. Неодноразово протягом оповіді наголошується на залежності Герути-Гертруди від королівського престолу. Усе її життя регламентується вимогами і обов’язками королівського етикету. Саме завдяки цьому на ній одружується Хорвенділ-Гамлет, саме тому, певною мірою, вона приваблює Фенга-Клавдія. Останній, до речі, дарує їй символічні подарунки – медальйон у формі павича („The peacock is the symbol of immortality”[2, с.113]), чашу, розписану химерами, як втіленням пір року, та шовкове вбрання розписане як пір’я павича („a long woman’s tunic woven of interlocking and wavering peacock colors, green and blue and yellow spiced with black and red specks” [2, с.126]). Вже у першій частині героїня проходить стадії дитинства, одруження і шлюбного життя.

Міфологічний ореол цього імені підсилюється введенням додаткових елементів оповіді, що сприяють можливості інтертекстуального тлумачення не лише цього імені, а й художнього образу в цілому. Інтертекстуальність сприяє підсиленню та згущенню мотиву гри-



ховного шлюбу. У першій частині надзвичайно велика роль приділяється відвідуванню Герутою соколиної ферми в маєтку Фенга, де самицям соколів на довгий час зашивають очі, щоб приручити їх до певних команд хазяїна. Ці птахи стають складним символом. З одного боку, вони символізують пригнічену жіночість. І той факт, що Герута випускає на волю Батшебу (Вірсавію), соколицю подаровану їй Фенгом перед довгим розставанням, символізує майбутнє вивільнення своїх власних почуттів і пристрастей. Спорідненість Батшеби та Герути проявляється у такій деталі як дзвіночки на лапках птаха та на поясі Герути. З другого боку, ім'я Батшеба (або у слов'янському перекладі Вірсавія) є прецедентним іменем. У Біблії одружену Батшебу покохав цар Давід, і щоб одружитися з нею, послав Урію, чоловіка Батшеби, на неминучу смерть. Цей міфологічний мотив дублює історію Гертруди і Клавдія, створює історичний та моральний прецедент. Апдайк наче хоче виправдати Геруту, оскільки й Бог у старозавітньому тексті спочатку карає Батшебу, а потім прощає її: вона стає матір'ю славетного Соломона.

У другій частині читачам пропонується Герут (Geruthe). Заміна кінцевої „а” на „е” ніби скасовує цілий склад. Ми пам'ятаємо, що цей варіант імені був запозичений із французького тексту. А у французькому останнє „е” не вимовляється, воно лише озвучує попередню приголосну. Хоча сам автор у другій частині роману зауважує, що Фенгон „вимовляв це ім'я, отримуючи, як завжди насолоду у трьох складах її імені” (“taking pleasure as always in the rueful three syllables of her name”)[2,с.138]. Водночас слід відзначити, що у цьому варіанті імені центральним вже є корінь „рут” (ruthe). Ruthe перекладається як „руда”. Героїня Апдайка також має чудове руде волосся. І це неодноразово акцентується у цьому розділі. Водночас Ruthe (Рут, Руфь, Рута) є біблійним іменем, і воно є прецедентним не лише у контексті Старого Завіту, а й у загально-релігійному контексті. У широкому романному контексті доля Герут начебто збігається з долею біблійної Рут. Обидві жінки стають удовами і обидві знову одружуються з братом померлого чоловіка. Хоча у тексті Біблії брат має більш широке значення родича („щоб не щезло ім'я померлого між братами його” [4,4-10]. Але цей збіг має поверховий характер, оскільки історія біблійної Рут символізує родинну любов і вірність. Рут настільки глибоко віддана родинним зв'язкам, що ладна забути про власну родину й про свої бажання. Вона цілковито віддає себе

на віттар родини і саме тому син, народжений у шлюбі з родичем померлого чоловіка, стає дідом царя Давида.

Натомість історія Герут є прикладом зростаючої жіночої самосвідомості, що виявляється у прагненні незалежності і самодостатності. На противагу біблійній героїні, яка рано втрачає чоловіка, романна Рут заміжня, і за всіма мірками – щасливо заміжня. Але сама Герут незадоволена і скаржитья Корамбісу на свою постійну залежність: „Я була донькою свого батька, потім стала дружиною постійно зайнятого чоловіка та матір'ю постійно відсутнього сина. Коли ж мені перейматися тим, що турбує власне мене?” [2, с.94]. Саме тому вона просить знайти їй приватне приміщення (a place of my own), де вона могла б бути на самоті (by myself) [2, с.95]. Це приміщення, а радше невелика садиба на березі озера у лісовій гущавині, стає місцем подружньої зради, де вона зустрічається з братом свого чоловіка.

У біблійному контексті її поведінка гріховна, аморальна, хоча сама Герут не відчуває себе грішною, вона вважає, що бере те, чого була позбавлена у шлюбі. Фенгон переконує Герут у тому, що “birth lays upon us the natural commandment to love each day and what it brings” [2, с.138] (народження диктує нам природне правило любити кожний день і те, що він нам приносить”). Герут приймає істину цих слів і засуджує погляд на жінку як на товар: “My father and future husband together bargained me away and you have given me back my essential value” [2, с.138] („Мій батько з майбутнім чоловіком поставилися до мене як до об'єкту оборудки, а ти повернув мені мою справжню цінність”). Тобто Апдайк вкладає у вуста своїх героїв ті ідеї, які актуалізувалися лише у останній чверті ХХ століття. І тим самим він начебто долучається до диспутів жіночої історії, що акцентували думку про те, що „жінки були, а отже й будуть активними творцями своєї долі” [5, с.84].

У третій частині героїня має ім'я Гертруда. І це повне ім'я логічно складається з двох попередніх імен – Гера і Рута (Рут) через місток приголосної „Т”, яка наче б то створює перепону, опозицію, що дозволяє зробити припущення про певне внутрішнє протиріччя героїні. І дійсно, конфлікт Гертруди – це конфлікт Гери й Рут. Згідно з давньогрецькою міфологією слово герой пов'язане з іменем Гера. Саме героями звалися найкращі воїни, яких приносили у жертву богині Гері. Їх тіла залишались у землі, а душі здіймалися північним вітром до райського саду богині. І пропуском до цього саду були

золоті яблука. Хамлет-батько, отруєний своїм братом у яблуневому саду, може також розглядатися як герой, принесений на вітвар своєї дружини Гери. Рута, як символ християнського терпіння, є антитезою самовпевненої Гери. Вона утворює певну дистанцію між двома образами, постійну напругу між двома полюсами, щось на кшталт силового поля. Це конфлікт двох типів моралі – язичницької, тобто моралі побудованої на задоволенні своїх бажань і пристрастей, та християнської, що спирається на обмеження і заборону. В інтерпретації Апдайка це дуже часто виглядає як фрейдівська опозиція між „я” та „над-я”.

Спираючись на вже існуючу біблійно-міфологічну прецедентність цього імені, Апдайк формує повнокровну іменну формулу у процесі розгортання її екзистенційного змісту. Кожна з трьох модифікацій імені вводить свій психологічно правдивий літературний образ, який логічно вписується у загальний контур літературного персонажу. Герута, Герут та Гертруда стають своєрідними двійниками. У цьому ж контексті можна розглянути мотив двійника, котрий вважається „літературним аналогом мотиву дзеркала” (Ю.Лотман). Двійник – відчужене відображення персонажу. Прецедентне ім'я (так само як і двійник) дозволяє побачити інваріантну основу рис персонажа, носія цього імені. У такому випадку ми маємо вже не лише феномен подвоєння, а й багаторазового подвоєння – як мотив дзеркала, що відбивається в іншому дзеркалі, і це створює ілюзію нескінченності”, але не за рахунок подвоєння художнього простору, а за рахунок розширення значень і тлумачень імен, а точніше – одного імені. Багатозначність літературного антропоніма включається в процес взаємодії як з умовними художніми ситуаціями, так і з іншими літературними іменами даного твору, що призводить до багатоголосся, поліфонії смислів у рамках однієї композиції. Водночас це дозволяє створити широке поле можливостей для смислового моделювання, такого собі „мисленевого експерименту”, на важливість якого вказували Аристотель, Е.Мах, К.Поппер.

Таким чином, ці три варіанти імені утворюють феномен багаторазового повторення. У Шекспірівському варіанті це ім'я ставало прецедентним лише у поєднанні з іменем Клавдій. В апдайківському романі самодостатність образу Гертруди й її імені сприяє посиленню індивідуальних характеристик, хоча, разом із тим, творчий експеримент Апдайка можна розглядати як концептуальне

осмислення „патріархальності, проаналізоване в контексті впливу чоловічого домінування і жіночого спротиву цьому домінуванню” [5, с. 71]. В кінцевому результаті цей роман підтверджує один із постулатів „жіночої історії”, а саме: „додаткова кількість інформації про жінок у минулому неминуче спричинить їх інтеграцію до стандартної історії”[ibidem].

В останніх рядках роману апдайківська Гертруда після фази Герути та Герут логічно доповнює, прояснює і виявляє конотативну повноту імені Гертруда, яке опозиціонує, але й водночас поєднує дві іпостасі – престольно-панівної Гери та по жіночому залежної Рути: „And his queen stood up beside him, all beaming in her rosy goodness, her face alight with pride at his (Claudius) performance. He took her yielding hand in his, his hard scepter in the other. He had gotten away with it. All would be well”[2, с.210].

Підсумовуючи викладене, варто ще раз наголосити на важливості цілісного, «просторового» тлумачення контекстуальних конструкцій. Можна констатувати, що характерною особливістю художнього методу Апдайка є нашарування просторів (часових, моральних, екзистенційних). Ім'я «Гертруда» – це багатопольосний «гештальт», що еволюціонує від «речі у собі» до відкриття й презентації своєї глибинної суті шляхом самопізнання. Від екзистенції «буття-тут» (своєї «історичності») в напрямку все більшого усвідомлення власної позачасової, позаісторичної, символічної жіночності. Еволюція імені у Апдайка – це спільна трансцендентальна подорож письменника і читача, «шлях до себе» в межах цілісного сприйняття мислення, дії, пам'яті, особистості. На прикладі роману «Гертруда і Клавдій» ми фактично спостерігаємо варіант креативної трансформації «поетики відкритого твору» Умберто Еко у стратегію своєрідної «подвійної відкритості»[6]. Адже Апдайк ретельно прораховує майбутню плюралізацію читацької рецепції і, водночас, свідомо заглиблюється в самого себе як «читача» та не менш поліваріантного інтерпретатора базового класичного сюжету. Це захоплююча спільна мандрівка «письменника-читача» і «читача традиційного» по герменевтичному колу онто-психотопосу «Герути-Герут-Гертруди» в умовах цілісного „часу картини світу”. Таке „розгортання внутрішнього часу” є особливо цікавим з огляду на паралельне відчуття специфіки надзвичайно концентрованого сценічного «часопростору» шекспірівської трагедії. Знаменита шекспірівська мак-

сима – «Увесь світ – театр! А люди у ньому – актори!» – отримує, у даному випадку, найбезпосередніше мистецьке підтвердження.

### Список використаної літератури

1. Updike John. Gertrude and Claudius. Ballantine Books., N.Y.2001. – 212 p.
2. Джоан В. Скот. Жіноча історія // Нові перспективи історіописання. – Київ.: Ніка-Центр, 2004. – С. 59–91.
3. Еко У. Поетика відкритого твору / Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів Львів: Літопис, 2004. – С. 80–107.
4. Лотман Ю.М. Исторические закономерности и структура текста // Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт.-Петербург:Искусство, 2004 – 704 с.
5. Святе письмо Старого та Нового Завіту Книга Рути. Українське біблійне товариство, С. 268–272.
6. Чуракова Л.П. Латинсько-український та українсько-латинський словник. –Київ: Чумацький шлях, 2009 – 617с.



## ІХ. ГОРИЗОНТИ ДЕКОНСТРУКЦІЇ ІМЕНІ У РОМАНІ ДЖ. ГАРДНЕРА «ГРЕНДЕЛЬ»

Роман Джона Гарднера „Грендель”, написаний у 1971 році, можна без перебільшень назвати маленьким шедевром. Маленьким – якщо враховувати обсяг друкованих сторінок, на яких ведеться оповідь чудовиська про події, запозичені з середньовічної поеми „Беовульф”. Утім рівень філософсько- культурологічної насиченості цієї оповіді надзвичайно високий і опанувати його повною мірою дуже непросто. У той час, коли Дж.Гарднер плідно працював над своїм романом, у культурному середовищі відбувалися революційні за своїм змістом процеси. Закладалися основи новітньої гносеології, якій притаманні такі ознаки як синтетизм знання, пошук критеріїв цілісного аналізу *homo sapiens*, виокремлення інтелекту, його природи, складових, функціонування. Переосмислювались світоглядні й категоріальні аспекти понять *homo Dei* — *homo sapiens* — *homo faber*. Нового значення у філософському доведенні набували й лінгвістичні дані. Мова розглядалась як репрезентативна форма людської свідомості, пізнання, інтелектуального конструювання світу. Це призвело до того, що процес лінгвістичного пізнання мови став неможливим без застосування філософських методів. Водночас спостерігалась постмодерна трансформація класичних концепцій і, як наслідок, це породило методологічний плюралізм другої половини ХХ ст. Саме тому цей твір, який втілює певні ознаки нових тенденцій, дуже органічно вписався у постмодерний дискурс, інтерпретативний за своєю глибиною суттю. Однією з його основних характеристик стала деконструкція (або деконструктивізм у американському варіанті), як „сучасний різновид мистецтва інтерпретації [1, с. 378]”. Як відомо, деконструкція з одного боку розкладає, деконструє текст. Але з другого боку „це призводить до нової конструкції”. Причому така „деконструктивістська” або „аналітична робота магічно зберігає текст [2, с. 28]”.

І справді, стародавній текст поеми „Беовульф”, до якого звертається Дж.Гарднер у своїх творчих пошуках, майже повною мірою відтворений у його романі. З повагою зберігається і сюжет, і окремі його деталі – історичні, міфологічні, стилістичні й лексичні. Єдиною розбіжністю, кардинальною й суттєвою, стає зміна ракурсу оповіді.

Якщо у поемі озерне чудовисько Грендель є одним із персонажів, причому різко негативним, то у романі Грендель – оповідач. Оскільки пропонується саме його версія тлумачення подій, їх аналіз і мотивація, то тим самим закладаються основи якщо не повної, то хоча б часткової його реабілітації в очах читача. Це призводить до радикальної трансформації первинного тексту, або ж його деконструкції, одночасно примушує розглянути цей твір і у системі ігрових відносин, які Ж.Дерріда назвав „полем гри”, і у новому семіотичному контексті. Згідно з Дерріда, характер поля не дозволяє цілісного охоплення. Адже це, по суті, поле вільної гри, тобто поле нескінченних заміщень у замкненості завершеного ансамблю. Це поле дозволяє такі нескінченні заміщення тільки тому, що воно не має центру, який гальмує і дає підстави для гри заміщень. Дерріда виділяв два види “інтерпретації інтерпретацій” структури, знака й вільної гри. Одна тяжіє до дешифрації істини або джерела, які вільні від вільної гри і від порядку знака і живуть, ніби вигнанці, потребою інтерпретації. А друга, яка вже не є спрямованою до джерела, сприяє вільній грі і пробує вийти за межі людини й гуманізму, а назва людини є назвою істоти, що протягом усієї історії метафізики або онтології мріяла про певну присутність, про заспокійливу основу, про кінець гри. Як уважає науковець, “та друга інтерпретація інтерпретації, дорогу до якої вказав Ніцше, не шукає в етнографії, як цього хотів Леві-Строс, “натхнення до нового гуманізму [3, с. 471]”. Таке розуміння інтерпретації вільної гри, як не спрямованої до джерела, притаманне роману „Грендель”. На перший погляд роман дійсно презентує літературну реконструкцію давньої англосаксонської епічної поеми, покладеною в основу роману. Втім усі події передаються через сприйняття жахливої потвори. І такий авторський прийом одразу децентрує оповідь, виводить її в ігровий простір, і тим самим дозволяє відсторонитися від звичайного, стереотипного погляду на певні проблеми та проаналізувати їх цілком по-новому, у пост-модерному дусі. Однією з них є проблема героя.

У поемі „Беовульф” – герой більший за життя. Є звичайні люди, звичайні воїни, хоробрі воїни, а є й герої, справжні герої, які здатні кинути виклик чудовиськам, монстрам і драконам, перемагати їх. Героїзація буття – була одним із основних засобів і кінцевою метою давнього героїчного епосу. Герої, їхні вчинки і перемоги, було єдиним, що вартувало на пошану. У героїчних піснях, курганних на-



сипах, що повинні були реферувати до пам'яті наступних поколінь, смерть героїв набувала статусу безсмертя, підносила земне буття героїв до небачених висот. Християнська редакція дохристиянських поетичних творів позбавила героїв багатьох привілеїв: залишала їм славу, але розвінчувала статус безсмертя. Подвиги героїв розглядалися через призму століть і таке дистанціювання сприяло тому, що їх вчинки здавалися лише слабким відлунням минулих днів. Мінорний, елегантний тон є наслідком постхристиянської реконструкції, яка і без глибокого втручання у текст вже за рахунок нового, більш дистанційованого погляду на події, наче через зворотні окуляри біноклю, позбавляла їх масштабності, розпорошувала численними іншими подіями, відтворювала почуття неминучості, втрати, розпаду, забуття. Гарднерівське ставлення до героїзації зовсім інше. Мінорність і елегантність поступаються місцем певній іронічності а інколи й гротесковості. Хоча письменник і намагається зберегти у незмінному вигляді героїчну ідею поеми, у повному обсязі відбити дух епохи, втім героїчне на сторінках роману інколи може іронічно нівелюватися, як це відбувається в епізоді з відважним воїном Унфертом, який прагне здобути статус героя. У діалозі Унферта з Гренделем висвітлюється основний конфлікт двох культурних діб. Унферт, який уособлює добу героїчного епосу, вважає, що „окрім життя героя увесь світ – нісенітниця”, оскільки „герой знаходить сенс за межами можливого, і у цьому полягає його сутність” [4, с. 336]. Намагаючись слідувати героїчним ідеалам, Унферт переслідує Гренделя до його підводної печери. Він знає, що приречений на смерть, але відчайдушно шепоче, „хапаючи ротом повітря”: „Про це будуть співати. Від року в рік і вік за віком співатимуть про те, як Унферт пройшов через вогняне озеро і віддав життя у битві із чудовиськом” [4, с. 334]. Прагнення героїчного підмінює основний зміст цього поняття – чинити відважні вчинки заради спасіння скривджених й беззахисних. Для Унферта ж головне – уславити власне ім'я. Тим самим він засвідчує власну неспроможність стати справжнім героєм. Саме тому, можливо, Гренделя дратує слово „герой”. Він відверто насміхається над цим воїном, і коли той втрачає свідомість, відносить його до Оленячої палати, кидає його там непритомного і вбиває вартових. Тим самим він принижує й знеславлює його. Цілком правдиво й достовірно передаючи дух епохи, письменник, ти не менш, іронізує з приводу виголошених прагнень, перетворених на засмальцьовані стереотипи.

Радикально трансформується у романі не лише індивідуальна жага героїчного, а й саме поняття героїчного. Гарднер акцентує його де-гуманізований характер. Неупереджений погляд Гренделя на героя Беовульфа дозволяє побачити його не лише як героя, а й як монстра. Вже під час першої зустрічі з Беовульфом, спостерігаючи його приїзд, він одразу відчуває чужинність цього воїна, його байдужість до всього. „Він був чужинець не лише серед данів, але й усюди” [4, с. 379]. Тут вперше натякається на значення імені героя – Бджолиний вовк, тобто Ведмідь. І саме цим акцентується перевага тваринної суті над людською. Згодом цей акцент посилюється, коли Грендель помічає „груди, широкі як піч, руки, як колоди, непомірно мускулястий торс – оголений, незважаючи на холоднечу, гладенький як череву акули і такий, що могутньо здригається як груди коня” [4, с.380]. Але чудовисько бачить не тільки це. Заворожено він дивиться на губи чужинця і йому здається, що ті губи рухаються незалежно від слів, „неначе його плоть була приманкою, хитрою принадою, що приховувала щось безмірно жажливе” [4, с. 380]. Ще однією промовистою деталлю стають очі незнайомця, котрі то „дивляться внікуди”, то схожі на „пусті чорні ями” [4, с. 384]. Непереможна потвора відчуває жах, коли розглядає цього воїна в Оленевій палаті. Щось бентежить Гренделя, і тільки згодом він розуміє, що вираз очей Беовульфа – божевільний, що мозок його – „холодний, як каміння”. І знову підкреслюється „майже нелюдська байдужість” [4, с. 385]. Грендель не може зосередитися і вже інтуїтивно відчуває, що цей ворог – смертельний. Пихате, майже презирливе ставлення Беовульфа до данів, байдужість до своїх земляків – він спокійно спостерігає, як чудовисько жорстоко розправляється з його бойовими товаришами, прагматично очікуючи, допоки Грендель добереться до нього – зводить цього героя до рівня чудовиська. Під час битви з Беовульфом Грендель відчуває його своїм таном-родичем, а потім бачить, як у нього виростають крила, неначе у дракона, а у „кутках його роту клубочаться язики полум'я” [4, с. 390].

Таким чином Дж.Гарднер поєднує ці два образи – Гренделя і Беовульфа, монстра і героя, в один цілісний образ. І вже важко сказати, який персонаж є реальним, а який – його дзеркальним відбитком. Інколи Грендель видається більш людяним, більш зрозумілим, ніж байдужий до всього Беовульф. Використовуючи ім'я Грендель як прецедентне, Гарднер тим не менш змінює його наповнення. У по-

емі „Беовульф” Грендель – ім’я жахливої, могутньої, неблаганної потвори, яка живе у підводній печері. І цей антропонім перетворюється на поняття, як ще один синонім слова «монстр». У романі Грендель – рефлексуюча особистість, він інтелектуал і філософ, здатний до осмислення подій і явищ. Водночас він чимось нагадує оживленого мерця із роману М.Шеллі „Франкенштейн”. Обидві потворні істоти змальовані у динаміці їхнього ставлення до інших людей. Спочатку бажання комунікації, спілкування, а потім – відраза, ненависть і помста. Цей факт примушує по-новому глянути на значення імені Грендель. У німецькій мові слово „Grendel” означає „шлагбаум”. Шлагбаум як знаряддя партикулярності можна вважати символом Середньовіччя і середньовічного типу мислення. Причому, у добу пізнього Середньовіччя на Цюрихському озері існували водні ворота, що так і називалися – Грендель. Це була оббита залізом важка підйомна балка із великими зубцями/штирями, що слугувала для контрольованого пропуску плавзасобів. Отже, Грендель – це перепона, яку можна подолати за певних умов. Водночас цей антропонім акцентує поняття межі/обмеженості/безмежності у широкому діапазоні його інтерпретації – межа пізнання і розуміння; обмеженість розуму; межа індивідуального і колективного досвіду; межа/кордони Всесвіту і маленького локуса людського середовища; межа і безмежність героїзму; обмеженість людських можливостей; безмежність природи. Роман насичений поняттями, похідними від слова межа: безмежність, обмеженість, замежовий. Тобто на перший план виноситься проблема меж людської свободи і людського пізнання світу, бога, інших людей і себе. Проблема закритості й відкритості світу і особистості. Грендель Дж. Гарднера – це одночасно і «річ у собі» І.Канта, і «гомункул» Гете.

У семіотичному просторі твору нове наповнення імені „Грендель” надає тексту відкритості, що дозволяє авторові сформулювати особливу комунікативну систему та вступити у взаємодію або ж опозицію до джерельного художнього тексту одночасно у прямому і зворотному значеннях. Це створює насичений смисловий простір, вступає у певні відносини „з культурною пам’яттю (традицією), що відклалась у свідомості аудиторії [5, с. 162]”. Феномен прецедентності, таким чином, є безпосередньо пов’язаним із поняттям інтертекстуальності. Перетин різних структурних організацій стає джерелом динаміки.

Специфікою цього роману є те, що трансформація функціональної ролі прецедентного імені по-новому висвітлює не лише образи героя й антигероя. Інші образи також набувають нового змісту, подаються не тільки з боку представницького, парадного, як хоробрі воїни та герої, а й з непередставницького боку – як невинувато жорстокі, дріб'язкові, немилосердні, ниці і навіть карикатурні.

Дегероїзуючи добу, письменник через сприйняття наратора-чудовиська передає парадоксальне злиття високого і ничого, величного і дріб'язкового, красивого і огидного. З одного боку – безглузда жорстокість, підступність, жадібність, нестерпний потяг до насильства. А з іншого – здатність на високі почуття. У плані ідейно-філософського використання прецедентного імені, так само як і засіб „текст у тексті”, сприяє встановленню дзеркальності. Але специфікою такої дзеркальності, на думку Ю.Лотмана, є те, що реальний об'єкт, або принаймні те, що здається нам реальним об'єктом (у даному випадку – по-новому використане ім'я) „виступає лише як викривлений відбиток того, що само здавалося відбитком [6, с. 71]”. Так, наприклад, мати Гренделя, потворна істота, ладна віддати життя аби її син не страждав, не мучився муками кохання до прекрасної Вальтеов. Ця молода красуня заради спасіння життя брата та своїх земляків іде на шлюб із старим Хротгаром. Так само готова до самопожертви і будь-яка інша красуня, яка може кокетувати при дворі. Така здатність до жертвності дивує Гренделя. Він не може знайти джерел таким високим почуттям, і це бентежить його. Так само як бентежать пісні старого Співця-оповідача. Він не може збагнути, як у його кволих старих грудях народжуються пісні, що примушують страждати й радіти. Чари справжнього мистецтва співу як і чари краси „робили ілюзорним плин часу, якийсь низький закон, дію якого було призупинено” [4, с. 345].

Трансформований і реформований, рефлексуючий і іронізуючий Грендель нагадує монстра із давньої поеми хіба що тільки своїм іменем. Це вже зовсім інша постать. Начебто існують усі підстави для того, щоб уважати цей образ симулякром, як зображенням, позбавленим схожості, образом, позбавленим подібності. В умовах, коли сучасність є ерою тотальної симуляції, то і література, як її відображення, проявляє симуляційний характер. Образ, створений Дж.Гарднером є гіперреальністю, яка і завуальовує реальний світ, і одночасно дозволяє побачити його контури більш чітко і рельєфно.

Разом із тим письменник створює у романі специфічний екзистенційний вимір, осердям якого залишаються суто людські стосунки і процес самопізнання, що є реальністю людського досвіду.

### Список використаної літератури

1. Hartman G.H. *Monsieur Texte // Saving the text. Literature. Derrida. Philosophy.* – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981. – P. 1–32;
2. Гарднер Дж.Ч. Грендель Санкт-Петербург: Академический проект, 1995. – С. 275–392;
3. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – [2-е вид., доп.]. – Львів: Літопис, 2002. – С. 617–640;
4. Комендант Т. Деконструкція та інтерпретація // Література. Теорія. Методологія: зб. наук. ст.– Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 378–388.;
5. Лотман Ю.М. Текст в тексте (Вставная глава) // Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992)]. – Санкт-Петербург.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 62–73.
6. Лотман Ю.М. Три функции текста // Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992) – Санкт-Петербург.: Искусство-, 2004. – С. 155–162;



## Х. СЕМІОТИЧНА СПЕЦИФІКА ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ (НА ПРИКЛАДІ „СОЛЯРІСІВ” С. ЛЕМА Й А. ТАРКОВСЬКОГО)

Пізнавальний інструментарій семіотики як науки про різні системи знаків має прямий методологічний вихід у царину мистецтва. Адже мистецтво перш за все є знаково-семіотичною галуззю людської культури, а художній образ, за визначенням філософів, – є особливим знаковим сколком зі світової – природної чи людської – дійсності, який „унікальним чином органічно поєднує той або інший її фрагмент з універсальними значеннями”. Відповідно мистецький твір у процесі художньої творчості реалізується передовсім як «особливий інформаційний процес надзвичайної смислової місткості». Після сократівських спроб з’ясування видової специфіки мистецтва, завдяки зусиллям багатьох видатних мислителів, людство отримало чимало варіантів типологізації мистецької творчості. Приміром Кант, поділяючи концепцію «витончених мистецтв» – розгалужував їх на три основні види: словесні мистецтва (красномовство, поезія); зображальні мистецтва (живопис, декоративно-прикладні види творчості, оформлення інтер’єру); мистецтво «гри відчуттів» (музика). Дещо збивав з пантелику театр. Приміром, Лессінг, поділивши мистецтва на «просторові» і «часові», не розглядав театр як самодостатній вид мистецтва (попри те, що театр посідав важливе місце у ґрунтовній естетичній концепції мислителя). Прошло чимало часу, і нарешті народилося кіно, котре без зайвих вагань поєднало в собі усі класичні види мистецтва разом з «безпритульним» театром, а потім і взагалі задекларувало свої претензії на статус «найважливішого з мистецтв». Відбулася справжня світова революція семіотичного синтезу. Невдовзі безліч літературних творів, після вдалих і невдалих екранізацій, отримали нове життя у новому «мистецькому тілі», стали специфічною реальністю, зліпками особливої образної пам’яті, «словом і думкою», які можна було не лише почути у собі, а й побачити та переосмислити у реальному зовнішньому світі. Суб’єктивний ідеалізм письменника-номотета продовжив свій таємний дрейф за межі об’єктивації суверенно існуючого друкованого слова. І, зрештою, матеріалізувався у неповторній єдності духовно-матеріальних світів кінематографу. Бергсонівська переконаність

у шкідливості занадто завзятого риття окопів між матеріальним та ідеальним отримала прагматичне і достатньо прибуткове підтвердження. Однак, нас у даному випадку цікавить сам спосіб, сам процес нового народження літератури, коли мозок кінорежисера перетворюється на «камеру-обскуру» для слова і думки письменника. Тобто нас цікавить природа взаємодії і синтезу мистецтв як взаємодії душ митців, спосіб художнього «перекодування» і можливості подальшого семіотичного аналізу. Цікавим прикладом такої взаємодії можна вважати фільм „Соляріс” А.Тарковського, який став другою екранною версією однойменного твору польського фантаста Станіслава Лема. Авторіві роману не сподобався фільм видатного режисера, так само як не сподобалась йому і кінопродукція американського продюсера Стівена Соденберга (2002р.). В численних інтерв'ю письменник конкретизував свої зауваження до сценарію Тарковського: по-перше, науково-фантастичний напрям у фільмі майже не розробляється; по-друге, зовсім не окреслюється дуже важливий для автора епістемологічний аспект досліджень Соляріса; по-третє, вводяться додаткові образи, змінюється сюжетна лінія. Разом із тим, С. Лем, мабуть маючи всі підстави для критики, тим не менш, не врахував дуже важливі моменти, які просто змусили талановитого режисера вдатися до таких змін. І ці моменти пояснюються не стільки антагонізмом світоглядних позицій, і не конфліктом амбіцій, а радше найвищою фаховістю кожного з них. Обидва шедеври, „Соляріс” С.Лема і „Соляріс” А. Тарковського, мають очевидну феноменологічну інтенцію вже хоча б тому, що за своєю головною ідеєю є варіантами класичної „феноменології духу” (космічного і людського), а за своєю епістемологічною природою та мистецьким втіленням – ні чим іншим, як відвертим „споглядально-рефлексивним дослідженням феноменів свідомості” у просторі розвиненої філософії творчості. Збагнути естетичну, етичну та суто гносеологічну сутність споріднених явищ можна лише на підставі синтезу логічного та синтетичного. Лем намагався вибудувати сюжет і конфлікт а також вмотивувати поведінку свого героя, виходячи з можливостей наративного жанру. Саме виважена стратегія і тактика дозволили створити майстру слова довершений твір, яскраве полотно, у рамки якого органічно вписувались цивілізаційні, філософські, технологічні, сцієнтистські концепції, чітко збалансовані єдиною темою і постановкою проблеми – здатністю до пізнання,



цивілізаційного контакту. Але такі виважені стратегії ефективно спрацьовували лише у рамках художнього тексту. У сфері кіно вони втрачали свою ефективність. А. Тарковський досить глибоко розумів саме цю особливість кінематографічного жанру. Він відзначав, що режисер ніколи „не отримує буквального, дослівного, дзеркального втілення на екрані”, оскільки „завжди відбуваються певні деформації”. Якщо режисер знімає картину, „приймавши чужий сценарій в цілому, то він невідворотно перетворюється на імітатора”. Але якщо режисер не згоден перетворюватися на імітатора, то це, як правило „приводить до боротьби і компромісів” і тоді, у процесі роботи первинні задуми руйнуються, і на їхніх руїнах виникає нова концепція, новий організм” [1].

Існує багато причин, котрі унеможливають адекватне втілення літературного твору на екрані. Як зазначав Ю.Лотман, „співставляючи мову кінооповіді з нарративними мовленнєвими структурами, виявляємо глибинну різницю у таких корінних принципах організації, як умовність/іконічність, дискретність/континуальність, лінійність/просторовість, котрі повністю виключають можливість однозначного перекладу” [2, с. 608]. Кінематограф, який „з самого початку реалізується як двомовний феномен (фотографія, що рухається + письмовий мовленнєвий текст = німе кіно; фотографія, що рухається + мовлення = звукове кіно), загалом сприймається „як одномовний” [3, с. 574]. Разом з тим, одномовність кіно та одномовність художнього тексту мають різні механізми рецепції, і саме тому сприймаються по-різному. Рецепція художнього тексту, яка сама по собі є творенням, відбувається шляхом трансформації графічних знаків у звукові (внутрішнє прочитання, внутрішній голос, „мисленнєве реконструювання” [4, с. 245], з наступним відтворенням зорового, але внутрішнього образу. Механізм рецепції художнього фільму є, на перший погляд, більш простим: зорові образи на екрані безпосередньо апелюють до сприйняття аудиторії і формують внутрішні образи адекватно до екранних, оминаючи стадію „внутрішнього прочитання”. Втім ця стадія є надзвичайно важливою, оскільки авторський текст з його багатоманіттям стилістичних особливостей, зі специфікою його поетики, художніх засобів та прийомів, таких як повтори, сюжетні відступи, описи зовнішності героїв, одягу, характеру, природи, настрою, інтер'єру, погодних умов, історичних деталей і т. д., дозволяють талановитому письменнику створити

настільки повні, живі й яскраві картини та образи, які дуже часто навіть найякісніша кінематографічна версія не здатна відтворити. Можна навести багато прикладів, коли екранізація шедеврів світової літератури, всупереч величезним затратам матеріального, технічного, дизайнерського характеру, всупереч залученню найкращих акторів, виявлялась лише слабким відлунням, невдалою спробою, збіднілою, спрощеною версією.

У такому контексті надзвичайно важлива роль відводиться режисерові-постановнику, який не лише покликаний перевести сукупність графічних знаків у сукупність зорових образів на екрані, але й мусить певним чином компенсувати відсутність фази „внутрішнього голосу”. Задля цього він має перетворитися на співавтора, який для досягнення максимальної філософської, психологічної та ідейно-художньої автентичності кінематографічного продукту, повинен привнести в екранне життя щось додаткове, щоб дозволило принаймні зберегти естетичне ество, естетичний імпульс друкованого твору.

У романі С.Лем змальовує поступове прозріння вченого-психолога Кріса Кельвіна. Спочатку акцентується його небажання відволікатися від тих завдань, що поставлені перед членами космічної станції на Солярісі. Саме тому, як ми розуміємо, Кріс сприймає появу Харі як перепону, як загрозу експерименту. Ось чому без зайвих докорів сумління він позбавляється її присутності, хитрістю заманює до ракети і доправляє у космос. Звичайно, спрацьовує тут і острах невідомого. Поява воскреслого мерця, навіть у вигляді дев'ятнадцятирічної дівчини, може дійсно шокувати. Але поступово ситуація прояснюється: розумний океан здатен матеріалізувати найстійкіші відбитки та образи, що їх містить мозок науковців на космічній станції, навіть копії певних осіб. І герой, який відчуває самотність, знаходить певну розраду у товаристві своєї померлої-воскреслої дружини, яку він колись кохав, але не зміг утримати від самогубства. Дуже повільно, може й занадто повільно, у Кріса зароджується нове кохання-співчуття до цієї жінки-монстра, чужорідної субстанції, яка втілює його спогади й бажання. Але емоції героя дуже мляві. У той час, коли підтримка і симпатія могли би врятувати Харі від фатального вчинку, він «відчуває цілковиту апатію»[5, с. 144]. Певною мірою він не здатний дати ради ані собі, ані їй. Мабуть, цілком не випадково Лем надає своєму героєві прізвище Кельвін. Цей антропонім повною мірою відбиває сцієнтистські уподобання самого

автора, адже «Кельвін» – це одиниця виміру температури, запропонована у 1848 році на честь англійського фізика Вільяма Томпсона. За наукові досягнення йому було присуджене звання лорд Кельвін Ларгський (від річки Кельвін). До 1968 року існував такий термін – градус Кельвіна. Початок шкали за Кельвіном співпадає з абсолютним нулем. Тобто присутність Кельвіна на космічній станції відповідає значенню його імені. Водночас можна сказати, що Кельвін поступово «теплішає» у прояві своїх почуттів, зростає його «емоційний градус». І хоча це відбувається занадто уповільнено, у нарративній площині таке гальмування обумовлюється правилами романного часу, який сплітається з науково-історичних деталей, описів, додатків, зображень різних станів самого Соляріса. Такий нарратив передає стан космічної невагомості, застигlosti, невирішеності, підвішеності, гальмування. І хоча читача і турбує, чому саме Кріс такий неухажливий до Харі, чому не сприймає її появу як дарунок долі, як божественний акт воскресіння, ця думка неначе витісняється описовістю нарратива. Після остаточної загибелі Харі, Кріс вирішує залишитися на станції, йде на прямий контакт із розумним океаном і десь сподівається (нарешті!) на повернення Харі.

А. Тарковський, спираючись на закони кінематографії, розумів, що не зможе засобами кіно логічно і вмотивовано передати те, що на сторінках роману є цілком природним. І тому його екранізація „Соляріса” багато в чому відступає від романної версії. Цікаво дослідити інструментарій, залучений режисером, з метою зосередження на тих механізмах, які дозволяють повно та ефективно відтворити філософську глибину кінематографічного продукту. Перш за все Тарковському потрібно було подолати ті протиріччя, які закладені сюжетом роману, але які важко передати кінематографічними засобами. Одним із головних протиріч є глибокий внутрішній супротив Кельвіна появі Харі. Як же пояснити цей спротив? Харі молода, приваблива, так віддано кохає його, чому ж Кріс майже примушує себе до спілкування з нею, він же по-справжньому кохав її. Адже існують деякі культурно-цивілізаційні стереотипи, які програмують певні очікування. Приміром, тема втраченого кохання програмує його відновлення (або ж прагнення до його відновлення). Західноєвропейська культура презентує численні приклади різних інтерпретацій цієї теми. Тут і міф про Орфея та Евридіку, Персефону та Гадеса, Пігмаліона та Галатею, тут і середньовічні переспіви цієї теми у „romances”, і модерні ремейки Кокто. У Лема

пропонується анти-міф. І це гальмує сприйняття цієї теми, адже вона розвивається всупереч певним канонам. А такий розвиток потребує логічної обґрунтованості, психологічної або сюжетної вмотивованості. Адже Харі, так само як оживлений витвір Пігмаліона, є втіленням свідомості героя. У такому випадку вона не лише воскресла дружина, а й новонароджена донька. Чому ж Кріс такий холодний у ставленні до неї? Як аргументувати таке невинувдане відчуження? Одна справа – відкладати вирішення поставленого питання аж до останніх рядків роману, і зовсім інша – оперувати зоровими образами, які повинні діяти, і діяти зрозуміло. Саме тому Тарковський вдається до певних змін, призначених хоча б трішки вмотивувати те, що відбувається на екрані. По-перше, за кіносценарієм Кріс не дуже прагне їхати на космічну станцію, усіма своїми спогадами і почуттями він прикутий до батьківської оселі. По-друге, він боїться кидати старого батька, якого шанує і поважає. (Тарковський, мабуть, переніс у сценарій культ власного батька, Арсенія Тарковського, талановитого поета, чиї вірші про імена та, зокрема, «Евридіка» підсвідомо вплинули на його остаточний задум). По-третє, Кріс зізнається Харі, що він її не кохав. Це суперечить версії Лема, але не суперечить простій логіці. Адже як це можливо – кохати, втратити, і не радіти поверненню кохання? Але оскільки Кріс не кохав, то тут Тарковський, по-четверте, обґрунтовує, чому розумний океан Соляріс матеріалізує саме Харі. Оскільки, якщо воскресає саме Харі, то це свідчить про те, що герой думав про неї, а якщо думав, то і кохав, а якщо кохав, то не повинен був знову і знов спричиняти її загибель. Тарковський все це розуміє і тому вибудовує чіткий ланцюг логічних послідовностей. Він обґрунтовує появу Харі цілковитою випадковістю: в останньому епізоді перебування у батьківському домі, Кріс кидає у вогнище речі, які йому вже ніколи не знадобляться, і серед них – фото його давно померлої дружини, яка покінчила життя самогубством. Вітер наче вихоплює це фото із багаття, і останній кадр, який викарбовується у його свідомості – це обличчя дружини. Саме тому Харі з'являється на космічній станції. І саме тому герой дещо відсторонюється від неї, хоча і співчуває їй. Хоча Ю.Лотман назвав музику „факультативним мовним засобом”, відзначивши при цьому її широке використання у кінематографії, варто наголосити на тому, що цей „факультативний мовний засіб” має надзвичайно потужну властивість поглиблювати кінематографічні образи. У цьому конкретному фільмі йдеться про прелюдію

Баха фа-мінор («До тебе звертаюсь, Господи Ісусе Христосе») у обробці Е.Артем'єва. Основою для цього твору стала тема церковного хоралу, написаного близько 1528 року Іоганом Агріколою. Бахівська кантата, покладена на текст цього піснеспіву, виконувалась у четверту неділю після Трійці. Таким чином, музикальні цитати основної тематичної лінії Баха у концептуальному просторі пов'язані з візуальною цитатою-репродукцією ікони Андрія Рубльова „Трійця”, яка також присутня у фільмі. Церковний гімн Баха за своїм змістом є, з одного боку, проханням допомоги на важкому земному шляху, а з другого – виявом прагнення не забувати про смертний час і життя за гробом. Таке вербальне наповнення відповідає головній солярістичній ідеї контакту з потойбічним і незбагненим. Разом із тим, ця музика створює фон глибокої скорботи, але водночас надзвичайної ліричної насиченості. Її поєднання з різними зоровими образами створює кожного разу новий відтінок емоційного сприйняття. Приміром, у поєднанні цієї музики з картиною водойми, де в глибинах коливаються водорості. Їхні довгі стебла перебувають у постійному русі, вони то розгортаються, то знову згортаються, то піднімаються догори, то знову плавно опускаються долу. Танок під акомпанімент музики гіпнотизує та зачаровує, передає емоційний стан надзвичайної напруги. Але поверхня води з пожовклим листям залишається статичною. І таким чином імпліцитно відтворюється парадоксальна модель статичності й динаміки, що сприяє проникненню у психологію відчуття головного героя – Кріса Кельвіна, з його начеб-то бездіяльністю й майже ступором та внутрішнім неспокоєм, який так гармонізує з мінорною красою навколишньої природи. Музична насиченість кадрів передає глибинні рухи свідомості, приховане життя душі. Музика допомагає майже фізично відчувати самотність, депресію героя, його тугу за минулим та втраченою радістю буття. Музика стала резонатором смислу, провідником прикмет внутрішніх переживань, якими сповнені зовнішньо статичні, інколи навмисно уповільнені епізоди. Ці кадри органічно вписуються у сюжетну канву прощання з батьком, рідним домом і Землею взагалі. Такого уповільнення часу (аж до його зупинки) не передбачено у романі, втім Тарковський свідомо вводить їх, оскільки усвідомлює, що режисер як справжній фахівець-психолог має знати всю правду про психологічний стан своїх героїв і, послуговуючись „пластикою кінематографу”, повинен „скрупульозно відбити цей стан”[6].

Повною мірою реалізується мета режисера показати Кріса на роздоріжжі, у сумнівах і ваганнях, довести до глядачів хвилю почуттів, яка буде протягом фільму підсилюватися щоб створити потужний емоційний фінал.

У поєднанні цієї музики з картиною П.Брейгеля «Мисливці на снігу», яку Кріс роздивляється вже на космічній станції, наче повністю вживлюючись у зимовий краєвид, створюється проникливе враження порожнечі, як розуміння парадоксальної невідповідності між бурхливою діяльністю на ковзанці та зовнішнім сприйняттям цієї картини через призму емоційного відчуження. Вибір саме цієї картини А.Тарковським є не випадковим. Справа у тому, що вона є унікальним доробком видатного художника, оскільки утворює „потенційований простір з подвійною ізоляцією”[7, с. 118]. Такий феномен відбувається, по-перше, за рахунок фізичної особливості цієї картини, написаної на дереві з опуклою поверхнею. Опуклість, тобто кривизна, створює, за П.Флоренським, „сферичну насиченість” або „ємність”, що спричиняє емоційне „відхилення-відштовхування”[7, с. 99–112]. По-друге, композиція картини „Мисливці на снігу” є наче зміщеною, оскільки споглядання мисливців за діями на ковзанці подається у перспективі. Подвійна ізоляція, або подвійне відчуження утворює насичене відчуття порожнечі, що може інтерпретуватися у релігійній площині як гріховність людини, котра здатна механічно долучатися до різних актів, але не спроможна при цьому відчутти повноту буття чи просто пережити моменти щастя. Разом із тим музика допомагає створити ілюзорний простір пам’яті як «ідею живої статичності». В епізоді з краєвидом «Мисливці на снігу» досягається свідоме взаємодія музики як із безпосереднім зображенням, так із психологічним контекстом, який відповідає за важливий сюжетний мотив – матеріалізацію пам’яті. Зимовий краєвид викликає у Кріса спогади про Землю, дім, дитинство. Камера повільно просувається по полотну, з ностальгією вдивляється у цей простір. А музика у цей час оживлює світ картини, наповнює його «вібруючою атмосферою, глибиною, звуковими хвилями. І на той час, коли включається органна прелюдія Баха, на екрані йдуть кадри домашньої хроніки»[8]. Таким чином, насичена музикальна ідея пов’язує три простори: бібліотеку на станції «Соляріс», зимовий краєвид на полотні Брейгеля та багаття біля будинку, дитинство, образ батька. Але така багатопросторовість повністю узгоджується

з принципом класицизму про єдність часу, місця та дії, таким важливим для Тарковського-режисера, оскільки цей принцип допомагав відбити „плинність часу всередині кадра” [6].

Той факт, що початок і фінал у книзі й фільмі не співпадають, пояснюється не лише специфікою жанрів, а й певною різницею в інтерпретації проблеми. Суттєвим моментом роману є те, що він розвивається у річищі пізнавальної природи, природи психологічної, філософської і моральної. У фільмі ця проблема пізнання органічно перетворюється на проблему самопізнання. І цей процес перетворення є дуже складним, навіть трагічним, оскільки він розглядається не стільки у рамках тривалого, важливого для всього людства, експерименту по встановленню контакту між різними формами життя, а у рамках свідомості окремого індивіда, представника земної цивілізації, який виявився неспроможним, у першу чергу морально, до вирішення не лише долі людства, а й своєї власної долі. Сила Лема полягає у зображенні логічної, послідовної, покрокової трансформації проблеми пізнання у самопізнання. Причому самопізнання є інтегрованою фазою загального процесу пізнання.

Для Тарковського самопізнання укорінене в основах християнської етики. Музика Баха та краєвид П. Брейгеля „Мисливці на снігу” дозволяють зробити ще одне припущення стосовно інтерпретації А. Тарковським прізвища головного героя. Для мотивації його поведінки режисер-постановник, вочевидь, по-новому акцентує прізвище Кельвін. В англійській мові, приміром, імена Calvin та Kelvin вимовляються майже однаково. У свідомості слухача (у процесі внутрішнього і зовнішнього мовлення) відбувається перетин, накладання асоціативних сегментів, що легітимізує розширення смислових контекстів. Введення насиченого філософсько-релігійного фону дозволяє розглянути це ім'я як знакове, оскільки воно імпліцитно реферує до особистості Жана Кальвіна, релігійного реформатора. Введення у фільм прелюдії Баха, яку було створено на основі церковного хоралу 1528 року, та картини П. Брейгеля «Мисливці на снігу», створеної у 1565 році, позначають проміжок часу, що співпав із діяльністю французького теолога і філософа. Перша глава головної праці Кальвіна «Настанови у Християнській вірі» називається «Про взаємозв'язок нашого знання про Бога і самих себе, а також яким чином цей зв'язок реалізується». Якщо ми однією фразою спробували б висловити основну ідею науково-фантастичного

твору Лема, нам знадобилось би замінити лише одне слово у назві богословської праці: замість Бога поставити позаземний розум, космічну мислячу матерію. Тобто, змодельована С. Лемом комунікативна ситуація, є у даному випадку прямою сциєнтистською аналогією протестантизму. А. Тарковський сциєнтистську ідею пізнання та можливість контакту цивілізацій повертає у річище релігійної, майже кальвіністської доктрини пізнання Бога і самих себе. І завуальований фінал фільму, який суттєво різниться від фіналу роману, може розглядатися як повернення до витоків, до Батька, до Бога. Це майже біблійне повернення блудного сина. Глава IX з цієї ж роботи Кальвіна має назву – «Про нерозважливість деяких людей, що спотворюють всі первні релігії, відкидають Святе Письмо і потурають фантазіям, які вони видають за одкровення Духа». Назва цієї глави у повному обсязі формулює основний сюжет фільму: одкровення Духа (Соляріса) це і є фантазії людей, які їм потурають. Тільки відмова від фантазій (їхня анігіляція) і призводить до нової фази у відношеннях Соляріса і людей.

Серед найбільш відомих теологічних ідей кальвінізму є доктрина подвійного напередвизначення, згідно з якою люди поділяються на дві частини – обранців Божих і безнадійних грішників, на яких попри все чекає загибель. Образ Харі критично переосмислює догмат Кальвіна про обраних і не обраних. Нова, воскресла Харі, начебто обрана, оскільки вона безсмертна, але разом із тим вона має суїцидальний комплекс і, врешті-решт, назавжди позбавляє себе життя, яке не мислить без кохання. Водночас, бажання вмерти може передаватися від Кріса, який боїться її як привида, як жахливу істоту, як Іншого. Разом із тим, кому ж як не Крістіану Кельвіну/Кальвіну вірити у догмат воскресіння, якого він так лякається. Цей момент є дуже важливим у розумінні не лише образу Кельвіна, а й ідейно-філософського змісту усього фільму. Ім'я Кріс Кельвін вбирає у себе елементи реальної історико-релігійної сфери і структурується у певну композиційну формулу, яка надає героєві статус „динамічного” (термін Ю. Тинянова). Духовний стан героя характеризується постійною рухливістю, динамікою, переходами від однієї іпостасі до іншої. Водночас Тарковський намагається ще розширити парадигму сприйняття цього імені та вирішити проблему сутності людського призначення через залучення таких категорій як віра і любов. У системі теологічних поглядів Кальвіна ці категорії якраз



ігноруються, у той час як його попередник Лютер підтримував ідею розмежування сфер розуму і віри, причому розум розглядався як „орган осягнення того, що нижче нас, а віра – того, що над нами”. Принцип «*sola fide*» – спасіння лише вірою, або «віра в віру», акцентував значущість категорії віри, і, разом із тим, категорії любові. Набагато раніше св. Августин у першому томі праці «Про християнську науку» (*Doctrina Christiana*) писав про безпосередній зв'язок цих двох категорій: «Якщо спотикається віра, то і любов охолоджується. Якщо людина перестає вірити, вона перестає і любити»[9]. У фільмі Кріс зізнається Харі, що не любив її, а зараз кохає. Але сам лише наполовину вірить своїм словам, оскільки Харі, яка втілює його свідомість, знову і знову вчиняє самогубство. Вона відчуває його зсередини, її неможна обдурити словами.

Розуміння головного героя саме через символіку його імені надає можливість розглянути магістральні образи й ідеї через феномен воскресіння. Кріс постає перед нами як людина, котра скептично ставиться «до людських слабостей та похибок, і саме тому не довіряє майже нікому». Такою поведінкою він наче ілюструє головний недолік кальвінізму у викладі предтечі американського трансценденталізму – В.Е. Чанінга, який зазначав, що “the worst error in religion, after all, is that of a skeptic, who records triumphantly the weakness and wanderings of the human intellect and maintains that no trust is due to the decision of this erring reason”[10].

Андрій Тарковський так би і залишився у рамках релігійно-філософської доктрини, якби він не був ще й щирим романтиком. Щемливе відчуття зрадженого кохання все одно залишається лейтмотивом його шедевр, який так і залишив відкритим питання – чи можна бути щасливим, втративши кохання? Саме такий фінал відповідає естетичним поглядам геніального режисера, для якого головним покликанням мистецтва було не вирішення питань, а їх постановка.

### Список використаної літератури

1. Augustine. On Christian Doctrine/ Book I. Chapters 1–40 – [Ch. 37] // [http:// www.newadvent.org/fathers/12021.htm](http://www.newadvent.org/fathers/12021.htm).
2. Channing W.E. The moral argument against Calvinism // A Nineteenth Century American Reader / ed. by I.Inge, Washington, D.C. United States Information Agency, 1993 – P. 94.
3. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка.– Москва.: Прогресс, 2001. – С. 245.

4. Лем С. Соляріс. Едем.–Київ.: Молодь, 1987. – С. 144.
5. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство, 2004. – С. 608.
6. Лотман Ю.М. Феномен культур//Семиосфера. – Санкт-Петербург:Искусство, 2004. – С. 574.
7. Музика у кінофільмі А.Тарковського «Соляріс» // <http://www.forumklassika.ru/showread.php>.
8. Тарковский Андрей. Уроки режиссуры / Часть 3: Сценарий // <http://snimifilm.com/statyi/andrei-tarkovskii-uroki-rezhissury-chast-3-stsenarii>
9. Тарковский Андрей. Уроки режиссуры / Часть 4: Сценарий // <http://snimifilm.com/statyi/andrei-tarkovskii-uroki-rezhissury-chast-4-stsenarii>
10. Флоренский П.А. Исследования по теории искусства //История и философия искусства. – М.: Мысль, 2000. – С. 99–118

**Г 52 Олена Горенко**

Антропонімічний вимір постмодерної літератури. Наукове видання (монографія) Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II. / Автор: Олена Горенко. Берегове–Ужгород: ЗУІ ім. Ф.Ракоці II – ТОВ «РІК-У», 2020. – 92 с. (українською мовою)

**ISBN 978-617-7868-43-8**

Монографія є продовженням дослідження «Антропонімічний вимір американського романтизму». Базуючись на теоретичних засадах, викладених у попередній розвідці, а також залучаючи інструментарій постмодерної критики (Р. Барт, Ж. Деррида, У. Еко, К. Леві-Строс, Ж. Лакан, Х. Блум, Ю.Крістева, П.Рікер) автор аналізує специфіку функціонування літературних антропонімів у творах сучасних знакових письменників. Розрахована на фахівців з історії та теорії літератури, викладачів та студентів вузів.

**УДК 82(091)(477.87)**

*Наукове видання*

**Олена Горенко**

**АНТРОПОНІМІЧНИЙ ВИМІР  
ПОСТМОДЕРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

монографія

2020 р.

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Закарпатського угорського інституту  
ім. Ф. Ракоці II (протокол № 1 від 10.02.2020)*

Підготовлено Видавничим відділом спільно з кафедрою філології  
Закарпатського угорського інституту ім. Ференца Ракоці II

Рецензенти:

*Наталія Баняс*, кандидат філологічних наук (ЗУІ ім. Ф.Ракоці II)

*Томаш Врabelь*, кандидат філологічних наук (ЗУІ ім. Ф.Ракоці II)

Технічне редагування: *Олександр Добош*

Верстка: *Ласло Веждед*

Коректура: *авторська*

Обкладинка: *Ласло Веждед*

УДК: *Бібліотечно-інформаційний центр “Опацої Черє Янош” при ЗУІ ім. Ф. Ракоці II*

Відповідальні за випуск:

*Степан Черничко* (ректор Закарпатського угорського інституту ім. Ф.Ракоці II)

*Льдіко Орос* (президент Закарпатського угорського інституту ім. Ф.Ракоці II)

*Олександр Добош* (начальник Видавничого відділу ЗУІ ім. Ф.Ракоці II)

За зміст монографії відповідальність несе автор

**Друк наукового видання здійснено за підтримки уряду Угорщини**

**Видавництво: Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці II**  
(адреса: пл. Кошута 6, м. Берегове, 90 202. Електронна пошта: foiskola@kmf.uz.ua) *Статут «Закарпатського угорського інституту ім. Ференца Ракоці II» (Затверджено протоколом загальних зборів Благодійного фонду За ЗУІ, протокол №1 від 09.12.2019р., прийнято Загальними зборами ЗУІ ім. Ф.Ракоці II, протокол №2 від 11.11.2019р., зареєстровано Центром надання адміністративних послуг Берегівської міської ради, 12.12.2019р.) та ТОВ «РІК-У» (адреса: вул. Гагаріна 36, м. Ужгород, 88 000. Електронна пошта: print@rik.com.ua) Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції Серія ДК 5040 від 21 січня 2016 року*  
**Поліграфічні послуги: ТОВ «РІК-У»**

Підписано до друку 06.11.2020. Шрифт «Times New Roman».  
Папір офсетний, щільністю 80 г/м<sup>2</sup>. Ум. друк. арк. 7,5. Формат 70x100/16.  
Замовл. №3032. Тираж 300.