

Питання теоретичні

Тетяна Бовсунівська

СЮЖЕТ ЯК КОГНІТИВНА ДЕТЕРМІНАНТА НЕСТІЙКОСТІ В НОВЕЛІ ДОБИ ПОРУБІЖЖЯ ХІХ-ХХ СТ.

У статті розглянуто різні форми утворення сюжетної нестійкості як закономірності когнітивного розвитку: наявність кількох модальностей, кількох фабул, співіснування архаїчного архетипного сюжету та модерністського, зміни персонажної темпоральності, проявлення аналогічного сюжету тощо. Когнітивна теорія сюжету поєднала в собі дискретний та архетипний підходи до інтерпретації цієї провідної категорії літературознавства.

Ключові слова: сюжет, фабула, архетипний сюжет, аналогічний сюжет, когнітивна теорія, модальність.

Tetiana Bovsunivska. Plot as a cognitive determinant of instability in the short stories at the turn of the 20th century

The article explores various types of instable plots, i.e. multiple modalities, parallel stories, the coexistence of archaic (archetypal) and modernist plots, changes in the character's perception of time, anagogic stories, etc., treating all those variants as patterns of cognitive development. Thus, the cognitive theory of the plot serves to combine discontinuous and archetypal approaches to this principal category of literary theory.

Key words: plot, story, archetypal story, anagogic story, cognitive theory, modality.

Стара категорія літературознавства “сюжет” має щасливу долю, адже лишається актуальною в численних перипетіях сьогочасної критики. Проте розуміння та інтерпретування її істотно змінилося протягом ХХ ст. Сюжет на початку ХХІ ст., як і більшість класичних категорій літературознавства, переживає не найкращі часи насамперед тому, що в його тлумаченні проглядають щонайменше чотири позиції: 1) розуміння сюжету як суми мотивів (О. Веселовський, Ю. Соколов, А. Дандес, І. Силантьєв), 2) розуміння сюжету як суми функцій (В. Пропп, А.-Ж. Греймас, К. Бремон), 3) сюжет як сума членованих елементів дії: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка (Арістотель, Н. Буало, Г. Поспєлов, Н. Тамарченко, Д. Найт та більшість західних дослідників), 4) сюжет як ідеологічно фрагментована автором фабула (В. Шкловський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Л. Левітан, Л. Цилевич). У наш час синтезується ще одна концепція сюжету – когнітивна, її мотивації та підходи до неї тут й акцентовані.

У річищі цих провідних напрямів дослідження сюжету можна виокремити кілька актуальних методик. На початку ХХ ст. теорія сюжету перебувала в центрі наукової активності. Чимало зробили в цій сфері російські формалісти, зокрема докладно обґрунтували розрізнення сюжету та фабули. Сам сюжет вони розуміли як певну стійку структуру художнього тексту, своєрідний каркас подієвої колізійної значущості тексту, упорядкований та зорганізований суголосно авторській ідеології. Фабула ж трактувалась як первісне повідомлення, не залежне від оповідних інтенцій автора.

Другим за могутністю творчого поштовху можна вважати порівняльно-типологічне вивчення сюжету, яке зводилось до вивчення мандрівних сюжетів,

до впорядкування їх складових мотивів та подієвих схем. Розпочав цей напрям вивчення Теодор Бенфей, який, досліджуючи індійську “Панчатантру”, зіткнувся з подібністю сюжетки цього джерела з творами інших народів (міграційна теорія сюжету). М.Й. Конрад, Дж. Кокк’яра, Е. Роде, Дж.Дж. Фрейзер плідно працювали в цьому річищі. Засади компаративного вивчення сюжету несподівано виринають у системі рецептивної критики та теорії функцій. Ця традиція тлумачення сюжету ґрунтується на розумінні його як нетлінної структури художнього світу, яка, попри всі оновлення, залишається впізнаваною за провідною подієво-конструктивною якістю.

В. Виноградов подав таке визначення сюжету: “...Це відкрита структура зв’язків і взаємовідношень образів та мотивів, яка становить собою каркас або загальну конструкцію словесно-художнього твору. Внутрішнє ядро цієї структури стійке: співвідношення та взаємодія основних ланцюжків сюжету, а також загальні тенденції їх розвитку лишаються незмінними при всіх його варіаціях і при всіх накладаннях на нього. Водночас заміни та видозміни ланцюжків сюжету, насамперед основних, опорних, підпорядковані суворим історичним закономірностям” [4, 11]. Дослідник запропонував виокремлювати у структурі сюжету три моделі членування: 1) елементи базові, які становлять ядро структури; 2) елементи “внутрішньо органічно пов’язані зі структурним ядром сюжету, але такі, що припускають можливість широких варіацій і навіть замін у межах напряму, школи, методу” [4, 12]; 3) елементи вільні, навіть асоціативно наближені, які надходять звідусіль. Як бачимо, у теорії сюжету В. Виноградова вже помітний явний ухил до врахування когнітивних плінних компонентів у структурі сюжетки. Учений намагався, спираючись на розуміння сюжету як суми мотивів та образів в активній взаємодії, побачити в ньому не просто скелетний конструкт художнього твору, а функціональну сполуку, спрямовану на відображення змінного фактажу життя людини.

Представники російської семіотики також плідно працювали над проблемами сюжету. Зокрема, Ю. Лотман зазначав: “...Сюжет не є чимось незалежним, безпосередньо взятим із побуту або пасивно отриманим від традиції. Сюжет органічно пов’язаний з картиною світу, яка визначає масштаби того, що є подією, а що – її варіантом, який не повідомляє нам нічого нового” [9, 198]. Він розрізняв твори сюжетні та безсюжетні. Сюжетними дослідник назвав твори, в яких можна вичленувати подієву основу та певну картину світу, відтвореного з належною або перманентною послідовністю. Під безсюжетними текстами він розумів такі, що не відображають існуючий світ, а складають світ детонатів, як, наприклад, телефонний довідник. Для безсюжетних текстів прикметна орієнтація на утворення певної впорядкованості. Ю. Лотман також визнавав існування мотивованих груп персонажів у структурі сюжету услід за В. Проппом та А.-Ж. Греймасом.

Одним із провідних напрямів теоретичної ідентифікації поняття “сюжет” у Росії стало розуміння його як суми мотивів. Ще О. Веселовський був переконаний, що “мотив переростає в сюжет”. Б. Путілов стверджував, що “мотиви, які виникають як первісні формули та складові в сукупності “світу образних узагальнень, побутових і міфологічних”, були наділені винятковою продуктивністю та можливістю внутрішнього розвитку, нарощування, трансформацій тощо. Саме цими можливостями зумовлене переростання мотиву в сюжет” [11, 141]. На думку вченого, характер сюжету залежав від того, який тип мотиву покладений у його основу. Він вирізняв такі типи епічних мотивів: 1) мотив-епізод, 2) мотив-ситуація, 3) мотив-мовлення. Продуктивна дія висхідних мотивів, на його погляд, була неоднорідною. Епічний сюжет утворюється внаслідок взаємодії певних можливостей, передбачених тими мотивами, які до нього залучені.

Отже, у цій теорії дуже багато ідей наближають нас до когнітивного розуміння сюжету.

Творче продовження цієї традиції інтерпретації сюжету належить І. Силантьєву. Розуміючи сюжет як ансамбль мотивів, а мотив як тематичний результат фабули, учений твердить, що “мотив у його системно-мовній єдності зароджується в континуумі фабульної оповіді у процесі семантизації та естетизації подієвого аспекту цієї оповіді” [12, 117]. Послідовно розвиваючи бахтінське уявлення про буття та літературу як невинний процес смислового становлення, видозмін і нарощування змістів, дослідник заявляє, що сюжетне нарощування змістів відбувається за рахунок семантизації мотивів, які входять до складу сюжету. Для опанування сюжетної концепції І. Силантьєва необхідно пам’ятати, що для нього принципове розрізнення фабули та сюжету на основі положень російських формалістів 20-х років ХХ ст. Тож під фабулою дослідник розуміє послідовність подій, подану у природному порядку, а під сюжетом – виклад подій під кутом зору провідної ідеї тексту та з моментами перетворення фабул. Існує ще термін “сюжетика”, який також багато важить для дослідника й позначає систему сюжетів художнього твору. У теорії І. Силантьєва вагому роль відіграє поняття колізії фабули чи сюжету, адже саме завдяки існуванню цієї колізії можливе перетворення фабули. Розуміючи сюжет услід за Геґелем та В. Кожиним як колізію, що рухається, він визнає, що тільки такий сюжет може розкрити предмет зображення у всій його повноті та послідовності. “Вагомий контур предмета роману, вочевидь, задається вже колізією певного змістовного типу: суперечностями героя, його приватної та особистісно-вартісного життя – та його особистої долі (суперечливою ситуацією “неадекватності герою його долі і його становища”, за М. Бахтіним). Домовимось називати такий тип колізії, який розкриває та завершує суперечливу історію особистої долі героя, романним сюжетом” [13, 4].

Звертаючись до давньоруської літератури, І. Силантьєв зауважує, що в ній хоча й не існує роман як жанр, проте існує група романних сюжетів. Ці романні сюжети не становлять художньої домінанти в давньоруській літературі, тому й не призводять до вирішального формування романного жанру. Такий етап розвитку романних сюжетів завжди передусь синтезу роману як цілісного жанру. Побутування таких романних сюжетів І. Силантьєв спостеріг у групі перекладних житій, у “Повісті про Варлаама та Іосафа” та в інших “повістях”.

Ще одна важлива теза концепції І. Силантьєва – твердження, що історія сюжетів та жанрів не тотожна історії текстів. У світлі становлення роману як жанру ті давньоруські тексти, що мають романні сюжети, мають і окремішню історію, не таку, як тексти, складником яких вони виступали в давньоруський період. Зміни в тексті далеко не завжди викликають зміну жанру.

І. Силантьєв звертається до “Поетики” Арістотеля, щоб з’ясувати, як в античності бачили категорію “фабули”. Для фабули були прикметними завершеність дії, цілісність та характерний обсяг. Існує ще одна група фабульних категорій: “перипетія” (обернення подій на протилежні), “впізнання” (перехід від незнання до знання) та “страждання” (дія, що призводить до загибелі чи до болю). “Дані категорії описують не фабульне ціле в системі твору, а саму фабулу як систему, як складне і динамічне ціле. Це закономірні ходи, або характерні повороти в русі фабули, інакше – якісь спільні принципи в розвитку фабули. І при цьому – не фабули взагалі, а фабули трагедійної. “Перипетія”, “впізнання”, “страждання” не просто організують фабулу як складне ціле, як структуру, а надають їй певної жанрової орієнтації, жанрового значення” [див.: 14]. Так І. Силантьєв відкрив, що в Арістотеля фабула мала жанрове значення.

“Перипетія та впізнання, розгортаючи фабулу, безпосередньо включаються до формування самого предмета зображення у трагедії як змістовної домінанти цього жанру” [див.: 14]. Арістотель вважав трагедію та епопею подібними ще й за принципами організації фабули. Розставляючи наголоси на змістовних категоріях літературного тексту, дослідник тим самим демонструє власне розуміння жанру як категорії змісту.

С. Вайман подав концепцію *різноматності* сюжету й тексту. Він не відкидає динаміко-статистичні характеристики сюжету та вважає його категорією руху дії. Підтримуючи ідею російських формалістів про розрізнення сюжету та фабули, учений стверджує: “Сюжет вирізняє неможливість його переказати; фабулу переказати відносно легко” [3, 125]. Він пропонує додатково розрізняти фабульні та позафабульні елементи.

До усталеної класичної термінології *сюжетології* належать такі поняття, як подія, колізія, конфлікт, перипетія, сюжет, фабула, композиція; *сюжетні елементи*: експозиція, зав’язка, розвиток дії, кульмінація, розв’язка; *сюжетну функцію* може виконувати будь-який компонент тексту: деталь, портрет, мотив, навіть метафора; *прийоми сюжетоскладання* вперше названі В. Шкловським: паралелізм, нанизування, обрамлення, контрастність, “негативна кінцівка” [18, 56-69]; основні *прийоми хронотопу*: ретардація, прискорення, перспектива, ретроспектива. Усі ці терміни слугують для опису сюжету як усталеної й завершеної схеми, проте вже від початку ХХ ст. спостерігається зацікавленість науковців плінними формами сюжетної структури.

У цьому плані, наприклад, концепції О. Веселовського логічно протистоять погляди О. Білецького. Він приділив багато уваги з’ясуванню схеми сюжету. Відзначивши актуальність праці Жоржа Польші “36 драматичних ситуацій”, дослідник наголосив, що “висхідними залишаються не сюжети, невіддільні від якогось місцевого та часового колориту, а схеми сюжетів, результат ще більшої роботи абстракції” [2, 98]. Визнаючи, що з комплексу мотивів утворюється сюжет, О. Білецький стверджував, що цей комплекс мотивів у кожен історичну добу різний, як різні й можливості моделювання самої схеми. Таким чином, “вибір сюжету обмежений сюжетними ресурсами доби, її літературною традицією, зумовленою попереднім розвитком, з одного боку, і соціально-психологічним побутом, з іншого” [2, 102]. За О. Білецьким, уявлення про поступовий розвиток-зростання сюжетів із якогось зерна, кинутого первісними творцями, хибне, так само, вважав учений, не існує генеалогічного дерева сюжетів. Саме тому для нього концепція О. Веселовського була непридатною. Якщо вчений наполягав на недоцільності виструнчення дерева сюжетів, то зовсім не заперечував систематизацію списків сюжетів, прикметних для певного літературного періоду. Систематизація Жоржа Польші хоча й застаріла на етапі літератури ХХ ст, але має сенс як перехідна сюжетотворча система. Урешті, він зауважує: “Встановити епохи життя певних сюжетних схем та перелічити хоча б приблизно схеми, якими була сповнена та чи та минула епоха, – завдання майбутнього, яке не можуть вирішити ані списки “драматичних ситуацій” на зразок описаного вище списку Жоржа Польші, ні навіть “Поетика сюжетів” О.М. Веселовського...” [2, 107]. О. Білецький визначив також кілька типів модифікації сюжетних схем: 1) за контрастом, при збільшенні ролі антитези, 2) виникнення перепони, 3) наростання любовного мотиву (чи якогось іншого). Концепція сюжету О. Білецького цікава насамперед тим, що вона відображає відхід від класичного тлумачення розвитку сюжету як своєрідного наростання за параболічною формою протягом багатьох століть його функціонування, натомість у ній наголошено на когнітивній природі сюжетного розвитку, адже він заснований не тільки на оперуванні попередніми сюжетними схемами, а й

на повторюваності життєвих явищ, які цей сюжет роблять актуальним, тобто на актуалізації певних реалій контексту. Висловлена вченим у 1960-х роках думка у світлі сучасної когнітивістики стала надзвичайно актуальною.

Вочевидь, ми можемо виокремлювати різні сюжетні схеми за типом трансформації архетипного сюжету, за типом модифікації відомої вже сюжетної схеми. За О. Білецьким, виявляється можливість існування щонайменше трьох форм трансформації архетипного сюжету, які, безперечно, не вичерпують увесь реєстр можливостей сюжетопородження. Найактуальнішим процесом у сюжетному розвитку новели доби порубіжжя XIX-XX ст. було саме подолання залежності від архетипного, традиційного сюжетоскладання й перехід до евристичного багатоваріантного, мінімально сакралізованого, ризоматичного сюжетотворення. Ця доба стала важливим етапом у теорії та практиці сюжету тому, що змінила функцію сюжетики взагалі, при цьому раніше заявлена функція ідеологічного впорядкування подієвості тепер стала поступатися новітній, а саме *функції ідеологічного розриву подієвості та фрагментування оповіді на основі локальних ідеологем*. Сюжет здобув статус чергової художньої головоломки, загадки, інтелектуальної гри. Звідси постає спрямування сюжету до відкритості, до фрагментарності, до багатофабульності тощо.

Основну проблему малої прози кінця XIX – початку XX ст. в аспекті сюжетоскладання становить динаміка співіснування двох її систем: (1) архаїчної (ще її називають тричленною) та (2) імпресіоністичної (або ширше – модерністської, яка зазвичай двочленна). Теоретична суть проблеми полягає в наступному. Архаїчній міфології та фольклору, середньовічній і давній літературі було притаманне естетичне уявлення про певний літературний сюжетний архетип, якого літератори й дотримувались. В. Халізов зазначав: “Сюжетна конструкція, про яку йдеться, тричленна. Ось її основні компоненти: 1) висхідний порядок (рівновага, гармонія); 2) його порушення; 3) його відновлення, а часом і підсилення. Ця стійка схема подієвості глибоко змістовна” [17, 131]. Ця тричленна сюжетна структура має глибоке коріння, чітко проступає вже в архаїчній міфології. Контраверсійна спільність порядку та космосу в цій структурі – основа сюжетного розвитку, як і основа світотворення. Також відомо, що новела – жанр максимального втілення тричленної сюжетної моделі. Проте на межі XIX – XX ст. новела все частіше демонструє двочленну структуру сюжету – зазвичай третій компонент із названих В. Халізовим відсутній. Наприклад, у новелі “Шкода” В. Стефаніка маємо справу саме з такою структурою новели: висхідний порядок життя баби при живій корові реконструюється в її монологах-плачах, смерть корови зумовлює порушення цього усталеного життя, але відшкодування втрати не наступає, позитивної перспективи митець читачеві не малює. **Перехід до двочленної структури** новелістичного сюжету стає провідним чинником утворення нестійкості в перехідну добу від класичної художності до модерністської.

Свого часу Ю. Лотман запропонував розрізняти два типи сюжетного розвитку художнього тексту – (1) циклічний, міфологічний, архаїчний, архетипний та (2) дискретний, лінійний, хронотопічний. Саме з домінуванням дискретного типу сюжетоскладання в добу переходу від XIX до XX ст. пов’язане виникнення зацікавленості двочленною будовою новели. Стосовно **дискретного сюжетоскладання** існує велика кількість досліджень, як то праці Л. Левітан, Л. Цилевича, С. Ваймана, В. Захарова, В. Шкловського та ін. Щодо теоретичного осмислення архетипного сюжету висловлювались В. Халізов, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, О. Веселовський, Ю. Доманський та ін. Отже,

у теорії літератури історично сформувалось розуміння сюжетоскладання двох названих нами типів, які виникли внаслідок усього культурного розвитку людства. Проте становлення кожного окремого типу сюжетоскладання припадало на різні періоди розвитку художньої свідомості. Доба кінця ХІХ – початку ХХ століття характеризувалась частковим поверненням до принципів циклічного сюжетоскладання, яке суперечить самій природі новели доби модернізму, породженої внаслідок інтелектуальних трансформацій первісної міфології. Констатуючи зміну принципів сюжетоскладання доби Порубіжжя, слід зазначити, що вся естетична система того часу зазнавала великих змін та перетворень, відтак сюжет також мав продемонструвати духовне “тремтіння” переходової доби в обмеженому просторі малої прози.

Перш ніж розпочати характеристику сюжетних перетворень новелістики доби раннього модернізму, варто прояснити особливості традиційного/архетипного сюжетоскладання. **Архетипне сюжетоскладання** ґрунтовно проаналізоване в монографії Є. Мелетинського “Про літературні архетипи”. Зокрема, він зазначав, що ритуально-міфологічні події моделі мали велике значення для формування архетипних сюжетів. Є. Мелетинський писав: “Дюран вважає, що під впливом первісних структурних схем символи перетворюються на слова, а архетипи – на ідеї, і що таким чином міф як динамічна система символів, архетипів і схем перетворюється на оповідь” [10, 11]. Учений докладно розглянув сюжетопородження на основі адаптації архетипів трікстера, деміурга, бездітної пари, драконоборства та ін. Продовжуючи цю лінію осмислення сюжетопородження, Ю. Доманський убачав в архетипах “первісні сюжетні схеми, образи чи мотиви, які виникли у свідомості людини на ранній стадії розвитку людства...” [5, 11]. В. Халізев зазначав: “Архетипний сюжет у його історично ранніх варіантах виражає повну та нерелевантну довіру до світобудови як до незаперечної та універсальної норми. Тут немає місця якимсь надособистісним силам, які зазнавали б заперечення. Свідомість, охоплювана такого виду сюжетом, ще “не знає жодного нерухомого стійкого тла”. Конфліктні ситуації тут не тільки принципово долаються, а й нагально потребують вирішення в межах окремих людських долі, у межах поодиноких обставин та їх збігів” [17, 132]. Кращим же зразком аналізу архетипної сюжетної схеми можна вважати морфологічну методику В. Проппа.

Для малої прози доби Порубіжжя прикметні також **анагогічні сюжети**, які подають телеологічне бачення світу та проглядають лише за прискіпливого спостереження над текстами. Вони також належать до архаїчних, глибинних, архетипних. Анагогіка – форма біблійної (чи просто стародавньої) екзегези, яка уособлює вищий ступінь інтерпретації на основі звернення до Святого Письма або інших прадавніх текстів. Анагогічна сюжетика проступає в текстах тоді, коли письменник прагне сказати щось “вічне”, позачасове, універсальне та звертається до відповідних напрацьованих суспільством форм збереження цього “вічного”; зазвичай це сакральні книги та праці теологів. Такий тип сюжетики трапляється, наприклад, у творчості В. Стефаніка, зокрема в новелі “Камінний хрест”. У Р. Кіплінга таку роль виконують східні сюжети із зануренням в екзотичні вірування.

Отже, можемо припустити, що наявність у тексті **анагогічного сюжету** та його відштовхування від колізійно-перипетійного сюжету також становить особливий вид створення нестійкості в новелістиці періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст. Анагогічний сюжет може бути виведений фактично з будь-якого літературного тексту. Анагогічна сюжетика може складатися із фабул ідеологічного чи міфологічного рівня, а отже, у 1920-і роки російськими формалістами вона характеризувалась як безфабульність, у 1970-і

Ю. Лотманом – як безсюжетність. Простежуючи функціонування аналогічного сюжету в новелістиці зламу століть, можна з певністю зазначити, що українській новелі властиве тяжіння до апологетики Біблії, а західній, зокрема у творчості англійських неоромантиків, – до міфологічної (часом міфологія екзотична – індійська, африканська тощо) основи аналогічного сюжету. Аналогічний сюжет як прихований вічний зміст тексту, власне, і має бути присутнім скрізь у літературі.

Доба модернізму була орієнтована на порушення архаїчних норм оповіді. А отже, тричленна структура сюжету в цей час зазнає істотних видозмін – аж до повного переважання двочленної. Крім цього суттєвого зрушення, у сюжетоскладанні спостерігається навантаження тексту додатковими модальностями, а також часопросторовими уявленнями, які спростовують архаїчну, циклічну схему часу і простору. **Біmodalьність та поліmodalьність** – основна причина нестійкості та чинник розвитку дії будь-якого літературного сюжету – активно використовувалась письменниками початку ХХ ст. саме з метою руйнування тричленної сюжетної структури.

Наприклад, емоційна мотивація розв'язки часто витісняла її у словесному вигляді. І. Євнін зауважував: “Біmodalьність у художньому творі означає можливість існування (найчастіше – у становищі головного героя) двох різних станів, один із яких може бути відкритим до певного часу” [6, 74]. Біmodalьність у новелістичних структурах виражає вагомий вид нестійкості. Без опанування нестійкістю неможливе опанування переходовим часом, його ідеологією та спрямуванням. Отже, українські письменники тієї доби вимушені були орієнтуватися на відтворення нестійкості переходового часу (часу свого життя) у формах малої прози. Подальший розвиток сюжету прямо залежав від форм сюжетного опанування культурно-історичною нестійкістю доби. У новелі Ірини Вільде “Наші батьки розійшлися” біmodalьність ускладнена тим, що породжується одним і тим же персонажем – Мотрею. До моменту прочитання листів від тітоньки Мотря поділяла материну думку про батька, який покинув їх, але після прочитання листів її погляди та світовідчуття в цілому змінюються, вона обурюється поведінкою матері, її вибором, в усьому звинувачує саме її та вирушає на пошуки батька. Ці два емоційні стани Мотрі – біmodalьність тексту – становлять внутрішній емоційно-перипетійний вектор тексту. Біmodalьність у цьому випадку відтворена в одній сюжетній лінії, але зазвичай явище біmodalьності потребувало щонайменше двох сюжетних ліній для втілення двох різних емоційних станів одного й того ж персонажа або двох різних, які зіставлялися в аспекті знаменної події – рушія сюжетної дії. Щоб проілюструвати утворення біmodalьності в різних сюжетних лініях тексту, звернімося до англійської неоромантичної новели, наприклад, Р. Кіплінга.

Новела “Арешт лейтенанта Голайтли” Р. Кіплінга містить саме зіткнення двох модальностей як основний сюжетний пуант. Спершу перед читачем розкривається світ лейтенанта Голайтли, “офіцера і джентельмена”, який пишається власним умінням вишукано одягатись; ця думка підсилена судженням середовища, що “франтівство це пояснюється пихатістю”. Самодостатність лейтенанта Голайтли зникає, коли він потрапляє в умови, за яких потрібно напружуватись, діяти, боротися за пристойне існування, адже саме боротися він і не вміє. Звичайний затяжний дощ в Індії перетворює героя на жебрака з поганими манерами. Письменник докладно описує, як Голайтли протягом доби втрачає ознаки “офіцера та джентельмена”. Для цього використано прийом подвійного коментування. Уперше зміни зовнішності лейтенанта описуються його власними очима, до того ж винуватцями цих змін оголошено дощ і bagno, яке до дощу було безневинною пилкоюю, а тепер підступно перетворилось

на слизьку клейку субстанцію, котра піймала Голайтли, заволоділа ним, перетворила його на особу без конкретних соціальних ознак. Голайтли нервується, обурюється, коли співробітники залізничного вокзалу не пізнають у його особі “офіцера та джентельмена”, оскільки не усвідомлює власного переродження. Спроби лейтенанта вплинути лайкою на посадових осіб спрацьовують супроти нього, вони лише підсилюють враження у посадовців, що він і справді асоціальний суб'єкт, який упав так низько, що не ладен говорити нормальною мовою.

Обурення Голайтли протиставлене огиді поліції – це і є провідна бімодальна структура новели. В І. Аврамець це явище названо оксюморонним принципом сюжетної будови. Підсилено цей принцип у новелі Р. Кіплінга як самохарактеристикою персонажа (“офіцер та джентельмен”), так і враженнями сторонніх спостерігачів. Ця закономірність говорить про цілковитий відхід англійських новелістів від традиційного розуміння новелістичної структури, про прагнення передати всю складність почуттів людини доби раннього модерну, позначеного численними дисонансами, такими ж дисонансовими формами оповіді.

Розвиток сюжету доби порубіжжя ХІХ – ХХ ст. спрямовується на відтворення нестійкості, отже, мусить змінитися істотно у структурно-художньому відношенні. Як нестійкість може відтворюватись на сюжетному рівні? Можна назвати два найвиразніші способи – 1) бімодальність та 2) зміна циклічного/дискретного оповідного типу. Бімодальність сама по собі стає сигналом до зникнення будь-якої визначеності (історичної, моральної, психологічної). Аналізуючи поняття нестійкості за Нешем, І. Євнін спостеріг, що “нестійкість будь-якої ситуації виявляється в тому, що їй загрожує розпад, зумовлений можливостями одного з тропів одержати кращий для себе результат шляхом одностороннього вибору своєї стратегії” [6, 72]. Він пропонував виокремлювати візуальну і смислову неоднозначності та акцентував, що в художньому творі неоднозначність – це провідна властивість, основа сюжетної колізії.

У модернізмі спостерігалась загальна тенденція до підсилення фабульного та сюжетного незбігу й переплутування просторово-часових рядів. Сюжетний час, на відміну від фабульного, може прискорюватись та уповільнюватись (ретардація), що створює ефект неповторності *персонажної темпоральності*. Фабульний час дорівнює календарному, лінійному, сюжетний час модерністського твору існує у формі хронотопів та суми персонажних темпоральностей. Поява цієї категорії – персонажної темпоральності – звичайно, не була одкровенням модерністів, проте саме в них здобула окреслення втіленої сюжетної нестійкості. Адже численне накладання часопросторових ознак призводило до змішування теперішнього – минулого – майбутнього, а отже, і до утворення сюжетної нестійкості на ще одному рівні художнього твору.

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

Ще одну можливість такого втілення сюжетної нестійкості – *багатофабульність* – використовували фактично всі письменники-новелісти

означеного періоду незалежно від регіону та стильових особливостей. Уперше розрізнення сюжету та фабули з'являється у працях російських формалістів Ю. Тинянова, Б. Томашевського, Б. Ейхенбаума, В. Шкловського. Зокрема, Б. Томашевський наполягав на тому, що "фабулою є сукупність мотивів у їх логічному причинно-часовому зв'язку, сюжетом – сукупність тих же мотивів у тій же послідовності та зв'язку, в якій вони наведені у творі" [15, 135-136]. Сюжет становить собою художню трансформацію фабули. "Фабула – це те, що сприймається читачем як зображуваний ланцюг дій та перемін, як те, що було насправді, точніше – було б, якби воно відбувалось. Сюжет – це єдність зображуваного і зображаючого, це той самий ланцюг дій та перемін, але в розвитку відповідно до розвитку авторського погляду від початку до кінця твору" [7, 36]. Л. Левітан і Л. Цилевич наголошували на сюжетотворчій функції деталі: "Деталь – це особливо виділений, "курсивний", опорний мікроелемент художньої системи. Тому між деталями виникають динамічні зв'язки – прямі, зворотні, асоціативні. Цим визначається сюжетна функція деталі" [8, 127]. У працях Л. Левітан і Л. Цилевича запропоновано також поняття "безфабульності". Автори, аналізуючи твори А. Чехова, прийшли до висновку, що, коли фабулою вважати коло дій, то чеховський спадок переважно буде "безфабульним", але якщо під фабулою розуміти весь імовірний життєвий матеріал (досвід, переживання), тоді фабульність стає явною. Вони писали: "Фабульність – це структурний принцип організації епічного сюжету, а безфабульність – сюжету ліричного" [7, 126]. У новелах неоромантиків безфабульність – явище рідкісне, натомість багатофабульність трапляється доволі часто.

Потрібно зауважити багатофабульність новел неоромантиків при єдності сюжету. Це краще пояснити на прикладах. Новела "Справа про одного рядового" Р. Кіплінга містить кілька фабул: 1) історія жіночої істерики в навчальному закладі монастиря; 2) взаємини капрала Слейна та міс Джхансі Маккени – підготовка до весілля та його проведення; 3) життя солдатів як режимний розпорядок із уписаною в нього неприязністю Лоссона та Сіммонса. Проте сюжетної сили набуває лише остання. Решта створюють своєрідне мотиваційне тло "божевілля" рядового Сіммонса. Кожна зображена письменником фабула має власну темпоральність та модальність. Дві попередні фабули існують ніби безвідносно до страшного вчинку Сіммонса (у нападі люті він застрелив кількох солдат та поранив капрала). Водночас ускладнення сюжетної структури виникають саме за рахунок накопичення фабульних можливостей твору, адже оповідь могла б розвиватись у будь-якому із трьох обраних автором напрямків. Лише випадковість визначає вибір. На цей момент звернімо особливу увагу: для модерністської новели (як і для неоромантичної) прикметне примноження фабульних можливостей оповіді, унаслідок чого створюється ефект хаотичного потоку буття, з якого письменник вибірково дістає той чи той цікавий на його погляд випадок.

Поява нестійкості сюжетної форми супроводжується породженням нових способів висловлювання, модернізацією усталених жанрів та принципів часопросторових конструктів. Так, Ірина Вільде, безперечно, була творцем оновленої модерністської новели в українській літературі. Розроблені нею принципи сюжетоскладання в жанрах малої прози до цього часу не втратили актуальності. Додайте до особливостей її сюжетів ще й наявність часом відверто виголошеного феміністичного гасла. Частина її сюжетів узагалі може бути осмислена тільки в річищі гендерної проблематики (наприклад, "Не могу"). Жіноча емансипація в Ірини Вільде часто стає основою сюжетопородження, смислопородження, революційною темою доби, подихом часу, і цей сюжет пройнятий сюжетною нестійкістю. Отже, причиною численних сюжетних

зрушень часто стає **новий сюжет**, навіяний епохою життя письменників. Як зазначала В. Агеєва, в імпресіоністичній новелі “на рівні композиційному винятково важливим стає принцип співвіднесення частин і частковостей, мікросюжетів, пейзажів, лейтмотивів тощо. Новела будується за принципом паралельного, але співвіднесеного розвитку кількох мотивів чи тем” [1, 36]. Вона помітила також “ослаблення фабульних, сюжетних зв'язків у модерній прозі початку ХХ ст.” [1, 36], мотивуючи це явище зосередженням уваги письменників на інших рівнях художньої структури. Проте здається, що сюжет не викреслюється письменниками доби порубіжжя ХІХ – ХХ ст. з актуальних категорій художнього мислення, як і не спадає напруга сюжетних зв'язків, але змінюється уявлення про його породження та функціональність. Багатофабульність сприяла утворенню нестійкості в сюжетній моделі твору, зумовлювала багатофункціональність тексту. Наприклад, акцентація кількох пуантів, розміщених у відповідних самостійних фабулах, у новелі доби переходу від ХІХ до ХХ ст. призвела до того, що один із пуантів настільки втрачав підпорядкування провідному, що ледь не ставав включеною структурою тексту, ніби новела в новелі.

Сучасний стан осмислення сюжету найкраще відображає В. Тюпа, який приділив достатньо уваги цій категорії літературознавства у книжці “Аналіз художнього твору” (2008). Висхідна теза його роздумів звучить так: “З'ясування сюжетно-фабульної будови художнього цілого потребує історичного тла, яким для сюжету є міф” [16, 37]. У кожному сюжеті проглядає протосюжетна схема, пов'язана з ритуалом та міфом, зразком такої протосюжетної схеми вчений назвав обряд ініціації. Основою (або “зерном”, за висловом дослідника) сюжетної оповіді виступає чотирифазна модель, яку свого часу досліджував Дж. Фрейзер. Чотирифазна модель сюжетної оповіді: 1 фаза – відособлення, 2 фаза – партнерства, 3 фаза – лімінальна, тобто межова, наприклад, випробування смертю, 4 фаза – перетворення – зміни статусу. В. Тюпа вважає, що класична сюжетна схема описується в парадигмі перших двох фаз. “Цією лімінальною моделлю треба поповнити список універсальних сюжетних схем, які містять циклічний та кумулятивний інваріанти сюжетоскладання” [16, 40]. Для пояснення ситуації з динамікою сюжетних схем, яку важко не помітити, він пропонує погодитися з думкою про накладання кількох інваріантів один на одного або серійне примноження базової фабульної моделі. Приймаючи розрізнення фабули та сюжету услід за формалістами, В. Тюпа зазначає: “Одна й та сама фабула може бути переказана багаторазово та багатообразно. Сюжетоскладання становить собою авторський, художньо-доцільний виклад фабули даного твору – текстуальне її розчленування на фрагменти, які відрізняються один від одного часом, місцем дії та складом учасників, і смислопороджувальне, естетично завершене пов'язування цих фрагментів” [16, 41]. Дослідник наповнює сферу теорії сюжету різноманітними ідіоматичними висловлюваннями з термінологічним спрямуванням, як то “рольова межа особистості”, “подієвий кордон Я та Інших”, “сюжетотворчий принцип чергування”, “фатальний епізод”. Та й сам сюжет постає як “мова епізодів”, фактично зводиться до суми вкрай фрагментованих епізодів як сегментів ускладненої схеми змісту.

Концепція сюжету В. Тюпи цікава тим, що орієнтує дослідників на глибинні архетипні сюжетні структури, які складають насамперед основу анагогічної сюжетики і які дуже важко вичленувати та схарактеризувати, проте без них сюжетна структура існувати не може. Сучасне спрямування теорії сюжету на вивчення не так його інваріантних структур, як імовірних модифікацій, існує вже не у формі припущення чи здогадки, а досягла фазового рівня осмислення. Це

водночас смерть класичного аристотелівського розуміння сюжету й народження його когнітивної, ускладненої відповідно до самої ментальної сфери людини, керованої загальними когнітивними законами альтернативи. Сам сюжет мислиться сучасною наукою як категорія одвічної плінності змістів, акцентів, заснована на утворенні смисло-подієвої нестійкості, основні різновиди якої й було тут розглянуто. Когнітивне тлумачення сюжету дедалі виразніше постає в дослідженнях різного плану, у той час як вивчення фабули, навпаки, зосереджується на усталених незмінних прикметах послідовно-каузальної дії. Тож усередині когнітивної теорії літератури сюжет і фабула становлять два незамінні аспекти подієвої схеми художнього твору, дві сторони ментального процесу творчості на сюжетному рівні: фабула – консервативна, сюжет – експериментальна частина тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Ритм як засіб подолання фабули // *Слово і Час*. – 1997. – № 10. – С. 36-44.
2. Белецкий А. Выбор сюжета // *Избранные труды по теории литературы*. – М., 1964. – С. 90-118.
3. Вайман С. Вокруг сюжета // *Вопросы литературы*. – 1980. – № 2. – С. 114-134.
4. Виноградов В. К проблеме сравнительно-исторического исследования литературных произведений с одной сюжетной схемой // *Сюжет и стиль*. – М., 1963. – С. 14-29.
5. Доманский Ю. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь, 2001. – 94 с.
6. Евнин И. Синергетика мозга и синергетика искусства. – М., 2001. – 164 с.
7. Левитан Л., Цилевич Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига, 1990. – 511 с.
8. Левитан Л., Цилевич Л. Основы изучения сюжета. – Рига, 1990. – 186 с.
9. Лотман Ю. Структура художественного текста // *Об искусстве*. – СПб., 1998. – С. 14 – 285.
10. Мелетинский Е. О литературных архетипах. – М., 1994. – 132 с.
11. Путилов Б. Мотив как сюжетобразующий элемент // *Типологические исследования по фольклору*. – М., 1975. – С. 141-155.
12. Силантьев И. Поэтика мотива. – М., 2004. – 294 с.
13. Силантьев И. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. – Новосибирск, 1996. – 96 с.
14. Силантьев И. Фабула как конструктивное начало жанра в “Поэтике” Аристотеля. – Новосибирск, 1997. – № 3-4. http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_23.htm
15. Томашевский Б. Теория литературы: Поэтика. – М.-Л., 1925. – С. 135-136.
16. Тюпа В. Анализ художественного произведения. – М., 2008. – 336 с.
17. Хализев В. Драма как род литературы. – М., 1986. – 260 с.
18. Шкловский В. Развёртывание романа и рассказа // *О теории прозы*. – М., 1925. – С. 56-69.

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, загальнокультурного життя. Виходячи з принципів об'єктивності та плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди і положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінними вимогами до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, є достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; посилання розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word; можна надсилати електронною поштою: jour_sich@iatp.org.ua. **Обов'язково** мусить бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 1,5 інтервали 28 рядків на сторінці.

Список використаної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті; посилання розміщуються в тексті у квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].

До статті (крім рецензій) обов'язково додається анотація з ключовими словами (на 600-800 знаків), ім'я та прізвище автора українською, російською та англійською мовами.