

УДК 130.2+792.01

КП _____

№ держреєстрації 0119U001835

Інв. № _____

Міністерство культури та інформаційної політики України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

ЗАТВЕРДЖУЮ

Керівник установи Корнієнко Н. М.

(підпис)

«29» __ грудня ____ 2021 р.

М.П.

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ ТА
ПРОЕКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ**

«Конфлікт інтерпретацій в постнекласичному контексті»

Науковий керівник НДПКР
Провідний науковий співробітник, доктор філософських наук
Левченко О.Г. _____

(підпис)

Рукопис закінчено *(дата)* 10.12.2021 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол
від 29 грудня 2021 р. № 2

Реферат

Звіт про НДКІР: 120 сторінки, 35 джерел

Метою роботи є формування теоретичних підходів до інтерпретаційних стратегій в контексті постнекласичного світогляду.

Об'єктом дослідження є інтерпретаційні спектри драматичного твору

Предмет дослідження – роль предметів і ритму в побудові інтерпретаційних стратегій.

Метод дослідження: У роботі розвивається методологія аналізу, яка розробляється у рамках теорії «формули сюжету».

Актуальність: Ситуація стрімкої зміни парадигм, що склалася як в природничих, так і в гуманітарних науках передбачає розвиток, а подекуди і перегляд класичних уявлень про художній твір його роль в духовному бутті людини подальше осмислення його «організму», пошуку принципів єдності всіх його елементів, а також джерел і першопричин, які спричиняють розгортання художньої матерії. Важливим у цьому процесі є нове самовідчуття людини в світі, який стрімко змінюється і ніби втрачає свої найстабільніші параметри. У цьому контексті актуальною стає проблема утримання, а отже і осмислення людяності (антропності), що поряд з іншим також передбачає і уважне вдивляння людини у створений нею світ, який також утримує антропність і виступає надійним «союзником» у її самозбереженні.

У рамках теорії «формули сюжету» було заявлено основні складові «формули», де наріжним елементом виступав головний герой. Однак подальша робота над теорією змусила переглянути цей підхід і акцентувати увагу на предметах, зокрема на предметі з прихованим моральнісним порушенням, який раніше не був у полі уваги театро-, ані літературознавства. Оскільки особливості й функціональна роль цього предмета уже була описана

в наших попередніх роботах, то постала проблема його осмислення й «легітимізації» в актуальних термінах гуманітарних наук.

Ми не можемо не зупинитися на тій кризі, яку переживає поняття інтерпретації впродовж останніх років.

Насамперед – це зумовлено певною кризою надінтерпретації, яка закономірно виникла внаслідок загального профануючого захоплення тлумаченнями й інтерпретаціями, викликаними герменевтичним та інтерпретаційним поворотами. Іншими словами, річ не в самих ідеях, а саме в їх поверховому розумінні й використанні, коли свобода (відповідальність) замінюється свавіллям (все дозволено).

Сучасне мистецтво звільняється від інтерпретацій, відмовляючись від референта в реальності й представляючи мистецький предмет у його прямому предметному значенні, а не як символізацію дійсності. До цього феномену зі свого боку підходить теорія формули сюжету, коли через уважне й повне розуміння предмету у його прямому значенні прагне до певного обмеження інтерпретаційних свобод.

Ключові слова: інтерпретація, формула сюжету, метафора, метонімія, предмети.

ЗМІСТ:

Вступ

1. Постнекласичний контекст театральних досліджень	6
2. Драматичний та кіно- сюжет як значення, що розгортається. Постнекласичний підхід	8
3. Проблемні питання конфлікту інтерпретацій	26
4. Роль предметів у розгортанні художнього простору	34
5. До контексту глибинної семіотики	41
6. Предмети-метонімії й інтерпретація драматичного тексту	44
7. Ритм як інтерпретація у театральній теорії Леся Курбаса	70
Висновки	80
Використана література	82
Додатки:	
Додаток А	86
Додаток В	98

1. Постнекласичний контекст театральних досліджень

Сучасна ситуація постнекласики, яка акцентує увагу на повноті взаємодій і зворотних зв'язків суб'єкта зі світом найближче підходить до сутності театру, тому театр може надати філософії потужного ресурсу для побудови сучасних онтологій, отримуючи натомість потужній філософсько-світоглядний ресурс для осмислення власної природи, а отож і подолання кризи «забуття буттєвого сенсу», в яку він потрапив, адаптуючись під логіку суспільства споживання.

Якщо говорити про місце побутування театрального твору в постнекласичній парадигмі, то воно бачиться як колективно створюваний і одночасно колективно сприйманий світ, які взаємодіють за принципом зворотного зв'язку в утвореному цією взаємодією просторі інтертексту.

Внаслідок тілесної і предметної очевидності театрального тексту (сценічної дії), він часто розглядається як сам твір. Але сценічний текст, власне, і є матеріальним результатом – кодованим в знаках певної естетичної системи ідеальним світом образів, який вимагає декодифікації й перетворення в світ, співзвучний свідомості глядача, що сприймає. Ця свідомість, у свою чергу, виробляє миттєвий відгук-посил, як з боку індивідуального сприйняття, так і групового, непередбачувано впливаючи і на розгортання сценічного тексту, і на його прочитання. Історія знає чимало

випадків, коли глядацьке сприйняття вкладало в спектакль ідеї не просто в ньому не закладені, але і прямо їм протилежні.

Згадаймо ще, що вся складна система театрального творення-сприйняття занурена в певне соціальне і культурне середовище, яке найрізноманітнішими способами впливає і на створення тексту і на його сприйняття. Середовище, в свою чергу, теж не залишається без змін. Взяти хоча б той хаос, який воно віддає в обмін на порядок в процесі створення спектаклю. Готовий спектакль приносить новий порядок, поглинаючи хаос глядацьких очікувань.

Якщо окремо говорити про раніше досить мало досліджений креативний потенціал такого учасника процесу створення театрального твору як публіка, то насамперед йдеться про можливість індивідуальних людських свідомостей створювати певний міжособистісний простір (спільне переживання в глядацькому залі, інтеракція з громадськими і особистісно-життєвими контекстами, обмін враженнями, критична рефлексія, мас-медіа), який формується як результат певних взаємодій індивідуальних посилів, в той же час, здійснюючи зворотний зв'язок, відсилає індивідуальній свідомості імпульси, які коригують первинне сприйняття. Тобто йдеться про постійний взаємообмін між індивідуальною свідомістю і тим простором міжособистісного сприйняття, який я називаю інтертекстом. Оскільки в разі інтертексту ми маємо справу з певною системою, постійно відкритою для обміну, зі складним нелінійним характером розвитку, то дію її можна перевірити в термінах синергетики, що разом з тим дає можливість повернутися до однієї з давно філософських категорій – категорії становлення. У зв'язку з цим постає проблема того, як можлива наука про мистецтво, зокрема про театр, з якої позиції сьогодні ми можемо говорити про певну естетично-художньої цінності твору і чи можемо ми говорити про це взагалі.

На перший погляд, ця завдання саме по собі в ситуації постнекласики, не те, щоб не цікаве, - воно просто не має особливого сенсу у своїй предметній ізольованості. Але ця ізольованість удавана. Адже фактично мова йде не просто про становлення реальності, а про становлення в акті спільного породження креативними свідомостями. Крім того, що цей процес може слугувати моделлю становлення, визначаючи в ньому місце свідомості, він дозволяє виявити роль самого становлення як феномена антропологічного, пов'язаного з глибинними первинними екзистенційними потребами, роль яких у такому випадку виступає як основоположна.

Є ще ряд причин, з яких театральні практики в постнекласичній ситуації виступають як особливо актуальні. Театр як ігровий феномен людського духу сьогодні несподівано виявляє своє нову, кореневу спорідненість зі світом, таку, яка не могла відкритися раніше.

Це спорідненість полягає в тому, що сучасна глобалізована реальність дедалі більше формується і проявляється у постійному обміні моделюючими системами між адресатом і адресантом інформації, більше того, швидкість зворотного зв'язку стає чи не найважливішим чинником у розвитку технологій майбутнього. У цьому сенсі театр є грою-лабораторією найшвидшого бездротового фідбеку образних моделюючих систем, на основі якого відбувається становлення реальності, причому не тільки на змістовно-інформаційному, але і на енергетично-інформаційному рівні.

2. Драматичний та кіно- сюжет як значення, що розгортається. Постнекласичний підхід

Історія мистецтва має стійку традицію, збудовану на культурно-історичному аналізі й виглядає як плінна, зумовлена комплексом світоглядних, економічних, соціальних чинників та певною власною логікою мистецтва зміна напрямів, течій, стилів.

Відтак і традиційний аналіз мистецьких творів передбачає урахування вищеназваних контекстів.

Однак розвиток сучасного мистецтва демонструє неспроможність традиційної моделі аналізу не просто оцінити твір, а й взагалі провести певну межу між тим, що є твором мистецтва (не важливо чи то елітарного чи масового) і що не є твором мистецтва.

Проблема полягає в тому, що традиційна модель аналізу, не залежно від того, наскільки багатозначними і повними будуть контексти, як ми спробуємо показати, будується на принципах класичної раціональності. Підходи, побудовані на некласичній раціональності, де важать не стільки класичні принципи, скільки перетворення художнього послання у суб'єктивному емпатичному сприйнятті критика, не дали (а може і не могли дати) певної методології, рівної класичній. Таким чином вони вразливі до звинувачень у «смаковості» й неаналітичності.

На наше переконання, особливістю та перевагою постнекласики є те, що вона несуперечливо поєднує існуючі раніше класичні та некласичні підходи, об'єднуючи їх на властиво своєму глибинному рівні, і відповідає особливостям світогляду, який саме зараз знаходиться в становленні, однак художньою культурою він вже відчутий та проартикульований. Відтак адекватний сучасному стану аналіз художньої культури не просто будується на сучасному філософському світогляді, а багато в чому *будує* цей світогляд.

Характеризуючи сутність постнекласичного світогляду, виділимо таку основоположну, на наш погляд, характеристику як усвідомлення здатності систем до *саморозвитку*, що означає «перехід від одного виду саморегуляції до іншого. Системам, що розвиваються, властива ієрархія рівнів організації елементів, здатність породжувати нові рівні» [7].

Однак, якщо науковою моделлю, на яку прийнято спиратися, описуючи постнекласичний світогляд, виступає термодинаміка нерівноважних процесів

і синергетика, у нашому випадку такою моделлю виступає теорія значення, що розгортається Д. Бома [1]. Хоча Бом вважається одним із засновників квантової фізики, що в характеризує його як «класика» некласиків, він, звернувшись до філософських ідей, зокрема Крішнамурті, змінив вже усталені погляди, вводячи у теорію поняття причинності, що означало передбачення існування все більш тонких рівнів реальності. Саме ієрархічне розгортання цих рівнів і спричиняє послідовний розвиток, що і виглядає як *саморозвиток системи*.

Переносячи свої ідеї на гуманітарний ґрунт, Бом назвав їх теорією *значення, що розгортається* (unfolding meaning) [30]. Сутність цієї теорії в тому, що очевидний порядок речей вторинний щодо прихованого порядку, який його розгортає. Так само і очевидне (експліцитне) розгорнуте значення має прихований (імпліцитний) порядок, в результаті розгортання якого і виникає це значення.

Зауважимо, що йдеться не про те, що згорнутість значення дорівнює його прихованості, а розгорнутість – очевидності. За Бомом, розгортається *два значення*: одне приховане, яке так і залишиться прихованим (імпліцитним), розгортає інше значення, яке *щодо нього* буде очевидним (експліцитним). Слова *щодо нього* виділені не випадково, адже імпліцитний порядок, своєю чергою, теж розгортається імпліцитним порядком, але більш глибокого рівня, і т.д. І можлива кількість таких рівнів невідома.

Як модель Бом наводить приклад зернини. Її розгортання в рослину і форма зумовлюються розгортанням інформації, закладеної в ДНК. Усе інше необхідне вносить середовище: ґрунт, вода, сонце, повітря. Відтак можна зробити висновок, що розгортання двох однакових внутрішніх і зовнішніх порядків завжди дають трохи різні результати залежно від середовища, з яким постійно обмінюється енергією та інформацією.

Так само й ідея за Бомом з'являється як насіння в глибині прихованого порядку, з якого розгортаються можливі значення. На переконання Д. Бома, «порядок світу як структури речей, які в основі своїй зовнішні один щодо одного виходить вторинним і виникає із більш глибокого прихованого порядку. Порядок елементів, зовнішніх один щодо одного, буде тоді називатися «розгорнутим порядком» або «явним порядком» [30]. «Згорнуті» або «приховані» порядки ховають багато таємниць, розкриття яких, можливо, як вважає Д. Бом, дозволить відкрити шлях до світогляду, де розум і матерія послідовно пов'язані, тому що розгортаються з якогось єдиного глибшого порядку.

Відтак існують не просто згорнуті порядки, а їх різні глибини, осмислення яких ще чекає на людство.

Напевне тому, що ідеї Бома лежали поза існуючими лінгвістичними та філософсько-лінгвістичними дискурсами, а сам Бом не ставив перед собою завдань створити школу в гуманітарній сфері, ці ідеї не отримали подальшого ні фундаментального, ні прикладного розвитку. Однак вартісні ідеї справді залишаються в «повітрі» науки.

Не знаючи про теорію Бома, а виходячи з власної практики, режисер Віра Фомічова створила прикладну теорію розгортання сюжету, в основі якої лежала ідея того, що в сюжеті порушений очевидний порядок речей розгортається неочевидним (прихованим) порядком зі своїм прихованим порушенням, яке за суттю відповідає порушенню очевидному.

Основні філософські, теоретичні та практичні засади теорії було викладено у нашій спільній книзі [18]. У процесі роботи з В. Фомічовою над розробкою теорії «формули сюжету» авторів цієї статті доводилося іноді переступати через власні сформовані десятиліттями теоретичні переконання. І не тому, що ці переконання були хибними. Просто формула відкривала інший, внутрішній, «неевклідовий» простір аналізу розгортання структури

драматичного твору, певним чином аналогічний *внутрішньому* індивіда. У цьому просторі не діють певні закони та постулати, які дійсні для аналізу готової поверхні (тканини) художнього твору, зокрема і ті, які були розроблені в рамках постмодерністських теорій.

Головна відмінність підходу В.Фомічової від існуючих підходів структурування і складання сюжетів полягає в тому, що він теоретично обґрунтовує «*внутрішнє*» художнього твору, а існування «*внутрішнього*», як відомо, відрізняє життя від подоби життя, адже саме воно забезпечує саморозгортання. Неврахування важливості *внутрішнього* художнього твору призводить до того, що у творах мистецтва ми звертаємо увагу на вже оформлений художній матеріал, не дістаючи внутрішніх причин його породження, іншими словами, джерела специфічної енергії розгортання матеріалу.

Численні поради щодо побудови сюжету торкаються або структурування, або способів підтримання уваги глядачів, або того й іншого.

Наприклад, в хорошому американському кіно сюжетні структури ідеальні. Однак структура – це спосіб організації художнього матеріалу. Відтак, перш ніж структурувати, треба бути наповненим художнім матеріалом, тим, що «хвилює», прагне вираження. І справді, існує досить багато технологічних речей для написання драматичних творів чи кіносценаріїв, а також для їх інтерпретації режисерами і акторами. Наприклад, поширена типова схема сценарію, де шлях головного героя розписується більш-менш детально, але зводиться або до казкової, або до міфологічної структури, де обов'язковим є вихід з дому, перехід через випробування та подолання «дракона» (у поміркованішому варіанті – зустріч з власною Тінню) та повернення додому. Існує теорія актантних моделей А. Греймаса, де збудовані на основі «Морфології казки» В. Проппа шість актантних ролей, об'єднаних у три пари бінарних опозицій, виступають як універсальна наративна структура, що лежить в основі будь-якого тексту.

Перевагою А. Греймаса є прагнення показати динамічну модель, збудовану на природній дії певних сил, як то стосунків між суб'єктом та об'єктом, де суб'єкта веде бажання отримати об'єкт.

Однак, ця динаміка торкається зовнішнього, виміру, так само, як зовнішніми формами виступають і схеми. Збудовані на основі узагальнення міфологічних чи казкових структур, вони, безперечно, несуть потужну наративну динаміку, однак, рівень розуміння проблеми, у такому випадку, вичерпується там, де закінчується влада логічних структур, тобто перед порогом внутрішнього, з якого, власне, і розгорталися наративні структури міфів. Незаперечна сила міфологічних структур у їхній невідповідності, у потужній детермінованості загальними законами буття, які не даються людству безпосередньо, а «промовляють» лише крізь зовнішні форми, готові для сприйняття: міфи, притчі, заповіді.

Можна було б заперечити, що в основу найвидатніших творів драматичного мистецтва були покладені готові сюжетні схеми і це не завадило їм жити століттями. Однак якраз ці факти доводять, що схеми, в принципі не важливі, вони лише допомогли організувати художній матеріал, який виражав «больові точки» (читай – приховані порушення) епохи. Навіть середньовічна історія про ревнивого мавра у Шекспіра перетворюється на складне сплетіння з честолюбств і кар'єрних поривань, де «окремішність» мавра виступає знаком додаткової напруги.

Зовнішнє і внутрішнє у явищах духовного порядку – це два світи єдиної тотальності, які існують взаємодоповнювано, комплементарно. І саме наявність цієї взаємодоповнювальної цілісності надає і твору мистецтва ознак живого, а отже і здатного до розвитку та оновлення в процесі сприйняття.

Філософ-постнекласик В. Моїсеєв, на базі біологічних знань розмірковуючи про феномен життя, запропонував наступне формулювання: «Життя є сутність, що володіє внутрішнім». Виходячи з цього, будуючи

прообраз постнекласичної онтології, вчений цілком справедливо зауважує, що ця онтологія повинна включати в себе феномен «внутрішнього».

З погляду такої онтології усе, що ми вважаємо живим, має бути описаним і дослідженим у цілісності постійної взаємодії невидимого внутрішнього і явленого зовнішнього. Копіювання успішної структури може забезпечити певну професійну якість драматичного чи кіно- твору. Однак такий твір, як правило, і називають «прохідним», «одноденним». Це симулякр, личина, подоба живого твору мистецтва. Глядача не полишає відчуття «вихолощеності», погані порожнечі там, де, власне, і має таїтися сокровенна сутність. За наявності усіх формальних ознак мистецького твору і навіть натяків на певну глибину симулякр позбавлений основної ознаки живого – внутрішнього, а отже він не здатен до життя і оновлення.

Якщо первинною виступає готова структура, то відбувається те, проти чого застерігав Мераб Мамардашвілі у «Лекціях про Пруста» [19], прочитаних свого часу для студентів ВДІКу: в разі, коли ми просто наслідуємо щось, то отримуємо мертво, адже відтворюємо стандартне, а не те, що неповторно переживаємо самі. І розрізнити живе і мертво, на думку філософа, можна тільки у *внутрішньому акті*, який кожна людина здійснює самостійно.

І так само, аби зрозуміти художній твір, наприклад, книгу, треба здійснити щодо неї *внутрішній акт*. Для цього треба володіти тим, що Мамардашвілі називає *загостреним почуттям свідомості*, а Фомічова *інстинктом моральнісного розрізнення*.

Вочевидь, обидва автори говорять про одне. Як це не дивно, але у добу технологізації, алгоритмізації, цифровізації, коли виробництво образів поставлене на потік, відбувається поворот до такої таїни суто людської природи як *совість*. Вона стає одним із базових «технологічних» інструментів.

Однак тут ми і опиняємося в замкнутому колі.

Адже, з одного боку, така постановка проблеми призводить до нівелювання самого поняття і, як застерігав Еріх Фромм, до фарисейства. Є речі, за природою внутрішні, які в проговорюванні втрачають свій сенс. Від них залишається порожня оболонка, яка дратує своєю повчальною значимістю, або ж сповнює гординою того, хто промовляє.

Відтак ми бачимо, що два інтелектуальні автори користуються евфемізмами. Особливо у цьому випадку обережний Мамардашвілі, виступаючи перед кінематографічною молоддю. Хоча у його статтях ми знаходимо більш точні формулювання, як то: «Шлях, коли ми упізнаємо те, чого не знаємо, називається совістю» [20, 280].

Парадоксальність формулювання (адже впізнати можна тільки те, що вже знаєш) показова: явища внутрішнього характеру не суміщуються з лінійною логікою і причинно-наслідковими зв'язками. Відтак говорити про них можна лише парадоксами, які на мить викресають іскри істини. Знову спливає платонівська думка про пізнання як пригадування, коли людина від зовнішнього чуттєвого світу занурюється у даний їй від природи світ ідеальних образів, які існують лише в душі, оскільки остання до втілення перебувала серед цих образів.

«Добро беззмістовне у тому сенсі, що воно ніколи не передує тому виду, в якому воно конкретно тут і тепер встановиться зовсім беззаперечним для людини способом» [20].

У наших термінах розгортання це можна висловити так: одній і ті самі внутрішні порядки глибинних рівнів, розгортаючись на та розгортаючи мінливий матеріал зовнішнього у мінливому світі дають щоразу новий неповторний результат. Однак, той, хто здатен відчувати процес цілісно, *впізнає* вічні глибинні порядки загальнолюдської природи.

Теорія Д. Бома послідовно підтверджує таку думку: «Зміст свідомості

кожної людської істоти – це, вочевидь, згортання всезагальності існування... Відтак кожна людська істота пов'язана із всезагальністю, включаючи природу і людство» [20]. Отже ігнорування законів *внутрішнього* як законів єдиної людської субстанції призводить індивіда до серйозних екзистенційних проблем.

Логічно вписуючи ці думки у наш світоглядний базис, де глибинне буття виступає як «середовище» згорнутих порядків, *внутрішня форма*, потенційність усіх можливих форм, М. Мамардашвілі вважає, що стан занурення в буття – це і є стан істини, в якому кожна дія стає моральнісною, тому що відповідає порядку буття, який неможливо досягнути розумом, адже ми весь час знаходимо себе всередині цього порядку: «Моральнісний закон – справді диво в тому сенсі слова, що у вигляді деякого простого й саме достовірного відчуття або сприйняття може бути дано те, що в принципі можна було б знати і мати, тільки пройшовши нескінченний ланцюг причинних зв'язків і опосередкування, охопивши весь світ і потім прийшовши до необхідності – дії тут. А воно дане у вигляді простої і примусової моральнісної очевидності» [20].

М. Мамардашвілі збагнув не лише прекрасний метафоричний, а сутнісно філософський зв'язок між кантівським «зоряним небом над нами» та «моральнісним законом всередині нас», вважаючи, що «моральнісний закон – це і є чудо, на яке здатна тільки людина. Це диво – поява і результат вторгнення в космос людської форми, яка вказує на зв'язаний з нею елемент, на – свободу. Людська форма – це канал, через який в космосі існує феномен волі або вільної дії, явища, для якого причинні зв'язки можуть залишати лише порожній простір» [20].

Однак хоч як би ми не спиралися на авторитети, все одно виявляємося у непростій ситуації: ми маємо ставити проблеми, утримуючи таїну. Тому майже завжди така робота приречена на поразку.

Однак кожна вирішена проблема – це крок на шляху до таїни. Хоча ніхто не може сказати, що це крок назустріч.

Це відповідь на німі запитання, це діалог, який чомусь виникає.

Можливо, це навіть діалог не з приводу театру... Мислення не може говорити про буття прямо, зате все-таки може і прагне говорити про такий спосіб проникнення до буття, яким є театральний чи художній кіно- твір.

Фомічова, свої підходи будує на необхідності принципового перегляду традиційного погляду на внутрішній світ людини як світ захищений, вільний від контролю суспільства, а отже світ абсолютної свободи. Як космічне буття підпорядковується законам світопорядку, так само і наш внутрішній космос (природа якого принципово відрізняється від природи зовнішнього) підпорядковується певним загальним законам, на порушення яких нам указує совість. І це парадоксально робить наш стовідсотково захищений внутрішній світ уразливим. Якщо не зважати на ці закони, внутрішня свобода перетворюється на свавілля.

Не дарма М. Мамардашвілі називав совість основною *таємницею буття*, а не людської психіки або свідомості. Адже ці «загальні» внутрішні закони бачаться як закони буттєвого, в яке ми занурені, якому підкоряємося і природа якого гомологічна нашому «особистому» внутрішньому, здатному відгукуватися на порушення законів буттєвого. І це дуже важливо, тому що природа буттєвих (внутрішніх) і зовнішніх порушень різна.

Фомічова виходить з того, що у тому світі, де він творець, художник кладе саме такі межі, які йому підказує його «інстинкт» морального розрізнення, напевне, вроджений. І межі ці, на відміну від відносно мінливих раціональних моральних законів, непорушні.

Саме до порушення цих меж і тяжіє головний герой, концентруючи енергію прихованого, морального порушення. Щоб вивести її назовні і відновити баланс, драматург певним чином зводить її з енергією очевидного,

зовнішнього порушення. Так відбувається саморозвиток живої художньої реальності, яка провадить магічну «перезавантажувальну» дію на глядача, на мить гармонізує його зовнішні й внутрішні порядки, торкаючи його відчуттям істини.

Так в теорію В. Фомічової логічно входить глядач, який таким чином здійснює свою подорож до власного внутрішнього.

Хоч ця теорія у основних положеннях розходиться з багатьма мистецькими постулатами постмодернізму, у глибинному світогляді вона близька до думки М. Фуко, який бачив істину у такому динамічному інтерсуб'єктивному процесі, який, насамперед, *змінює* того, хто її пізнає: «Володіння істиною не є невід'ємним правом суб'єкта. Аби її пізнати, він повинен сам перетворитися на щось інше». Відтак фактично вихідною тезою М. Фуко є твердження, що всі ми у своєму «нормальному» повсякденному існуванні апріорі знаходимося поза істиною.

Що ж з нами у повсякденному житті не так?

Насамперед, це впевненість, що у нас все *так*. Це постійна схильність себе виправдовувати, доведена до такої віртуозності, що правда апріорі на «нашому» боці. Коли ми живемо у святій вірі у праведність вертких постулатів власної егоїстичної логіки, то перебуваємо в постійному процесі не втечі – ні, а саме – ухиляння від істини. За діагнозом К. Г. Юнга – у стані «хронічної неясності мислення, який ми називаємо «нормальністю».

Тож ухиляння від істини є «нормальним» станом людської істоти.

Відтак, періодичний вихід із «нормального» стану ухиляння від істини є життєво важливим процесом для людини як істоти, наділеної свідомістю досконалості. Можна сказати, що це процес періодичної кореляції істиною.

Існує ціла низка практик, покликаних допомогти людині вийти з «нормального» стану самовиправдання, адже, як відмічає М. Фуко, людина не

здатна без сторонньої допомоги (допомоги Іншого) «перетворитися на щось інше» у процесі пізнання Істини.

Вочевидь театр, а за тим і кіно завжди були і залишаються таким Іншим.

Найточніше це відчували античні греки, називаючи те, що вони колективно переживали під час театральних вистав, «очищенням».

Про це говорять і сучасні митці, які прагнуть віднайти коріння театру.

Якщо ми згадаємо, що Є. Гротовський бачив завдання актора в тому, щоб показати невідомий бік речей, то чим же *в моральнісному сенсі (!)* невідоме може відрізнятись від відомого? Напевне, невідоме тому й невідоме, що воно чомусь невиявлене, приховане, – воно неочевидне. Можливо, сенс мистецтва полягає в такому дієвому виявленні істини, коли в її світлі явленим стає раніше невідоме, неочевидне стає очевидним.

За Є. Гротовським, «справжня істина відрізняється від загальнопоширеної концепції істини» [11, 237].

Навряд чи Є. Гротовський мав на увазі те, що «справжня істина» заперечує «вічні» моральні норми. Швидше за все, як про істину йшлося про ту зміну внутрішньої оптики глядача, яка сама по собі є *подією – внутрішнім вольовим актом до істини*. Коли «темне стає прозорим», за пристойною поверхнею вияснюється те, про що навіть не підозрювалося, чого успішно вдавалося не бачити і не відчувати, особливо, коли цього не бачать і не відчують *всі*.

Здавалося б, це пряма ілюстрація теорії витіснення З. Фрейда. Звісно, досліджуючи людину, ми не можемо не натрапляти на певні базові закони і механізми, тим більше, що З. Фрейд одним і з перших заявив про важливість осмислення індивідом свого закритого для безпосереднього спостереження

внутрішнього, яке живе за власними законами, однак має потужну силу безпосереднього впливу на його *зовнішнє* життя.

М. Фуко ніби в унісон з Є. Гротовським наполягає на тому, що «істина не може існувати без навернення чи переображення суб'єкта». Отже, до пізнання істини підходить один суб'єкт, а по завершенню процесу він стає іншим? Яким?

Можна сказати, що він як *не знав* істини, так і *не знає*. Зате він пережив певний стан, який ідеально увідповіднив його онтичні й онтологічні рівні, подарував йому ту саму повноту буття, коли, як писав М. Мамардашвілі, людина розуміє, як їй вчинити, відчуває, що правильно, що неправильно, що моральнісно, а що ні.

Виходить, коли людина переживає стан переображення гармонією, в цей час і з'являється істина? Без людини та її прагнення до переображення істини не існує? Істина *існує* (тобто виходить з потенційності за межу згорнутого стану) лише в інтерактивному процесі зі спрямованим людським зусиллям до неї?

Отже істина осягається в певним чином організованому процесі, спрямованому на таке внутрішнє перетворення суб'єкта, коли він за допомогою *Іншого*, насамперед, має вийти із «нормального» стану підсвідомого самозахисту.

На переконання Фомічової цим *Іншим* може ставати мистецтво театру і кіно.

Як відомо, до руху, у нашому випадку до розгортання, певну систему приводить дисбаланс, порушення рівноваги. Який же дисбаланс може виникати у згорнутих порядках? На думку В. Фомічової, людина може вносити в ідеальний порядок буття певні порушення, які внаслідок неочевидності, згорнутості дуже важко, або практично неможливо виправити.

Те порушення, яке рухає сюжет, належить внутрішній формі, воно згорнуто, буттєве. Якщо буттєві пласти, які були в «нормі», зсуваються, то ідея, ейдос норми, притаманний людині як неясне відчуття втраченого раю, пробуджує нездоланий потяг до відновлення порушеного балансу.

Виправити порушення у внутрішньому немислимо складно. Іноді для цього виправлення потрібна ціла людська історія.

Адже, власне кажучи, поштовх, який дав початок становленню людської історії, її головному сюжету, починається саме з глобального морального особистісного порушення – гріхопадіння, яким було виділення людської свідомості з буття. Викрадення вогню, куштування плоду з Древа пізнання – закодовані у цих та їм подібних міфах глибинні моральні порушення чи то «зсунули» буттєві пласти, чи то самі з'явилися в результаті якогось більш раннього «зсуву», але з «розлому», викликаного цими порушеннями, почало з'являтися дещо – різноманітне і таке, що множитьс я суще, яке завжди несе знак цього розламу. Людина, у філогенезі повторюючи онтогенез, несе в собі «пам'ять» про первинне порушення і невиразне почуття провини, і здатність чути струми буттєвого лона, що доходять до її свідомості, як мало не містичний моральний закон, і потяг до переживання спокути. Вона створює сюжетне мистецтво не тільки пояснюючи життя, а й концентровано проживаючи (слідуючи певним алгоритмам), моменти накопичення і скидання глибинної екзистенційної енергії первинного морального порушення.

Енергетика цього розлому (мить переходу того, що було нормальним у ненормальне), яка уловлюється і локалізується у формулі сюжету, розвертаючись, ніби покриває «тріщинами» всі факти, з яких будується фабула. Факти, подані в драматичному творі, «тріснуті», тобто, містять у собі порушення (весілля матері Гамлета – поспішне, запізнення Серебрякова до чаю – зрив ритуалу сімейного чаювання і т.д.).

Становлення художньої реальності – рух сюжету – визначається його метою – відновленням порушеного балансу буття у *внутрішньому* людини. Це переживається в театрі як спокутування, прощення, яке отримує людина за нею нескоеєне, але нею пережите.

З одного боку, якщо порушення внутрішні, то нам їх і годі шукати. З іншого ж – а чи не можна знайти у нашому зовнішньому матеріальному світі певних знаків таких порушень?

Саме відповідаючи на це запитання, В. Фомічова висунула ідею існування предметів «з порушеннями», які створюються людьми тоді, коли ті намагаються позбавитися від викликаного буттєвим порушенням психологічного тиску. Теоретично ця думка засновувалася на роботах Л. Виготського, зокрема, на теорії «психологічного знаряддя», яка розкриває здатність культурного індивіда позбавлятися незадоволених (внаслідок культурних заборон) бажань за допомогою здійснення цілеспрямованих дій, внаслідок яких психічна напруга переноситься в предмет.

Ці предмети входять у наш життєвий простір непомітно й існують поряд з іншими, а наш предметний світ, являючи собою історію культури і цивілізації, водночас є німим, але зримим зберігачем прихованих і закорінених у соціумі буттєвих порушень.

Відчутти предмет з внутрішнім порушенням, відгукнутися на нього під силу лише великому таланту або генію, що володіє потужним моральним «інстинктом». Адже складність у розрізненні таких предметів полягає ще й у тому, що вони зав'язані не на особисту емоційну пам'ять людини, а на універсальні порушення, які приховано існують у соціумі, і зовні часто виглядають як норми.

Фомічова доходить висновку про те, що драматург завжди опредмечує порушення і головного і віце-головного героя. Завдання режисера в тому, аби розпредметити їх на сцені чи на екрані, зробити зримими і неочевидне і

очевидне порушення, взаємодія яких створює напруження смислового простору.

Предмет з прихованим порушенням, представником якого є головний герой, і виглядає в п'єсі як норма. Однак у драматичному творі існує ще й очевидне порушення, яке вибудовує факти фабули, і очевидний предмет з порушенням.

Порушення в «Дяде Ване» А.П. Чехова опредмечене в будинку з 26 «величезних кімнат», де всі чомусь виглядають приживалами, у тому числі й законий хазяїн, який в кінці навіть змушений виїхати. Таким чином, ми виводимо предмет, в якому закладені порушення: і явне (всім мешканцям заважає так раніше гріє й щиро обожнюваний хазяїн – *великий* вчений Серебряков), і приховане (наприклад, руйнівна гордіня героя – Войницького, яка призвела до такої ситуації).

У п'єсі Неди Нежданой «Той, хто відчиняє двері» дві жінки прокидаються у зачиненому морзі. Двері моргу – очевидний знак фатального порушення – відходу людини від життя. Тимчасові насельники моргу їх ніколи не відчиняють. Їх завжди відчиняє Хтось. Героїні п'єси, живі люди за цими дверима, теж чекають, що їх відчинить Хтось. Для живих людей цей предмет набирає фатальності неочевидної. З точного зіткнення двох значень (очевидного і неочевидного) одного предмета виникає хвилюючий образ прижиттєвої смерті, який може народитися, а може і не народитися в життя.

Динаміка – розгортання драматичної дії – виникає тоді, коли енергії явного і прихованого порушень починають взаємодіяти, ніби скручуючись при цьому в пружину, процес «випрямлення» якої відновлює – шляхом актуалізації прихованого порушення – порушений на початку п'єси баланс. Однак відбувається це не очевидно, сприймається виявлене далеко не однозначно, частіше воно «неясно відчувається».

Можливо, через певні духовні практики можливий прямий резонанс з порядками буття. Драматичному ж мистецтву властивий підхід «від супротивного»: ми відчуваємо порядок буття у його *становленні, у процесі*, коли виправляється порушення. Важливо пам'ятати, що поняття внутрішнього порушення не тотожне порушенню зовнішньому, очевидному, яке зриває існуючий досі зовнішній баланс у житті головного героя. Адже вже там, де все очевидно, розгорнуто, виявлено буттєва природа усувається, «ховається» у власну ідеальну згорнутість, відтак справжнім носієм внутрішнього порушення є головний герой, який майстерно маскує його навіть від самого себе: всіма силами, як і ми в «нормальному житті», він ухиляється від зустрічі з істиною. Але, на відміну від нас, має силу в певний момент визнати це порушення. Власне, героєм і є той, хто знаходить силу не ухилитися.

У цю мить вся прихована пружина сюжету розгортається, аби швидко згорнутися у ідеальний порядок буття. Глядач, який зумів пережити цю мить разом з героєм, вочевидь і зустрівся з «важкою істиною», про яку говорив Є. Гротівський. Він стає тією «можливою людиною», яка «може зблиснути на якийсь час, промайнути, встановитися в просторі якогось свого власного зусилля» [5].

Оскільки основою механізму сприйняття твору мистецтва є ідентифікації, серед яких основною є ідентифікація з головним героєм, то стандартну позицію ставлення до головного героя можна роздивлятися як своєрідну стандартну позицію «ставлення до себе». Так само, як ми схильні довіряти собі коханим, як ми схильні себе виправдовувати і бачити причини наших нещасть чи то в обставинах, чи то в інших людях, так ми схильні довіряти головному герою. Формула ж пропонує підозру, чи, якщо бути більш точним, рефлексію «моральнісного» щодо головного героя, аби зрозуміти ту тенденцію до моральнісного порушення, яку він ховає.

Чи не дивно, що, фактично, діалог людини з буттям йде через

порушення, що людина покликана ніби постійно «удосконалювати» буття, виправляючи помилки, внесені нею самою до досконалості, яка існувала раніше? Чи у такий спосіб людина вдосконалює себе, аби досягти стану «прямого», не опосередкованого помилками і порушеннями діалогу з буттям?

Театр відриває від буденності й суєти не лише задля того, аби відволікти від проблем, легко й необтяжливо «ненасправді» зануривши нас у світ та проблеми інших людей. Він, як і будь-яке інше справжнє мистецтво, своїми специфічними засобами занурення в буття *повертає нас до самих себе*. У цьому була, є і буде суть того «перезавантаження», яке ми переживаємо в театрі.

Але вже очевидно, що завдяки вищезгаданій дивовижній гомології людина завжди і носій творчого начала буття, і його втілення, а у своїй вищій творчості, як ми побачимо, здатна *відтворювати модель світу, який розвивається в процесі, обумовленому постійним відновленням оптимального балансу як у внутрішньому, так і між зовнішнім і внутрішнім*.

Формула сюжету як значення, що розгортається, пропонує такий світоглядний підхід до природи і сутності твору мистецтва, який рухається не ідеєю *конфліктування* людини зі світом чи іншими людьми, а ідеєю *співпричасності* природи людини природі буття, коли саме чутливість до цієї природи стає основою і процесу творчості, і процесу сприйняття. Формула будується на ідеї, непошуку кореня зла драматичної ситуації в персонажах, які протистоять герою, тобто у зовнішньому, де, власне кажучи, і шукати нема чого, де всі, хто протистоїть герою, вже очевидні. Через зовнішні знаки «з розломом» вона пропонує проникнути *всередину* і знайти приховане порушення, виправити яке може тільки головний герой як носій *тенденції* до цього порушення.

В прихованій буттєвій сутності цього світу ми як особистості можемо щось виправити, тільки виправляючи себе. Енергія обурення, яка виходить

від виявлення кореня зла тієї чи іншої ситуації, який лежить тільки в інших людях, непродуктивна, некорисна і руйнівна. Закономірно виникає питання, а чи не пов'язана магія становлення художньої реальності з якимось фундаментальним законом, де совість виступає як пусковий механізм становлення не тільки художньої реальності, а й антропної цивілізації, загального людського єдиного-множинного, з болю якого народжується множаться різноманіття людської реальності?

У всякому разі, ми припускаємо, що саме через такий зв'язок забезпечується гармонійна цілісність живого: як людини, так і створеного нею художнього тексту. І якщо покласти зв'язок між зовнішнім і внутрішнім в основу розуміння цілісності самого феномену художнього, то стає зрозуміло, як художній текст, що має остаточний, піддатний аналізу, вираз і, водночас, володіє якістю «вічності» – всесвітньої, буттєвої присутності, – з цією присутністю пов'язаний: через «пуповину» «особистого» внутрішнього художника, що виводить назовні біль-інформацію, яка виникає внаслідок позасвідомих людських дій, що спричиняють дисбаланс у надрах буття. Цей «канал» зв'язку залишається в тексті, відкриваючи його глибинний буттєвий контекст, а отже, визначаючи широту можливостей для інтерпретацій, тобто змін у часі та просторі, тобто – Життя.

Некласична людина зупинялася на порозі Кімнати Сталкера від страху нерозуміння темної й непізнаної глибини своїх заповітних бажань, яка утворилася від тенденції постійного самовиправдання, що виростає з позиції конфронтації зі світом. Чи зможе постнекласична рефлексія з її увагою до внутрішнього і мистецьким практикам з виявлення його порушень зробити людину духовно сильнішою у взаєминах зі світом?

3. Проблемні питання конфлікту інтерпретацій

Працюючи з темою, пов'язаною з поняттям інтерпретації, ми не можемо не зупинитися на тій кризі, яку переживає це поняття впродовж останніх років.

Насамперед – це зумовлено певною кризою надінтерпретації, яка закономірно виникла внаслідок загального профануючого захоплення тлумаченнями й інтерпретаціями, викликаними герменевтичним та інтерпретаційним поворотами. Іншими словами, річ не в самих ідеях, а саме в їх поверховому розумінні й використанні, коли свобода (відповідальність) замінюється свавіллям (все дозволено).

Сучасне мистецтво звільняється від інтерпретацій, відмовляючись від референта в реальності й представляючи мистецький предмет у його прямому предметному значенні, а не як символізацію дійсності. Можна сказати, що це інший – прямий – хід до того феномену, до якого зі свого боку підходить теорія формули сюжету, коли через уважне й повне розуміння предмету у його прямому значенні прагне до певного обмеження інтерпретаційних свобод.

Предметний світ заявляє про себе все «гучніше», опиняючись у центрі філософської уваги сучасних дослідників першої величини, таких як Гайдеггер, Бодрійяр, Латур тощо.

Коли Сьюзен Зонтаг, протестуючи проти інтерпретації говорить про необхідність зробити твір прозорим, тобто не затьмареним поstattтю автора, то чи не до такої самої прозорості мусить прагнути читач (глядач)?

А якщо так, то акту сприйняття художнього твору має передувати процедура звільнення від Его реципієнта.

Отже, аби зрозуміти художній твір, ми повинні відмовитися від своїх культурних і професійних знань, досвіду, методів аналізу, що склалися і вдосконалювалися впродовж життя?

І так і ні.

Відповідь частково досить відома і банальна. Ще романтики на початку XIX ст. заявили про право генія творити за правилами, які створює він сам, а стрімкий подальший розвиток мистецтва став постійним відкриттям нових форм і змістів. Тож відкритість первісного сприйняття, яка

передбачає певну відмову від вищевказаного, є вже давно частиною професійного вміння критика й теоретика мистецтва.

З іншого боку, ми все одно не можемо позбавитися стійких нейронних зв'язків, що формують нашу самосвідомість і в принципі народжують нашу потребу в творах мистецтва, причому творах відповідного кожному з нас рівня.

Однак у цій темі є ще одна, вже артикульована практиками, але досі остаточно несформульована проблема.

Поняття прозорості у цьому сенсі стосується не тільки Его реципієнта і не стільки Его. Воно стосується того, що є не-про-зорим, тобто недоступним зору. У даному випадку, нашому власному зору. Психоаналітика і аналітична психологія називають це Воно (Ід), Тінь і у певній уявній топології психіки людини розміщують його *нід*.

Можливо, знову йтиметься про банальні речі, однак те, що ми чомусь змушені весь час до них повертатися, напевне, свідчить про ще якісь їхні невичерпані можливості.

Це схоже на таємничий замок Ашерів з оповідання Е. По. Гість замку, блукаючи кімнатами і коридорами, відчував незрозумілу тривогу, яка бриніла скрізь, поки не з'ясувалося її джерело. Колись хазяїн замку зачинив сестру в підземеллі й довгий час вона марно намагалася вийти, б'ючись у товсті зачинені двері. За цими дверима і залишилося лежати її тіло.

За дверима може бути все, що завгодно, але таке, що його не хоче допускати до свідомості наша психіка. Щось неприємне, якась незручна правда про нас самих, або про світ, який ми приймаємо як природне середовище свого існування. Зло десь завжди поза нами і нашим усталеним звичним світом.

Зробити двері прозорими або відчинити їх – чи не цим традиційно займається психоаналіз? Чи не занадто очевидно заступаємо ми у своїх розмислах на чужу територію?

Але Е. По написав своє оповідання задовго до появи психоаналізу, а сам З. Фрейд з вдячністю згадував Г. Ібсена, з п'єс якого значною мірою почерпнув свої ідеї.

Мистецтво теж і набагато довше, ніж будь-яка наука, ставить і своїми таємничими засобами вирішує ці проблеми. А сучасні практики театру навіть чітко формулюють як своє основне завдання те, що ми щойно метафорично побачили як прочинені двері. Чи не про це йдеться у Є. Гротовського, який говорить, що завдання театру є пошук *істини*, аби зробити те, що є *темним* в людині, *прозорим*? Чи не тому Е. Сіксу називає театр місцем злочину, вважаючи, що там ідеться про Зло, яке є «у мене, у вас, у кожній людині»?

Завдання і проблеми (які є одвічними і сутнісними) сформульовані й формулюються. Однак чи всі інструменти театру сьогодні вже остаточно очевидні?

На наш погляд, ні. Однак, з'ясування цих інструментів веде справді до конфлікту інтерпретацій: ідентифікації на рівні Его (співчуття та виправдання героя – операція звична для того як ми виправдуємо нас самих) та ідентифікації з Тінню (болючий та може навіть неприємний шлях катарсису, але який, зрештою, й робить темне в нас прозорим).

Якраз до з'ясування інструментів такого катарсису і підходить теорія формули сюжету В. Фомічової.

Безперечно, найцікавішим у теорії формули сюжету є положення про предмети з порушеннями, які у згорнутому вигляді зберігають джерело розгортання драматичної дії.

Предмети справді є нашим мовчазним смисловим оточенням. У нашій безумовній антропологічній зарозумілості ми в повсякденному житті на ці смисли не зважаємо.

А, між тим, кожен предмет – це цілісний ієрогліф, у якому назавжди зафіксована потреба і мета його створення, а отже його призначення і ясний смисл «існування».

За кожним смислом стоїть завершена відповідь людини на виклик природи і «читаючи» предмети ми можемо прочитати історію розвитку цивілізації.

Р. Якобсон, аналізуючи поезію Б. Пастернака, особливої уваги надає розумінню поетом ролі речей, підкреслюючи, що Пастернак «логічно приходить до протиставлення «смислу, введеного в речі» та їх чуттєвої даності» [29; 324-338]. Читання смислів вимагає певного раціонального зусилля, чуттєва даність – емоційного відгуку.

Передбачаючи можливе запитання щодо термінологічної коректності вживання понять «предмет» та «річ», одразу зауважимо, у нашому дослідженні знімається дихотомія цих понять, оскільки кожне з них у тому чи іншому випадку підходить і жодне з них практично не вичерпує предмет розгляду. Як у Курбаса поняття «річ на сцені» не вичерпується певним матеріальним виробом. Швидше за все, можна було б узагальнено говорити про об'єкти. Однак статусне визначення таких об'єктів вимагає окремої філософсько-світоглядної розробки. Отже поки що користуємося вищеназваними поняттями як робочими.

Як вже відомо з наших попередніх робіт, В. Фомічова зауважує існування особливих предметів, які крім вищезазначеного утилітарного смислу мають додатковий смисл, близький до описаного Л. Виготським як «психологічні знаряддя». У них закладено не просто історію розвитку цивілізації – у самому факті їх появи зафіксовані певні психологічні проблеми, відкинуті з поля колективної свідомості як нестерпні.

Такі предмети виконують свою особливу функцію «невидимої присутності» в побудові художнього простору, зокрема театрального. І зримою про-зорою ця присутність стає завдяки особливій інтерпретаційній стратегії.

Що ж це за стратегія?

Яке це має відношення до розпочатої розмови про предмети? Сенси предметів (крім предметів, яким ми надаємо значення символів) є прямі й

очевидні, а додаткового значення вони можуть набувати лише в художньому просторі, зокрема, на сцені.

Однак, як стверджує В. Фомічова, предмети з додатковим значенням існують в реальній дійсності. І це ті самі предмети, про які ми вже зауважили з початку й про які вже писали не раз.

Це додаткове значення неочевидне. Воно існує у згорнутому вигляді й потребує розгортання за принципом, описаним Д. Бомом [30], коли прихований порядок (смысл) у розгорнутому вигляді зовсім не схожий на те очевидне (дію чи предмет), яке він породжує, а отже й у якому фіксується у згорнутому вигляді. Це схоже на голограму, на поверхні якої з незрозумілих ліній і фігур під впливом відповідного променя виникає (розгортається) об'ємне зображення. Не випадково Бом використав голограму як аналогію для пояснення свого бачення всесвіту.

Нагадаємо, що Бом писав аби не просто показати механізм розгортання смислу, а щоб довести фундаментальність самого *процесу* згортання-розгортання. Що за кожним згорнутим смыслом своєю чергою є глибший згорнутий смысл і врешті сама всезагальність існування у згорнутому вигляді присутня у кожній людині. Тож рух думки у бік дослідження цієї динаміки і причин, які її «запускають» є рухом до осмислення все більш глибинних законів буття та існування людини. Окрім того, саме усвідомлення того, що кожен з нас ймовірно є носієм певних абсолютних законів (про що, до речі, говорить релігія) посилює позицію морально-ціннісних орієнтирів у пізнанні, у тому числі пізнанні художніх об'єктів.

Художній простір та драматургія зокрема, з одного боку є чудовою живою моделлю для дослідження законів вищезазваного розгортання, з іншого – саме усвідомлення цих законів переносить спілкування реципієнта з художнім твором на іншу глибину його внутрішнього світу, яка, зазвичай, і не хоче бути прозорою.

Які ж знаки на «поверхні» художнього тексту можуть бути «провідниками» до його глибини?

Це, насамперед, предмети з додатковим значенням прихованого порушення, які існують в реальній дійсності, або ж набувають саме такого специфічного значення в художньому просторі.

У чому суть цієї специфіки?

Як ми вже сказали вище, прихований згорнутий універсальний смисл порушення може бути зафіксований у певному предметі. Це відбувається тоді, коли його реалізація, яка настає внаслідок зняття психологічного напруження, породжує дію на створення цього предмету.

Як застигає лава, викинута вулканом, так застигають у оточуючій дійсності смисли-порушення, зафіксовані у новостворених предметах. На них, як вважає Фомічова, реагує творча інтуїція, яка у цьому випадку дорівнює інтуїції моральнісного розрізнення, адже йдеться про швидку позасвідому реакцію – «клік» - на приховане (згорнуте) порушення.

Розгортання неочевидного смислу, згорнутого у предметах, через факти фабули і є тією динамікою, яка визначає «самість» художнього твору і визначає основу для певного коридору (набору) інтерпретацій. І це важливо для нашої роботи, яка пов'язана якраз з пошуком цієї «самості». В принципі, коли твір мистецтва представлено публіці, кожен має право інтерпретувати його як завгодно. Можливо, навіть чиясь фантазія засвітить його набагато яскравіше, а уява побачить набагато більше, ніж можна було б побачити.

Напевне, найсильніші внутрішні моральнісні порушення закладаються в предметах, пов'язаних з абсолютною владою, яка через ці предмети закріплюється за певною людиною, коли людина стає не собою, а втіленням Божественної волі.

Успіх серіалу «Корона» зумовлений не лише цікавістю до такої раніше досить закритої в мистецтві теми як життя сучасної королівської родини Англії. Обраний у якості назви предмет зумовлює невичерпний драматизм.

У самій назві Корона виступає як мовна метонімія (частина / ціле). Однак як предмет-метонімія із закладеним внутрішнім моральнісним порушенням корона має свою функцію розгортання драматичного сюжету.

Якщо бути точним, то трон або корона – предмети *трагічного* змісту. Класичний трагічний герой, якого рухає гордіня (*hybris*), який виходить за кордони людського, стає в партнерство з Долею, іноді, як Прометей, щоб допомогти людям, іноді як Річард III, щоб помститися природі – такий герой від початку приречений.

Однак це було а античності й у епоху Відродження і справжній трагічний зміст пішов з театру разом з героями і королями («Что делать вам в театре полуслов и полумаск, герои и цари ?»)

Натомість з'явилася драма. Зміст цього жанру зумовлювався тим, що героєм на сцені стала звичайна людина у звичайних обставинах свого життя. А життя людини, як відмічав А. Шопенгавер, «повинно містити всі жахи трагедії, але ми при цьому навіть позбавлені можливості зберігати гідність трагічних персонажів, а приречені проходити всі деталі життя в неминучій банальності характерів комедії».

І тепер навіть королі в серіалі-байопіку не можуть бути трагічними персонажами у строгому сенсі цього слова, тим більше, що вони існують в житті як реальні прототипи.

Трагізм змінює свою тактику, він м'якшає і «ховається». По-перше, трагізм закладено вже в самій Долі, коли бути правителем – це і є Доля.

В серіалі показано два можливих шляхи: перший – ухилитися від цієї Долі перед коронацією (король Едвард) та, буквально підставивши свою голову, прийняти не свою Долю і врятувати Корону – батько Єлізавети.

Героїня, яка представляє цей предмет, прагне відповідати тим вимогам і правам, які він на неї накладає. А ці права з іншого боку, вона прагне відповідати вічним нормам суто людського життя.

Що вище? Чи повірить сама людина, що, аби зберігати державу і церкву (бо королева ще й глава церкви), вона має стояти вище людських законів?

Практично кожна серія розгортається протиріччям, яке виникає під диктатом корони. Наприклад, що вище: слово, дане батькові чи вимоги протоколу про королівські одруження? Героїня через біль і сумніви все ж обирає вимоги протоколу, хоча результат цього вибору – зламане життя рідної сестри.

Практично кожна серія закінчується поразкою людини і перемогою королеви. Хоча щоразу така самопожертва ніби і викликає захоплення (особливо в сучасному контексті політичної ницості), тим цікавіше слідкувати за тим, що відбувається з людиною і чи не щезне вона остаточно. За законами розгортання трагічного сюжету або людина повинна отримати перемогу, або ж героїня загинути.

Невідомо, що буде в останніх сезонах, однак життя вже обрало свій варіант. Реальна королева Єлизавета оголосила, що йде від справ, аби доглядати свого чоловіка Філіпа. Ще вона відмічала, що відчуває вину перед своєю сестрою Маргарет. Трагедії у фіналі не буде.

Тож ми бачимо неабияку здатність предметів з прихованим моральнісним порушенням розгортати і утримувати течію сюжету. Більше того, такі предмети мають свій ритм, який і визначає ритм твору.

Прикладів таких предметів у драматичних творах є досить у вже існуючих роботах з формули сюжету.

Однак чи реагує на такі предмети свідомість реципієнта? А що передбачає свідомо реакція на такі предмети?

Насамперед – це готовність знайти й розгорнути іноді болісний для себе зміст. Зробити себе про-зорим для такого змісту.

Як це поєднати з гедоністичними очікуваннями від зустрічі з твором мистецтва? Як це може не зашкодити сприйняттю потоків метафоричної образності?

Вже довгий час ми, люди, вступаємо

в комбінації

з нелюдським, таким чином утримуючи свою
присутність і, можливо, таким чином стаючи людьми.

(Б. Латур, «Маленька філософія акту висловлювання»)

4. Роль предметів у розгортанні художнього простору

З початку минулого століття, коли модернізм став вишуканим жалобним вінком антропоцентристським і суб'єктивно-ідеалістичним пориванням культури, частина філософської та соціологічної думки звернулася до речей і предметів, загальний інтерес до яких почав падати. Вектором пошуку стало закладене Е. Гуссерлем «назад до предметів» як вперед до осмислення дійсності.

Від Гайдеггера та Зіммеля до Фуко, Бодрійяра до Латура і ідуть традиції осмислення непересічної ролі речей і предметів як у соціальному, так і культурно-мистецькому просторі. І досліджувані предмети у цих двох просторах практично не перетинаються.

Можна, звісно, зауважити, що тенденція до сприйняття речі як факту водночас соціального (утилітарного) і мистецького існує впродовж століть. Г. Зіммель навіть вбачає існування зовнішнього і внутрішнього речей відповідно до їхнього одночасного існування в житті й в мистецькому просторі. Так, описуючи вазу, він відмічає: «...вигляд ручки гармонізує в собі два світи – зовнішній, який висуває через неї свої вимоги до посудини, і художню форму, яка, ігноруючи зовнішній світ, вимагає її собі».

Однак тут ми спостерігаємо практично платонівський поділ на два світи, реальний (соціум) та ідеальний (представлений у цьому випадку мистецтвом як втіленням довершеності), які фактично борються за цю річ.

Так Латур підкреслює необхідність дослідження гуманітаристикою значення речей та розгляду «неживих предметів у якості реальних соціальних сил» [17; 44]. Він переконаний, що «об'єкти виконують певну

роботу, а не просто є екранами чи ретропроекторами нашого соціального життя» [17; 44].

Латур проводить паралель між пошуком фізиками «недостатньої маси» у Всесвіті та марним прагненням соціологів знайти у суспільствах соціальні зв'язки та моральні принципи, достатні для підтримання їх нормальної життєдіяльності. «Нестійкі і слабкі моральні принципи – ось і все, що можуть знайти соціологи. Суспільство, яке вони намагаються відтворити за допомогою тіл і норм, постійно руйнується. Чогось весь час не вистачає. Такого, що було б строго соціальним і високо моральним» [17; 47].

Якщо «строга соціальність речей» не викликає запитань, то думка про їхню високу моральність здається, на перший погляд, абсурдною витівкою. Однак Латур у невеличкому есе, присвяченому дверям, показує як пристрій для плавного закривання дверей тихо, непомітно служить скромній, але благородній меті, пом'якшуючи загальну людську ділову атмосферу.

Ми звертаємося до Латура, тому що сама думка про масу непомітного морального в речах надзвичайно важлива для нашого дослідження і ми до неї ще повернемося., хоча у випадку розгортання художнього простору важить саме маса непомітного а-морального.

Дослідження ролі речі та предметів у художньому просторі має надзвичайно потужну традицію, особливо у сценографії. Однак ця роль зводиться до символічної чи метафоричної функції, що не дивно, адже метафора все ще залишається основою художньої творчості. Речі та предмети, якщо вони існують в сценічному просторі не у своєму прямому побутовому значенні, осмислюються як такі, що виступають в образній паралелі з героями, їхніми долями, ідеями, тобто у прихованому порівнянні оречевлюють людське духовне, неявне. Так все ж вони не осмислюються як такі, що можуть виявляти свою власну неявну сутність (приховану ідею), породжену їхньою появою у соціальній сфері, а ця неявна сутність і може розгортати очевидний хід драматичного сюжету.

Що ж таке неявна прихована (внутрішня) сутність деяких речей і предметів?

Зрештою нічого принципово нового про предмети та речі як такі ми не додамо. Однак у цій роботі йтиметься про окремий (не дуже чисельний) клас речей і предметів, які, породжуючись в соціальному середовищі, мають здатність ставати джерелом розгортання художнього простору і драматичного простору зокрема.

Розглянемо один досить відомий приклад з розгадками-інтерпретаціями фільму Стенлі Кубрика «Сяяння». Інтерпретатори помічають досить багато невідповідностей і дивних речей, пов'язаних з малюнками, зникненням на стіні картини, яка висіла у попередньому кадрі, зміною розташування кімнат у готелі, тощо. Усе це стає джерелом додаткових тлумачень і виявлення прихованих смислів, та все ж не приводить до розуміння останніх кадрів, де на старовинній світлині перший керуючий готелем, який вбив свою дружину і двох дочок, посміхається до нас посмішкою Джека Ніколсона, тобто сучасного керуючого, що разом з родиною переживав всі жахи готелю «Оверлук».

Усі інтерпретатори помічають, однак не виділяють як щось особливо значуще те, що готель було збудовано на місці старовинного індіанського кладовища. На перший погляд все зрозуміло: цей факт пояснює появу духів та усі паранормальні явища в готелі.

Однак тут існує глибший вимір: готель, «цивілізація», місце відпочинку для подорожніх, збудований на місці індіанського кладовища – це особливий предмет, в який соціальне середовище внесло порушення, зумовлене експансією завойовників, які знецінювали не лише культуру, життя, а і сакральні цінності корінного населення. Відтак існує зв'язок між закладеним у цьому предметі з прихованим порушенням та немотивованою «потойбічною» жахливою агресією двох керуючих готелем, спрямованою проти власної родини. Перемога над цією агресією може вистраждатися лише наступним поколінням, сином героя, здатним бачити «сяйво».

Може видатися дивним, що розмову про створення об'ємного людиновимірною смислового простору художнього тексту (потенції) і сценічного втілення ми починаємо саме з предметів. І в цьому, напевно, полягає головна особливість і своєрідність формули сюжету, запропонованої В. Фомічовою

Згідно з формулою внутрішнє, приховане дає про себе знати через порушення, і німими «носіями» цих порушень виступають, насамперед, предмети, за допомогою яких можна закодувати *смысл* того самого енергетичного образу, згорнутого до точки, яким є готова до розгортання внутрішня форма.

Річ у тім, що людині, крім утилітарного, властиве і своєрідне «психологічне» опредметнення, яке відбувається тоді, коли виникає необхідність напружений внутрішній зміст (психічну напругу) вивести назовні. Людина, якщо робить свідоме і вольове зусилля, або вербалізує цей зміст, або створює предмет, здавалося б, аналогічний за функціональним значенням з уже існуючим, але новим змістом.

У цьому випадку Фомічова спирається на роботи Л. Виготського, зокрема, на теорію «психологічного знаряддя», засновану на здатності культурного індивіда позбавлятися незадоволених (внаслідок культурних заборон) бажань за допомогою здійснення цілеспрямованих дій, внаслідок яких психічна напруга переноситься в предмет. І тоді предмет отримує новий, прихований не властивий його основному значенню алогічний зміст

Розглянемо приклад. Як ми вже помітили, поява деяких предметів утилітарно логічна – комп'ютер виник для більш легкого доступу до інформації. Але у тому самому предметі – комп'ютері – закладена потенційна можливість для реалізації прихованих порушень. Так, інтернет дозволяє порушувати писані закони (явне порушення) і глибинні буттєві норми (приховані порушення).

Так, явне порушення – очевидна дезінформація на сторінці електронної газети або дитяча порнографія.

У цьому ж комп'ютері є сторінка шлюбних оголошень. Її історія на наших теренах сходиться до ледь помітного оголошення про пошук партнера в розділі оголошень однієї прибалтійської, ще радянської, газети. Виникло воно тому, що деякі люди, не маючи можливості розширити коло знайомих, у пошуках обранця чи обраниці накопичили в собі таке сильне психічне напруження, що позбутися від нього стало можливим тільки винісши його назовні у вигляді шлюбного оголошення в газеті. Оскільки подібну психічну напругу відчувало багато, цей предмет перейшов до розряду соціально звичних, трансформувавшись у шлюбну газету. Інтернет, своєю чергою, замінив шлюбну газету і розширив можливості дисбалансу, який виник, до глобального рівня. Приховане моральне порушення, пройшовши шлях прогресу разом з предметом, втратило первісну актуальність, але зберегло зміст.

Однак незалежно від того, легко чи важко відбувалося впровадження новоствореного предмета в соціальну дійсність, він завжди зберігатиме в собі психічну енергію прихованого порушення у своєму первинному значенні: чоловік пропонує себе на продаж як виставковий екземпляр, те ж саме робить жінка, пропонуючи себе невизначеному колу незнайомих людей.

Таким чином, у результаті опредметнення внутрішньої напруги утворюються предмети, що зберігають «психічну енергію» морального порушення, перенесену в них людиною. Ці предмети входять у наш життєвий простір непомітно й існують поряд з іншими, а наш предметний світ, являючи собою історію культури і цивілізації, водночас є німим, але зримим зберігачем прихованих і закорінених у соціумі буттєвих порушень.

Для вміння працювати з формулою, важливо зрозуміти: як би зовні не виправдовувалося порушення соціальною структурою, яким би «нормальним» не здавалося сучасній людині, воно все одно зберігається у своєму первинному значенні. Ми все одно «знаємо» в глибині, хоча, як правило, і намагаємося про це знання забути. Художник і є людина, яка

«знане» в глибині й перенесене в новостворений предмет виносить на поверхню.

Предмет з внутрішнім порушенням є первинною матерією для побудови художнього простору, оскільки характер його змісту відповідає всім характеристикам буттєвих порушень, головна з яких, у цьому випадку, – тривалість і невідкладність зовнішньому впливу. Це дозволяє, по-перше, на основі предмета з внутрішнім порушенням створювати художній простір будь-якої тривалості, поки тенденція до морального порушення, закодована в ньому і покладена в основу твору, не буде виявлена і баланс не буде відновлений.

Опредмечує ці порушення драматург. Завдання режисера в тому, щоб розпредметнити їх на сцені.

Однак предмет цікавить нас не сам по собі, а у зв'язку з людиною, тотальність природи якої покликаний відтворювати театр. А щоб зібрати воедино дуальну природу людини, треба мати зримих представників зовнішнього і внутрішнього існування. Тому й на сцені треба будувати єдинодуальну структуру.

Предмет з аналогічним внутрішньому зовнішнім порушенням відразу зчитується, але, щоб зчитався предмет з внутрішнім порушенням, обидва предмети повинні зіткнутися в єдиному просторі сцени згідно з основоположним принципом розгортання драматичного змісту, коли предмет з явним порушенням розкриває зміст порушення прихованого.

Треба підкреслити, що в житті не зустрічається такого взаємного розташування предметів за принципом «зовнішнє» – «внутрішнє», в результаті чого відбувається зіткнення смислів, від якого народжується спільний художній сенс, що володіє як властивостями зовнішнього (його можна «зупинити», сформулювати), так і внутрішнього (завжди залишатиметься щось ще, що вислизає від остаточних формулювань, і несе сам «ресурс неостаточності»).

Отже, через таке штучне зіткнення збирається цілісність художнього тексту як природна цілісність людської природи.

Здавалося б, все до прикрасі просто і навіть примітивно. Але так виглядає лише на перший погляд. Річ у тім, що відчутти предмет з внутрішнім порушенням, відгукнутися на нього під силу лише великому таланту або генію, що володіє потужним моральним інстинктом. Адже складність у розрізненні таких предметів полягає ще й у тому, що вони зав'язані не на особисту емоційну пам'ять людини, а на універсальні порушення, які приховано існують у соціумі, і зовні часто виглядають як норми. Як правило, великий художник відгукується на один такий предмет і порушення, закладене в ньому, проходить крізь усі його твори. Так, практично вся драматична творчість В. Шекспіра пов'язана з *троном* як втіленням абсолютної людської влади і порушенням влади Божественної. А п'єси А. Чехова будуються на такому предметі, як дім, що насправді вже не є домом.

Отже, динаміка – розгортання драматичної дії виникає тоді, коли енергії явного і прихованого порушень починають взаємодіяти, ніби скручуючись при цьому в пружину, процес «випрямлення» якої відновлює – шляхом актуалізації прихованого порушення – порушений на початку п'єси баланс. Однак відбувається це не очевидно, сприймається виявлене далеко не однозначно, частіше воно «неясно відчувається».

У п'єсі М. Метерлінка «Сліпі» (якщо слідувати формулі) сліпим делеговані порушення, втілені в двох вежах, між якими вони знаходяться: замку, де гасне світло старої, що залишається в минулому моральності (предмет з очевидним порушенням), яка не змогла дати цим людям опори в житті, та яскраво палаючого маяка (предмет з неочевидним порушенням), де живуть сильні люди, носії нової моралі, за якими майбутнє і які, як це підкреслюється драматургом, ніколи не дивляться в бік сліпих, хоча саме там, як підкреслюється у п'єсі, Юна сліпа може прозріти.

Отже, на перетині двох світлових хвиль: з безнадійного минулого і світлого майбутнього – виникає усвідомлення теперішнього, втілене у долі покинутих у темному лісі безпорадних людей, що залишилися один на один з Невідомим. Це втілене в подієву форму усвідомлення теперішнього одночасно показує ціну минулого і виносить застереження (як покаже історія – точно) майбутньому «надлюдства», яке не просто зневажливо забуде про слабких, хворих і беззахисних, а навіть візьметься їх планомірно знищувати.

Однак, що представляє собою сама вищезгадана формула п'єси, яка розгортається від зустрічі двох енергій: тенденції до неочевидного порушення (тобто чогось потенційного) – хвилі з майбутнього – і порушення очевидного (актуального) – хвилі з минулого, - як не певну квантову модель виникнення поля свідомості, в якому народжуються події і факти теперішнього?

На наш погляд, саме так, непрямо, працюють предмети, забезпечуючи «нестчу морального» в суспільстві.

5. До поняттяглибинної семіотики

Основна теза: по-перше, глибинна семіотика торкається аналізу художніх творів; по-друге, вона досліджує не принципи означення тих чи інших предметів, понять, образів, а звертається до принципів їх породження, розгортання із прихованих порядків, або ж із внутрішньої форми.

Традиційно вважається, що в основі процесу творчості лежить такий інструмент, як метафора, прийом прихованого порівняння, побудований, за основоположним принципом явне-приховане (те, що мається на увазі). Але, як точно помічає В. Кізіма, в художній метафорі порівнювані поняття вже відомі нам з попереднього досвіду [8; 266], тому не можуть повною мірою претендувати на статус «внутрішнього».

Ми теж вважаємо, що справа не в метафорі як художньому прийомі. Щоб забезпечити метафоричну цілісність художнього твору як розгортання згорнутого сенсу, треба мати сам носій прихованого сенсу. Таким носієм, відповідно до формули, виступають вже згадувані предмети, що з'являються в соціально-предметному світі, які й мають значення прихованих порушень.

Аби зрозуміти це, насамперед, треба відкинути деякі стереотипи сприйняття. Так, певний «обман» мови в опозиції *внутрішнє / зовнішнє* схиляє нас до такої топології, де внутрішнє перебуває *під* зовнішнім чи *всередині* нього. Та, як ми переконалися ще з робіт наших видатних лінгвістів, ця топологія умовна, а вищезазначену опозицію можна переформулювати як *потенційне / актуальне*, де у потенційного виділено ознаку субстратності – здатності виступати спільним для людей певної мови і культури. Таким чином, цю опозицію ще можна уточнити як *потенційне (єдине) / актуальне (одиничне і множинне)*.

Хоча, треба визнати, і в такому вигляді опозиція не повністю виявляє природу *єдності* цих понять.

На думку автора, найпершим відповідь на питання про природу зв'язків внутрішнього як потенційного із актуальним, зовнішнім дав фізик Девід Бом, який сформулював ідею вторинності очевидного порядку світу як структури речей, які *в основі своїй зовнішні один щодо одного*, щодо неочевидного, внутрішнього, згорнутого порядку. Іншими словами, зовнішній «розгорнутий» (експлікативний), «явний» порядок виникає з глибшого «згорнутого» (імплікативного), «прихованого» порядку. Таким чином, будь-яке розгорнуте значення несе в собі код свого розгортання, за допомогою якого тільки й можна пояснити глибинну логіку цього значення.

Отже традиційний семіотичний поділ на означуване і означник чи знак – денотат – сигніфікат лише фіксує актуалізоване значення слова і не дає достатнього ресурсу для аналізу художнього твору, кожен елемент якого породжується розгортанням прихованих порядків.

Можна певним чином вважати конотативні значення, які виникають внаслідок метафоричних переносів, результатом такого розгортання. Однак, як ми вже зауважили, такі переноси, що будуються на прихованому порівнянні, досить чітко демонструють приховане першоджерело.

Звернувшись до трикутника Фреге: знак – денотат – сигніфікат, де денотат це предметне значення, а сигніфікат – це зміст поняття, спробуємо знайти місце «алогічних» предметів.

Це вочевидь не конотації, тобто вони приховані або в денотаті або у сигніфікаті.

Іншими словами, приховані порушення вносяться в сам денотат, приховані «алогічні» значення існують поряд з «логічними» і виявитися можуть тільки через очевидні, які співвідносяться з ними не за принципом прихованого порівняння (метафори), а за тим, що можна назвати породженням зовнішніх форм із форм внутрішніх.

Якщо слідувати сутності вчення про зовнішню та внутрішню форму структури слова Г. Шпета, яка полягає в розрізненні цих форм за ознакою *актуальне – потенційне*, то внутрішньою формою художнього твору можна було б назвати суперпозицію можливих варіантів його прочитання, які всі разом складають «ідеальний зміст».

Якщо ж поглянути на внутрішню форму з позицій вчення О. Потебні, то увагу слід акцентувати на її особливій здатності виступати *субстанцією породження* змістів певного типу.

Спробуймо відштовхнутися від поняття внутрішньої форми як *субстанції породження*. Якщо субстанція породження слова опановується носіями мови у процесі міжособистісної комунікації, то у випадку художнього твору вона насамперед розгортається окремим індивідом, автором і лише потім вступає в простір комунікації. Тобто автор – це людина, яка має «код доступу» до внутрішнього, буттєвого, а також володіє мистецькими засобами його кодування, іншими слова, переведення його у зовнішню форму.

6. ПРЕДМЕТИ-МЕТОНИМІЇ Й ІНТЕПРЕТАЦІЯ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ

Предметам з внутрішнім моральнісним порушенням, які у нас розглядаються як предмети-метонімії, було присвячено ряд публікацій авторів та монографія [18]. Існує ціла традиція філологічних та семіотичних розвідок щодо ролі предметів у художньому тексті. Їхній сучасний аналіз знаходимо у монографії вітчизняної дослідниці Н. Городнюк [4], яка не оминає й історію філософського контексту цієї теми. Предмети у філософській та соціологічній думці останніх десятиліть все більше антропологізуються й навіть набувають статусу моральнісних актантів. Так Б. Латур [5] звертає увагу на здатність неживих об'єктів підтримувати баланс моральнісного в суспільстві. Варто зауважити, що хоча предмети, про які йдеться у формулі сюжету, дещо відрізняються за функцією від тих, про які пише Латур, для нас важливим є той факт, що в сучасній європейській думці було поставлено проблему зв'язку такого суто людського феномену як моральність з неживим світом – світом речей і предметів.

Теорія формули сюжету, запропонована В. Фомічовою, передбачає існування трьох видів предметів, важливих для розгортання сюжету: предмети з прихованим порушенням, предмети з очевидним порушенням та предмети конфлікту.

а. Предмети з прихованим порушенням та синтагматична вісь драматичного твору

Найважливішим є положення про предмети з прихованим порушеннями, які у згорнутому (прихованому від осмислення) вигляді зберігають джерело драматичної дії, а розгортаючись (поступово осмислюючись через головного героя та події фабули), розгортають драматичний сюжет. Саме вони стануть предметом розгляду цієї статті.

Особлива увага до предметів викликана тим, що предмети і речі отримують досить уваги на рівні філософського осмислення, однак не на рівні того повсякденного життя, у якому вони виникають і побутують і з якого потрапляють до тканини художнього тексту. Отже і в художньому тексті вони часто нівелюються, пропускаються повз увагу як це буває в житті.

А, між тим, кожен предмет – це цілісний ієрогліф, у якому назавжди зафіксована потреба і мета його створення, а отже його призначення і ясний смисл «існування». Ієрогліфи можна читати, складати з них тексти, однак у безумовній антропологічній зарозумілості ми як правило не зважаємо на смисли, які зберігають предмети – наше мовчазне смислове оточення.

А скільки є способів «читати» предмети, якщо вони знаходяться в тканині художнього простору? Перша відповідь очевидна – шукати образний смисл. Це передбачає емоційне включення і здатність до асоціативно-образного мислення глядача. А предмет виступає як символ або метафора, або асоціативна деталь.

Однак іноді стілець на сцені – це просто стілець.

Чи вимагає він так само розуміння? І чи таким простим є те, що просто?

Тут ми підходимо до фундаментального типу сприйняття предметів у мистецтві, який відрізняється від того, що зазвичай називається тропеїчно образним, в основі якого лежить очевидне або приховане зіставлення (juxtaposition).

Опис другого типу сприйняття предметів у мистецтві знаходимо у класичній семіотиці. Так Р. Якобсон, аналізуючи поезію Б. Пастернака, особливої уваги надає розумінню поетом ролі речей, підкреслюючи, що Б. Пастернак «логічно приходиться до протиставлення «смислу, введеного в речі» та їх чуттєвої даності» [29, 324]. Іншими словами, читання смислів предметів вимагає певного раціонального зусилля, а чуттєва даність – емоційного відгуку. І ці два типи сприйняття навіть *протистоять* один одному в межах конкретного художнього тексту.

Передбачаючи можливе запитання щодо термінологічної коректності вживання понять «предмет» та «річ», одразу зауважимо, у нашому дослідженні знімається дихотомія цих понять, оскільки кожне з них у тому чи іншому випадку підходить і жодне з них практично не вичерпує предмет розгляду. Як у Л. Курбаса поняття «річ на сцені» не вичерпується певним матеріальним виробом. Швидше за все, можна було б узагальнено говорити про об'єкти. Однак статусне визначення таких об'єктів вимагає окремої філософсько-світоглядної розробки. Отже поки що користуємося вищеназваними поняттями як робочими.

Два типи сприйняття, про які йдеться вище – це базові когнітивні процеси концептуалізації дійсності, або ж способи економії художнього вислову, відомі ще з античності як метафора і метонімія.

У семіотиці метафора і метонімія виступають як парадигматики і синтагматика, або ж як систематика і синтагматика [23], у літературознавстві – як засоби образності, у мовознавстві – як способи створення багатозначності. Когнітивна психологія бачить їх як специфічні операції структурування думки.

Народжені в лінгвістиці терміни метафора і метонімія як парадигматика і синтагматика були запозичені іншими видами мистецтва. Зокрема, Вяч. Вс. Іванов наводить приклади в кіно, де метафоричними є фільми Ф. Фелліні, а метонімією є «деталі, які подаються крупним планом» [6,152].

Однак науковий інтерес до метонімії в порівнянні з метафорою досить довго був помітно нижчий. Це стає очевидним, коли ми просто порівнюємо масиви літератури, присвячені цим поняттям. На цей факт вказують Синченко Г. Ч. та Воробйова Е.Ю.: «... метонімії незатишно, вона не на виду... На запит «метафора» браузер Google Chrome в січні 2019 знаходить більше трьох мільйонів посилань, а метонімії менше двохсот тисяч» [25, 84].

Метонімії надається дещо менше художньо-образної «ваги». Вона ближче до описуваного предмету, вона за визначенням – суміжна – вона

знаходиться з ним практично в одному семіотичному полі. Більше того, вона зазвичай навіть не помічається як троп.

Такі рідкі виключення як проза А. Платонова чи творчість деяких поетів, де метонімія є основним засобом художньої виразності (Р. Якобсон про Б. Пастернака), чи класичний аналіз М. Ріффатера ролі метонімії в розгортанні наративу в прозі Троллопа лише підкреслюють правило.

Однак на межі ХХ-ХХІ ст. раптом починається своєрідний бум в дослідженні метонімії, сутність якого досить важлива для нашої роботи. Так Г. Рагден і З. Кьовешеч [32] звернули увагу на те, що, на відміну від метафори метонімія не є суто лінгвістичним терміном: «Метонімія може зустрічатися всюди, де у нас є ідеалізовані когнітивні моделі. А вони є щодо всього, що осмислено, що включає і смисли слів і подій, і форми і значення слів, *і речі і слова у реальній дійсності (курсив мій - О.Л.)*» [32; 321, 337]. Якщо під ідеалізованими когнітивними моделями розуміються комплексні структури, за допомогою яких організуються знання [25], то метонімія – це один з найважливіших засобів *організації* знання, у тому числі й художнього простору як одного із видів знання.

Фактично метонімія стає одним із основних об'єктів дослідження у когнітивістів і ці дослідження у певних точках починають змикатися з суто літературознавчими студіями, де метонімії досліджуються не як тропи, а саме як спосіб організації цілісного художнього мислення читача.

М. Ріффатер, заклав перші дослідження синтагматичної ролі метонімії як певних матеріальних знаків, які заміщують інший зміст, переважно моральний, а повторюючись впродовж твору, продукують його неперервність і тяглість. Досліджуючи роман Троллопа, він вказує на таку властивість метонімії як «здатність породжувати текст» [33, 276]. Ця властивість базується на надзвичайних можливостях метонімії концентрувати необхідний зміст: «вони відображають довгий художній нарратив у мініатюрній формі... Вони допомагають читачеві розуміти текст і усвідомлювати його єдність» [33, 277].

Розвиваючи традицію М. Ріффатера, А. Панкхерст досліджує *мета-нарративні* функції метонімії, які «служать для структурування загального розвитку тематичного матеріалу» [31, 386]. Спираючись на висновок М. Ріффатера, що концептуальна суміжність створюється повторенням метонімічних асоціацій, дослідниця концентрується на референційній функції метонімії, яка виявляється у «повторюваних відсилках до концептів, досвіду чи об'єктів» [31, 383]. Іншими словами, така ніби банальна річ як *повторюваність (recurring)* певних об'єктів у художньому творі стає сигналом, який привертає увагу людини, що досліджує джерела розвитку тексту.

У якості референційної метонімії у аналізі роману Т. Моррісон «Пісня Соломона» А. Панкхерст розглядає *предмет* – сережку, що подарував героїні батько. Всередину сережки неписьменний батько поклав записку з єдиним словом, яке вмів писати – іменем дочки. Пізніше записка перекочувала до окремої скриньки. Сережка супроводжувала героїню впродовж роману і виконувала, на думку дослідниці низку функцій, а також і наскрізну роль – «утримувала ім'я і маркувала ідентичність героїні» [31, 395].

А. Панкхерст звертається до певних енергетичних категорій, коли вказує на *силу* (power) сережки в тексті («сила сережки як референційний фрейм розвитку тексту») [31, 393].

Та чи всім предметам, які так чи інакше повторюються протягом тексту властива та сама метонімічна *сила*, про яку пише А. Панкхерст? М. Ріффатер вважає, що це трапляється тоді, коли конотат заміщує денотат [33, 280]. Спочатку приймемо це до уваги і повернемося до цієї думки, коли аналізуватимемо предмети у драматичних творах.

Для нашого дослідження важливо підкреслити, ще й те, що у вищеназваних роботах йдеться про глибинну динаміку тексту, яка, за умови її усвідомлення, створює додатковий контекст, і це поглиблює та збагачує розуміння твору. Такий процес А. Панкхерст називає *реконтекстуалізація*.

Однак навіть як когнітивні процеси тобто як засоби пізнання, метонімії реалізуються в мові й досліджуються переважно як фігури вербальної мови. Проте театральне чи кіномистецтво завдяки особливостям власної природи оперує не лише мовою і не лише знаками предметів чи предметами-знаками, але і самими предметами у їхньому денотативному значенні реальних об'єктів дійсності, що прямо введені на сцену чи в кадр. І саме про здатність таких предметів нести метонімічне значення, базове для розгортання сюжету, йдеться у теорії формули сюжету.

Здатність самих предметів об'єктивної дійсності утримувати метонімічне значення ми відмічаємо не вперше, так само як не вперше звертаємо увагу на важливість більш повного осмислення цього тропу і його ролі в не лише в лінгвістичних процесах. Так Синченко Г.Ч. та Воробйова Е.Ю., називаючи історію метонімії історією Попелюшки та доводячи її сучасне перетворення на один з основних концептів мережевого мислення, наводять наступний приклад. А. Лефевр після того як було перекладено «Очерки по общему языкознанию» Р. Якобсона на французьку мову, одразу знайшов метафору і метонімію в архітектурі. Зокрема, метонімічну операцію заміни цілого частиною він побачив у багатоповітрях житлових кварталів, де кожна частина справді відображала ціле і навпаки [25].

Однак, як ми вже відмічали, предмет-метонімія в синтагматиці художнього твору виступає дещо іншої функції – референційній. Іншими словами, це предмет, який утримує основне смислове значення твору і з яким співвідносяться всі події.

Може виникнути запитання, а як він може виступати на сцені у своєму денотативному значенні, якщо, як зауважив М. Ріффатер, метонімією предмет стає тоді, коли його денотат заміщується конотатом, тобто певним додатковим значенням, яке актуалізується у тексті? Річ у тім, що специфіка драматичного твору якраз і дозволяє виділити ряд таких предметів.

Як вже відомо з наших попередніх робіт, В. Фомічова звертає увагу на існування особливих предметів, які в процесі виготовлення крім утилітарного

смислу отримують додатковий смисл, близький до описаного Л. Виготським як «психологічні знаряддя». У них закладено не тільки історію розвитку матеріальної цивілізації – шляхом створення цих предметів, фіксувалися певні психологічні проблеми, відкинуті з поля колективної свідомості як неприємні чи нестерпні.

Говорячи у термінах аналітичної психології й психоаналізу, які одразу спадають на думку, то В. Фомічова розглядає певну частину предметного світу як носіїв колективного несвідомого, де несвідоме розуміється саме у фрейдівській інтерпретації підсвідомого. За цією логікою відкинуте неусвідомлюване небажане почуття виправляється тільки його *осмисленням*. Тож приховані в предметах колективні порушення, виявляючись і осмислюючись в процесі драматичної дії, дозволяють прожити те саме класичне театральне очищення афекту, про яке писав Аристотель.

Ми неодноразово наводили приклади таких предметів і у соціальній реальності і в драматичних творах [18]. Напевне, найсильніші внутрішні моральні порушення закладаються в предметах, пов'язаних з абсолютною владою, яка через ці предмети закріплюється за певною людиною, коли людина стає не собою, а втіленням Божественної волі. Один із таких найпотужніших предметів – трон.

Серед предметів, які з'явилися в сучасному соціальному середовищі – персональний комп'ютер. Яскравий приклад використання його у якості метонімії – перший фільм з «Декалогу» К. Кесьльовського (TOR, 1988) на тему Першої заповіді «Я Господь, Бог твій...». Для розуміння важливо, що фільм було знято тоді, коли ПК у міських квартирах в спальних районах практично не було. Тож квартира, де є ПК, виглядала не зовсім звичайною – там ніби відчувалась присутність вищої сили. Її мешканець, маленький хлопчик не тільки робить на комп'ютері розрахунки, але й довіряє йому як живій істоті. Згодом ми помічаємо у кімнаті ще один комп'ютер – більший і потужніший. На ньому працює батько. Такий прийом своєрідного *підсилення*

повторенням (*recurring*), або навіть *тиражування*, як ми вже відмічали, характерний саме для предметів-метонімій.

Великий комп'ютер навіть може сам несподівано ввімкнути екран з написом «I'm ready _ _ _», ніби ініціюючи спілкування й демонструючи свою готовність виконати все, що його попросять. Батько попросив розрахувати чи достатньою є товщини льоду, аби витримає сина на ковзанах. Розрахунки показали, що так. А лід на озері не витримав.

Останні кадри: самотній батько в темній кімнаті, де раптом засвічується екран: «I'm ready _ _ _».

Тут використання предмету-метонімії занадто очевидне: людина гаджету надає значення абсолютного знання та абсолютного конфідента й референта мало не кожної життєвої події.

Такі предмети часто виконують і свою особливу функцію «невидимої присутності» в побудові художнього простору, зокрема театрального. І зримою – про-зорою – ця присутність стає завдяки особливій інтерпретаційній стратегії. Слідом за А. Панкхорст цю стратегію можна назвати *реконтекстуалізацією*, тобто оновленням контекстів.

Що ж це за стратегія і чому про неї треба говорити окремо?

Зазвичай, говорячи про предмети у контексті сценічного твору, ми звертаємо основну увагу на роботу сценографа.

Відомо, що іноді сценограф будує на сцені зриму концепцію вистави, яку ми зазвичай прочитуємо як метафору. Метафоричною є сценографія Д. Лідера.

Метафора вважається основою мистецтва. Приховане порівняння, яке не просто відкриває поезію зримого світу, а змушує саме нашу свідомість щоразу робити це відкриття.

Додаткового метафоричного значення предмети можуть набувати лише в художньому просторі, зокрема, на сцені. І саме метафоричне значення зазвичай інтерпретується як художнє. І саме воно традиційно входить в основний художній *контекст*.

Однак предмети з додатковим неутилітарним значенням існують в реальній дійсності й відповідно потрапляють на сцену в повноті свого прямого, а не метафоричного значення. Як ми вже показали, у цілому ряду предметів існує певний додатковий «неутилітарний» денотат, який у драматичному тексті й відповідно на сцені актуалізується засобом метонімії, *заміщуючи утилітарне значення предмету*.

У чому художня суть такого заміщення? Ми можемо цілковито погодитися з М. Ріффатером, який вважав, що у ментальному процесі, який вирівнює нерозвинуте приховане (implicit) значення з очевидним (explicit) [33; 272].

Сила додаткового «неутилітарного» значення предмету в тому, що воно неочевидне, отже тривале. Воно існує у згорнутому вигляді й потребує розгортання за принципом, описаним Д. Бомом [30], коли прихований порядок (смысл) у розгорнутому вигляді зовсім не схожий на те очевидне, яке він породжує. Це схоже на голограму, на поверхні якої з незрозумілих ліній і фігур під впливом відповідного променя виникає (розгортається) об'ємне зображення. Не випадково Д. Бом використав голограму як аналогію для пояснення свого бачення всесвіту.

Нагадаємо, що Д. Бом писав аби не просто показати механізм розгортання смислу, а щоб довести фундаментальність самого *процесу* згортання-розгортання. Що за кожним згорнутим смыслом своєю чергою є глибший згорнутий смысл і врешті сама всезагальність існування у згорнутому вигляді присутня у кожній людині. Тож рух думки у бік дослідження цієї динаміки і причин, які її «запускають» є рухом до осмислення все більш глибинних законів буття та існування людини. Окрім того, саме усвідомлення того, що кожен з нас ймовірно є носієм певних абсолютних законів (про що, до речі, говорить релігія) посилює позицію морально-ціннісних орієнтирів у пізнанні, у тому числі пізнанні художніх об'єктів.

Художній простір та драматургія зокрема, з одного боку є чудовою живою моделлю для дослідження законів вищеназваного розгортання, з іншого – саме усвідомлення цих законів переносить спілкування реципієнта з художнім твором на іншу глибину його внутрішнього світу, яка, зазвичай, і не хоче бути прозорою.

Які ж знаки на «поверхні» художнього тексту можуть бути «провідниками» до його глибини? Це ті самі предмети з додатковим значенням прихованого моральнісного порушення, які існують в реальній дійсності.

У чому суть цієї специфіки?

Як ми вже сказали вище, прихований згорнутий універсальний смисл моральнісного порушення може бути зафіксований у певному *предметі оточуючої дійсності*. На нього, як вважає В. Фомічова, реагує творча інтуїція, яка у цьому випадку дорівнює інтуїції моральнісного розрізнення, адже йдеться про швидку позасвідому реакцію – «клік» - на приховане (згорнуте) порушення (Про моральнісні порушення та інтуїцію моральнісного розрізнення див. [18]).

Такий підхід відрізняється від запропонованого М. Ріффатером, який працюючи з літературними текстами вважав, що предмети набувають саме такого специфічного значення *вже в художньому просторі* шляхом створення *конотацій*. Однак одну з основних метонімічних процедур розгортання він описував дуже схоже: текст робить *приховане очевидним*, коли «розміщує поряд моральний зміст та його матеріальний знак» [33, 274].

Розгортання неочевидного смислу, згорнутого у предметах, через факти фабули і є тією динамікою, яка визначає «самість» художнього твору і визначає основу для певного коридору (набору) інтерпретацій. Цей коридор (набір) обумовлений смисловими можливостями предмету з моральнісними порушеннями. М. Ріффатер виходячи з того, що, на його думку, метонімія породжує підтекст, називає цей коридор «ігровими (playful) варіантами тексту» [33, 279]. І це важливо для нашої роботи, яка пов'язана якраз з

пошуком такої – playful – «самості». В принципі, коли твір мистецтва представлено публіці, кожен має право інтерпретувати його як завгодно. Можливо, навіть чиясь фантазія засвітить його набагато яскравіше, а уява побачить набагато більше, ніж можна було б побачити. Та цей аспект не є предметом нашого наукового зацікавлення.

Отже звернемося власне до художньо-образної складової, пов'язаної з предметами.

Розгортання такого метонімічного змісту відрізняється від розгортання змісту метафоричного.

Метафоричне розгортання відбувається парадигматично, тобто практично одномоментно, а саме в момент усвідомлення прихованого порівняння. За влучним визначенням Р. Якобсона метафора – це «паралелізм, еліптично, зведений до точки» [29, 299]. Хоча наше враження від образу може потім тривати певний час.

Предмет-метафора на сцені може створювати та якийсь навіть час утримувати певний емоційно-інтелектуальний стан глядача, особливо тоді коли цей предмет концептуально працює на певну філософську над-ідею твору. Вона весь час – від початку і до кінця – залишається на сцені сталою. Класичний приклад – «Тев'є Тевель» Д. Лідера.

Можна сказати, що зафіксована в предметах метафора у цій виставі (не дивлячись на зіткнення протилежностей: минушого земного і вічного небесного) відіграє ліричну роль. Як камертон, вона дає основну ноту філософської глибини та інтелектуального тла, на якому розгортаються п'єси.

Так трапляється у великих майстрів сценографії, здатних через своє мистецтво на трансляцію глибинних універсальних смислів. В принципі такі смисли можуть існувати навіть без постановки режисера, або ж постановка режисера може мати смисл тільки як їх ілюстрація.

Однак абсолютно інакше на сцені чи на екрані працюють предмети-метонімії.

Вони не просто тісно пов'язані з текстом і з дією, а, як ми вже сказали раніше, розгортають дію так само як приховане значення розгортає смисл очевидних фактів. Метонімічне розгортання відбувається синтагматично. Однак *внаслідок своєї динамічної природи це є не просто розгортання шляхом поєднання елементів по «синтагматичній осі»* [23]. *Це розгортає і утримує саму вісь.*

У предметах-метоніміях не потрібно шукати натяку на якийсь інший смисл, як у предметів-метафор. Треба просто до кінця розуміти смисл цих предметів.

У вистав О. Ліпцина «Гравці» (Театр на Подолі, 2007) сцена буквально засипається гральними картами. Тут нема жодної метафоричної образності. Йдеться про людей, які грають в карти і на сцені – карти. Просто їх ненормально багато. Вони «просять» звернути увагу саме на себе.

Так метонімія виступає не просто прийомом мовної економії – вона показує здатність самого смислу «економитися» у створених людиною предметах і у якості своєрідних образно-смислових блоків потрапляти на сцену чи на екран.

Повертаючись до думки, що іноді стілець на сцені – це просто стілець, звернемося до однойменної п'єси Е. Йонеско. Як відомо, цей драматург володів вмінням концентрувати смисли, накладаючи пласт на пласт, де можна знайти водночас і реальне і фантастичне, і символічне і натуралістичне. Однак, як стверджує Фомічова, синтагматична вісь розгортається предметом, заявленим у назві – «Стільці», де його основне значення замінюється «неутилітарним» денотатом. Наводимо аналіз предмету В. Фомічовою, зробленим спеціально для цієї статті:

«Предмет ніби завуальований серпанком часу. Наприклад, стілець у якості трону — це давньогрецький стілець, зазвичай багато оздоблений, з високим сидінням і спинкою. Сьогоднішній стілець, яким ми користуємося в повсякденному житті – це сидіння на ніжках зі спинкою, *на одну людину*. В силу того, що обидва предмети входять до одного концепту, вони нібито і не

розрізняються за змістом. Однак, це розрізнення існує. Привілейованість початкового стільця відрізняла його від лавки. У давній Греції він зразу почав називатися трон і займати його могли тільки люди привілейованого класу. З часом трон набув виключної привілейованості, тобто трон – це стілець, який займає *вибрана привілейована людина* у якості спадкоємця. Така виключність гарантувала збереження цього місця. Наступна історія стільця пояснюється як історія предмету меблів, що має місце для *однієї людини*. Хоча значення стільця ніби демократизувалося, він все ж не втратив своє першопочаткове привілейоване значення. Першопочаткова суть трону як стільця і його подальша трансформація зберігаються в предметі. Саме тому з'явився стілець для глави родини, стільці для спеціальних гостей і, нарешті, стілець для глави держави. Саме прихована привілейованість цього предмету і приваблює драматургів. Наприклад, в п'єсі Шекспіра «Гамлет» фігурує трон в його першопочатковому значенні. А в п'єсі Йонеско «Стільці» фігурує стілець як загальнодоступний предмет меблів для однієї людини, будь-якої – від юної дівчини до всього людства, де привілейованість місця для однієї людини вже забута, тобто це значення існує в згорнутому стані. Отож розглянемо як у п'єсі візуалізується це значення. Перша ремарка: Напівкругла кімната з нішею в глибині. Справа від авансцени троє дверей, потім вікно, перед ним *лавка*, потім ще одні двері. У ніші *парадні двері* з двома стулками, від неї симетрично, справа і зліва ще двоє дверей, з боку глядацької зали *невидимі*. Зліва від авансцени теж троє дверей, потім вікно, перед ним *лавка*, ліве вікно симетричне правому, біля вікна *чорна дошка і невелике підвищення на зразок естради*. На авансцені стоять поряд *два стільця*.

Отже, у нас є два предмети: дві лавки і два стільця. Зіставимо обидва предмети. Лавка так само з'явилася в Греції як предмет з вузьким, зазвичай довгим сидінням для кількох чоловік. Що для нас цікавого у цьому описі? Насамперед той факт, що це місце, на якому можуть сидіти кілька чоловік, на відміну від стільця. У лавці нема привілейованості, так у парку на неї може сісти будь-яка людина і навіть поряд з незнайомцями.

Таким чином, поставлені поряд ці предмети за законом розгортання драматичного матеріалу дозволяють візуалізувати зміст персоніфікованого стільця, який відділяє одну людину від іншої. Так виникає запитання, чому автор не посадив у ремарці старого і стару на лавку разом, як це ми часто бачимо в парку? Чому він не посадив на лавку жодного персонажа? Чому в процесі прибуття гостей стільці окремих персонажів не представляють? Тому що стільці візуалізують розрізнений світ людей, у якому кожен за себе. Зі стільців старі перемістилися кожен на свої лавки, куди до них не підсів ніхто. На своїх лавках вони залишились кожен сам по собі».

Як ми вже відмітили, предмети-метонімії працюють не тільки у театральних, але і в кінотекстах.

Так у третьому сезоні серіалу «Фарго» (2015, Телеканал FX, реж. Н. Хоулі) з самого початку нашу увагу привертає маленька марка за 2 центи, яка висить у неспівмірно величезній рамі за склом в кабінеті успішного бізнесмена. До нього приходять молодший брат-лузер і вимагає марку, заявляючи що саме він має на неї право. Колекційна ціна двоцентової марки – 10 000 доларів. Для молодшого брата – це шанс почати нове життя. Для старшого брата – просто сувенір. І старший брат відмовляє. Чому? Тут і виникає запитання (десь на периферії уваги), яке знайде відповідь аж ближче до кінця серіалу.

Отож марка, яка з самого початку привертає увагу і так чи інакше час від часу виникає аж до кінця серіалу, є предметом з прихованим порушенням (предметом-метонімією), тому що саме це порушення, виявляючись, починає розгортати візерунок подій, химерний як персидський килим, який в драматичних ситуаціях поступово об'єднує багатьох зовсім різних, не пов'язаних між собою персонажів зі своїми долями і детективними сюжетами. Це стає очевидним ближче до кінця, коли герой, старший брат, визнає приховане порушення, зафіксоване у останній марці з колекції батька.

Виявляється, батько залишив у спадок старшому синові машину, а молодшому колекцію марок. Зіставлення двох предметів заповіту виявляє

реальну проблему *вартості*: вартість машини зменшується з часом, а вартість марок збільшується. Це розумів старший брат, тож, аби заволодіти колекцією, почав розповідати своєму 16-річному брату як «круто» мати машину, як змінюється ставлення дівчат до хлопця з машиною, аж поки нарешті молодший брат сам не попросив його помінятися спадками.

Отож обмін виглядав пристойно, чесно і навіть шляхетно з боку старшого брата. Той поступово продав колекцію і розпочав бізнес з автомобільними стоянками. Молодший так і залишився зі старим автомобілем і з пізнім гірким усвідомленням обману. Тепер зрозуміло, що на початку серіалу для старшого брата віддати марку означало признати право на неї молодшого брата, а отже і свій обман.

Отже для героя на момент початку фільму сутність марки вже не в її матеріальній цінності, а в тому, що утримуючи її, він утримує свою позірну «правоту», яка приховує його здатність заради корисливого інтересу переступити внутрішній моральнісний закон. Коли він врешті вирішує визнати свою вину й віддати марку братові, то випадково вбиває того уламком скла від розбитої рамки (за сюжетом він визнає вину занадто пізно, тому що брат уже приречений на смерть злочинним угрупуванням). Тоді марка починає просто «переслідувати» старшого брата: то раптом на стінах його кабінету з'являються її репродукції у рамках різних розмірів, то він прокидається з маркою на лобі. Врешті у якийсь момент просто викидає марку на бруківку як непотріб з кишені, що прилип до пальців.

Метонімічний перенос на марку ще й здійснюється за конотативним значенням *предмет / спосіб привласнення*. І проекцію цього переносу ми бачимо у основному сюжеті, який розгортається зі старшим братом. Той поступово, як муха в тенетах, заплутується в хитрій, абсолютно незрозумілій йому схемі *привласнення* його бізнесу великим злочинним міжнародним капіталом. Хоча ця схема дещо нагадує: спочатку йому роблять ніби послугу, а потім послуга виявляється пасткою. Але тут герой вже постраждалий і тому

врешті виплутується із, здавалося б, безвихідної ситуації з порівняно невеликими втратами.

Точний сценарний хід ставить свою точку в хеппі енді. Ця точка – фінальний кадр – постріл в голову герою, який на хвилиночку вийшов з-за щасливого сімейного столу на кухню, аби взяти у холодильнику ще щось смачненьке. Це помста, вихідною точкою якої (якщо розплутати назад клубок подій) є та сама марка, яку він на початку серіалу не захотів віддати братові.

Тож ми бачимо неабияку здатність предметів-метонімії розгортати і утримувати течію сюжету. Більше того, такі предмети мають свій ритм, який і визначає ритм твору. Як вважає В. Фомічова, для темпоритму розгортання драматичного матеріалу важливе *напруження*, яке залежить від обраного драматичного матеріалу, закладеного у предметі з прихованим порушенням. Темпоритм є завжди там, де є розгортання. І поки приховане не буде виявлене енергія розгортання створюватиме темпоритм. І якщо у сценічному мистецтві темпоритм тісно пов'язаний з концентрацією емоцій, емоційним станом персонажів, то за формулою сюжету це швидше ступінь наростання напруження при вирівнюванні двох змістів – прихованого і явного. Це пояснює тиражування (чи наростання повторення) в тексті предмету з прихованим порушенням (стільці, марка) до кульмінації драматичного змісту й розв'язки.

Такий довгий екскурс повертає нас до поняття *реконтекстуалізації*, яким А. Панкхьорст позначила процес усвідомлення ролі референційних метонімії в процесі сприйняття художнього твору, вважаючи, що таке сприйняття значно поглиблює розуміння твору. Однак чи реагує на метонімії свідомість реципієнта? А що передбачає свідома реакція на такі предмети?

Насамперед – це готовність знайти й розгорнути іноді болісний для себе зміст. Зробити себе про-зорим для такого змісту.

Як це поєднати з гедоністичними очікуваннями від зустрічі з твором мистецтва? Як це може не зашкодити сприйняттю потоків метафоричної образності?

Тож, можливо, тут і є виклик до процесів інтеграції, які додають нові виміри сприйняття художнього твору.

Отже практика драматичних сюжетів доводить наявність предметів-метонімії з прихованим додатковим неутилітарним значенням, які у такій якості існують у соціальній дійсності. Потрапляючи у тканину художнього тексту, ці предмети виконують специфічну синтагматичну функцію. Вони утримують і розгортають синтагматичну вісь. Цей процес породжує глибинну динаміку тексту, яка, за умови її усвідомлення, створює додатковий контекст, що поглиблює та збагачує розуміння твору. Особливого значення має функціональна здатність предметів метонімії виводити назовні приховані моральні порушення, які у згорнутому вигляді зберігаються в предметах як додатковий «неутилітарний» денотат.

2. Зіставлення предметів-метонімії з очевидним і неочевидним порушенням як джерело розгортання драматичних текстів

Ми вказали на художню значимість особливої категорії предметів, а саме – предметів-метонімії. Їхнє «тихе» співіснування поряд з іншими предметами в художніх текстах, чи на сцені, чи в кадрі зумовлює те, що ця значимість часто просто не помічається в аналітичних розборах чи художньому аналізі, зосередженому переважно на метафоричній образності. Тим часом саме вони виконують свою специфічну роль у синтагматиці тексту.

На цю роль звернули увагу класики американської семіотики. Зокрема М. Ріффатер, аналізуючи прозу Троллопа, помітив таку характеристику метонімічних деталей як «здатність породжувати тексти» [33, 276].

На думку Ріффатера, ця здатність криється у властивості таких деталей концентрувати основний смисл твору - «відобразити довгий художній наратив у мініатюрній формі» [33, 276], а також у тому, щоб допомагати читачеві усвідомлювати єдність художнього тексту.

Таку функціональність метонімічних деталей Ріффатер асоціює зі створенням і утриманням підтекстів [33, 277], які іншими словами можна визначити як невербалізовану, не виявлену очевидно назовні територію

художнього простору. Ця територія, власне, і виявляється у результаті розгортання твору, або ж, можна сказати, що розгортання твору – це і є її виявлення. Так художній твір запускає у читача (глядача) «ментальний процес балансування (вирівнювання) нерозвинутого прихованого (імпліцитного) значення з його очевидним (експліцитним) розвитком» [33, 276]. Фактично Ріффатер розглядає художній твір як окремий випадок загального закону розгортання значення, сформульованого Д. Бомом, на якому будується і «формула сюжету».

З цієї позиції назагал стає зрозумілим положення про здатність окремих метонімії породжувати тексти.

Варто зауважити, що Ріффатер не акцентує увагу саме на предметах. Так, аналізуючи роман М. Пруста «У пошуках утраченого часу», він дає визначення підтексту як «історії чи епізоду, які вбудовані в текст і повністю віддзеркалюють його» [34, 450]. Проте далі, визначаючи цей самий об'єднуючий елемент у тексті тексту роману, виділяє саме предмет – Магічний ліхтар (Magic Lantern).

Та все ж найактуальнішим є запитання, як працює механізм виведення прихованого у площину очевидного?

Цілком логічним здається висновок Ріффатера про те, що саме у площині очевидного повинні бути певні сигнали, які вказують на зміст прихованого: «Аби підтекст був ідентифікований, у самому наративі повинні існувати аналоги, з яких випливає впізнавана, чітко означена деривація, яка встановлює формальні й семантичні константи, які будь-який літературний текст здатний демонструвати» (Цит. за [34, 28] .

Отже, в очевидній частині тексту повинні існувати аналоги прихованого й ці аналоги відіграють свою визначальну роль в тексті.

Якими ж мають бути ці аналоги, аби ми могли їх ідентифікувати в художньому тексті? Аналізуючи прозу Троллопа, Ріффатер заявляє, що буде зосереджуватися на «метонімічних деталях» особливого порядку: «Моє зацікавлення торкатиметься тільки одного класу метонімії – тих, які

підводять читача до винесення всіх можливих моральних суджень про персонажа з його поведінки» [33, 273]. А робиться це шляхом «розміщення морального контенту поряд з його матеріальним знаком» [33, 274].

Чи випадково Ріффатер обирає саме такий клас метонімії? У чому криється причина зацікавленості саме моральними судженнями читача? Нам не вдалося знайти для себе теоретичного обґрунтування цього вибору в роботах Ріффатера. Тож саме у цьому аспекті розгляд предметів-метонімії у теорії «формули сюжету», яка засадничо базується на тих самій семіотичних принципах, що і теорія Ріффатера, виявляє свою наукову новизну. Хоча ця новизна є нічим іншим як усвідомленою і відмотивованою рефлексією щодо позачасової актуальності мистецтва, зокрема, драматичного.

Як ми вже зазначали, Фомічова стверджує, що предмети, які здатні концентрувати ключові смисли сюжетів, вирізняються з поміж інших тим, що є носіями прихованих моральнісних порушень. Вона так само вважає, що аби вивести назовні ці смисли, в очевидному – експліцитному – розвитку сюжету повинні існувати аналоги цих предметів, але такі, де ці порушення очевидні.

Здавалося б, схема досить простота, однак вона ж і не дозволяє зробити «формулу сюжету» простою формулою в практичному використанні. Умовою її застосування є інтуїція моральнісного розрізнення як здатність творчої особистості здійснювати редукції світу до його жорстких, а тому і жорстоких (*salute Arto!*) непохитних основ, до того самого закону світопорядку, що його мав гординю й відвагу переступати античний герой. Саме тоді драматичний твір і відновлює зламаний світопорядок, як Гамлет, що прагне вправити вивернутий суглоб часу, або герої Квентина Тарантино, через яких він мистецтвом «виправляє» історію. Вищеописані предмети-метонімії є прихованими знаками такого зламу.

Тепер з'ясуємо, як же виявляється зміст предмету-метонімії з прихованим моральнісним порушенням. За Ріффатером, приховане в художньому тексті повинно насамкінець стати очевидним, отже й мають існувати механізми такого виявлення.

Задля з'ясування цього механізму звернімося до другого елементу «формули сюжету» - предмету-метонімії з очевидним порушенням.

У процесі роботи над «формулою сюжету» з'ясувалася певна парадоксальна ситуація: навіть клас предметів з очевидним порушенням іноді не такий уже й очевидний.

Що таке очевидне порушення предмету? Це випадки, коли порушена його цілісність, коли він зламаний, коли використовується не за призначенням, коли порушення є у самому призначенні предмету і т.д. Однак часто ці порушення настільки очевидні, що людина їх не бачить як порушення. Чим же різняться ці два класи предметів?

Існує одна головна відмінність предметів з прихованим моральнісним порушенням від предметів з порушенням очевидним. Якщо у перших зміст порушення виправляється тільки нелегким внутрішнім моральнісним актом (здійснює головний герой, або не здійснює і гине), то другі легко виправити певними мірами соціального впливу чи застосувавши до них статті кримінального кодексу.

Якщо у реальному житті предмети існують «незалежно» один від одного, то у художньому просторі відбувається зіставлення предметів з прихованим і очевидним порушеннями так, що предмет з очевидним порушенням (аналогічним прихованому) й створює ту саму чітку деривацію за Ріффатером, яка встановлює семантичні константи. А встановлені константи впродовж розгортання сюжету «підтягують» на смислову поверхню приховане порушення.

У контексті запропонованої теорії предмет з очевидним порушенням зіставляється з предметом з прихованим порушенням у запропонованих обставинах драматичного твору.

Наприклад. Чи є предметом з очевидним порушенням гроші як еквівалент товару?

Можна говорити, що тут може бути певне приховане порушення, але про очевидність тут, на наш погляд, не йдеться.

А гроші як еквівалент шматка людського тіла?

Запропоновані обставини «Венеційського купця» повторюються в культовій «Грі в кальмара» (Siren Pictures Inc. 2021, реж. Хван Дон-Хьок), де герой у рахунок боргу підписує документ під назвою «Відмова від тілесної цілісності». «Ви підписали відмову від власного тіла» - говорить йому незнайомиць в метро і у грі ще раз демонструє героєві його готовність жертвувати власним тілом заради грошей.

Відмова від тіла зумовлена жорсткими запропонованими обставинами фільму. Учасники гри-експерименту опинилися в ситуації такого боргового колапсу, коли практично в реальній ситуації не залишається іншого виходу. (Варто зауважити, що запропоновані обставини відображають соціальну реальність Північної Кореї, де, сума кредитів, а особливо мікrokредитів перевищує ВВП країни.) Те, що ситуація відмови від тіла значима, підкреслюється епізодом з іншим персонажем, якого переслідують люди, що хочуть забрати його органи, обіцяні за борговим договором. Логічно виникає й інша проблема: а хто так щедро і чому дає в борг? Хто Шейлок? Ця інтрига триматиметься до кінця першого сезону як відповідно до останніх серій триматиметься походження призових, які щедро сипатимуться у свинку-копилку. Виявиться, що люди, які дають в борг, і є організаторами і спонсорами гри.

Отже, ми зауважили ще один предмет – свинку-копилку, яка навіть формально внаслідок своєї постійної присутності в художньому просторі й смислового навантаження виглядає референційною метонімією.

У своєму денотативному значенні свинка-копилка призначена для накопичення, як правило, дрібних монет і, як правило, нею користаються діти. У фільмі цей предмет використовується у дещо іншому значенні.

У першій серії вона опускається згори як сонце, кидаючи теплі золоті відблиски на обличчя людей, прозора і порожня. Там має бути призовий фонд. Але його ще нема і ніхто не говорить те, яким він має бути. Усі

учасники спочатку просто вірять, що виграш в грі буде виграшем у їхній життєвій ситуації.

Після перших ігор копилка починає наповнюватися грішми, причому після другої гри демонструється головний принцип: призовий фонд поповнюється пачками грошей одразу відповідно до кількості людей, які щойно «вибули».

Іншими словами у свинці-копилці існує вже заявлене очевидне порушення: криваві гроші як еквівалент людських тіл (життів). Відтепер цей предмет постійно з'являтиметься, не просто утримуючи смисл порушення – він постійно методично наповнюватиметься, підсилюючи й увиразнюючи цей смисл. Оскільки серіал спрямовано на масового глядача, то цей смисл занадто наочно дублюється в кривавих сценах, де тіла розбираються на органи.

Отже, як бачимо, копилка у контексті обставин фільму очевидно використовується не у своєму денотативному, а у конотативному значенні, набутому в запропонованих обставинах, час від часу повторюючись в кадрі й тиражуючи свій зміст, виконуючи таким чином класичну метонімічну функцію. Тим більше, що тут, як бачимо конотат заміщує денотат, що за Ріффатером, і є головною ознакою метонімії.

У цьому сенсі важливо, уточнити, що у контексті теорії «формули сюжету» це завжди є ознакою саме предмета-метонімії з очевидним порушенням.

Жахливість цього змісту також дублюється в предметі – кольоровій підлозі-панелі з фото усміхнених обличчя учасників гри, які гаснуть після їхньої смерті. Це метонімія, яка виникає з розвтіленої і опредмеченої метафори життя погасло. Обличчя на табло гаснуть у прямому сенсі.

Однак, свинка-копилка як предмет-метонімія починає виступати ще й в іншому значенні, яке виявляється далеко не одразу. Після того, як учасникам став зрозумілий принцип наповнення призового фонду, іде ключова сцена, яка приховано переакцентує вже заявлене очевидне значення. Коли один з

учасників у бійці за їжу на очах у всіх, вбиває іншого, на мить виникає ситуація невизначеності: вбивство поза грою і без правил виглядає як злочин. Адже гравцям постійно повторюють, що усе буде добре, якщо вони гратимуть за правилами. Усі чекають реакції охорони, та охорона залишається непорушною. Загальна німа сцена порушується звуком копилки: до неї падає ще одна пачка з купюрами, та клацає табло показуючи, що ще один гравець вибув. Стає зрозуміло, що слова, які говорила охорона про те, що все буде добре, якщо вони гратимуть за правилами, торкаються лише гри. Поза грою буде йти гра без правил, коли всі проти всіх, адже щойно було встановлено нове абсолютне правило наповнення призового фонду.

Запускається маховик смертельної конкуренції, який не може зупинитися, поки не зникне сама ситуація конкуренції. У обставинах фільму це або рішення більшості зупинити гру, або гра до останнього учасника. Лише останній учасник зможе отримати весь призовий фонд, який поповнюватиметься до смерті його останнього конкурента.

Вже заявлений предмет з очевидним порушенням – свинка-копилка – поступово починає актуалізувати це значення, як приховане: тепер це *приз*, який має дістатися тому, хто перемає не лише там, де програють і виграють хоч за жорстокими, але правилами, а й в безжалісних *конкурентних іграх без правил до смерті всіх конкурентів*, де поведінкою людей управляє єдиний закон: або ти, або тебе. Непомітно цей закон починає діяти і в самих іграх, які фактично теж стають іграми на смерть між учасниками.

І в цьому випадку, так само як і у випадку з предметом з очевидним порушенням, ми спостерігаємо як автори дублюють смисл предмету з прихованим порушенням. Це відбувається в реальності паралельної гри таємних спостерігачів, тобто тих, хто *дає* в борг. Приз, виграш в жорсткій цинічній азартній грі чекає на того спостерігача, який зробив ставку на переможця.

За логікою драматичного сюжету герой повинен моральнісним рішенням «виправити» ситуацію змість якої закладено в предметі з

прихованим порушенням. Це герой фільму і робить, намагаючись зупинити гру за крок до отримання призу й знімаючи ситуацію конкуренції з другом дитинства. Рішення увиразнюється і утверджується тоді, коли герой все ж отримує виграш на картку й не користується ним.

Здавалося б, усе це занадто очевидно, але тут і постає проблема інтерпретації.

Неважко помітити, що у вищенаведеній схемі опущено ще немало тематичних смислів, які постають у серіалі. Насамперед, це гра, яка повертає в дитинство, гра комп'ютерна (неважко помітити візуальний відповідник), вбивство учасників відбувається так само легко, як «вбивство» у дитячій чи у комп'ютерній грі. Цікава мотивація тих хто дає в борг: вони не переймаються смертю боржників, а ще й готові вкладати власні кошти заради переживання певних емоційних станів. Ще ми бачимо як змінилася не лише психологія, а і особистість людини, яка колись перемогла у грі (брат поліцейського, який тепер керує грою і спокійно вбиває брата). Гостро постає проблема сенсу життя як потрібності для когось. Когось може гостро ранили проблема соціальної прірви й у жорстокості серіалу він побачить метафору жорстокості сучасних суспільств, де часто люди в прямому сенсі виявляються учасниками гонимих на виживання. Когось це навпаки роздратує як дратують слабкі, позбавлені вольових якостей люди, які, не думаючи про наслідки, набирають боргів, аби жити не гірше за інших. І, врешті, можна ще вірити, що є люди добрі?

Кожна з цих проблем так чи інакше зачіпає і звертає на себе більшу чи меншу увагу залежно від життєвого досвіду і зацікавлень, емоційного стану, аналітичних здібностей. Отже навіть за розуміння вищенаведеної структури розгортання сигматичної осі інтерпретації різнитимуться.

Однак цей серіал унаочнив чи то парадокс глядацького сприйняття, чи то просто поставив певний суспільний діагноз.

Наше власне соціологічне дослідження у фокус-групах, переважно молодіжних, показало, що вищеописаний механізм розгортання сюжету, не

дивлячись на те, що автори навіть дублювали вищеописані смисли, залишився просто непоміченим.

Зрозуміло, що масовий молодий глядач дивився фільм про інше. Сцени насилля виглядали набагато яскравіше, ніж предмети-метонімії, домінантою пізнавального інтересу була загадковість самої ситуації, а усі події фільму почала структурувати звична парадигма реаліті-шоу, узвичаєння самого «спортивного» інтересу до того, хто виграє, вболівання і розділена з переможцем радість виграшу в іграх на виживання. Ця радість будується на механізмах найпростішої ідентифікації – ідентифікації з героєм, на відміну від більш складних ідентифікацій – з автором і з концепцією твору. На наш погляд, якраз таким складним ідентифікаціям і заважає метонімічна «сліпота».

Фактично масові глядачі серіалу, у сприйнятті яких домінував азарт від спостереження і вболівання за переможця, самі опинялися в позиції тих антигероїв, які робили ставки, тільки «ставками» глядачів були прогнози і здогадки. Така глядацька позиція зумовила розчарування певної частини аудиторії фінальним вчинком героя, який змарнував стільки часу та сил і не зрадів виграшу, а тим самим не дав можливості глядачеві пережити відчуття тріумфу, якого він так чекав. Під час обговорень фільму нерідко навіть доводилося чути запитання: «Якщо не взяв гроші, навіщо тоді було все це?»

Чи можна назвати таке автоматичне розуміння інтерпретацією?

Якщо ставити запитання чи передбачає інтерпретація адекватне розуміння, то ми потрапляє в герменевтичне коло, яким можемо безкінечно кружляти навколо поняття адекватності.

Однак поняття інтерпретації передбачає аргументацію, яка виходить із цілого, а отже і філософську рефлексію, а глибше – саморефлексію. Коли людина бачить себе, відображеною в мистецтві, вона здатна до осмислення і переосмислення власного життя

Поглянувши на цю проблему крізь збільшувальну оптику філософії, де йдеться не про розрізнення лінгвістичних термінів, а про універсальні

механізми пізнання світу і самопізнання, зокрема герменевтичну теорію П.Рікьора [24], ми знаходимо визначення самої ситуації, за якої виникає інтерпретація. За Рікьором вона виникає завдяки семантичній конструкції символу, коли смисл встановлюється за допомогою іншого смислу: «...певна дія смислу, відповідно до якої будь-який вираз, що має змінюване значення, означаючи одну річ і у той самий час означає й іншу річ, не перестаючи при цьому означати першу» [24, 114].

Зауважимо, що це визначення торкається не просто символу в його термінологічному мистецькому значенні, а й всієї символічно-образної природи мистецтва.

У вищенаведених прикладах ми демонстрували здатність предметів-метонімій, які, означаючи один предмет, одночасно означають інший предмет і при цьому не перестають означати перший. Ці значення знаходяться між собою значно ближче, ніж метафоричні чи, тим більше, суто символічні, однак тим цінніше розуміння їхнього розрізнення.

Більше того, оскільки метонімії працюють на розгортання і утримання єдності художнього тексту, маємо підстави стверджувати, що їхня роль в інтерпретації цього тексту як смислової цілісності часто виступає ключовою.

У цій частині виникає проблема: чи не обмежує запропонований підхід інтерпретаційну свободу індивіда?

З погляду філософії, якщо ми приймаємо положення П. Рікьора про засадничу важливість подвійної природи символу і погоджуємося з тим, що поняття символу в цьому випадку вживається в широкому узагальнюючому значенні як символічно-образна природа мистецтва, то вже за визначенням подвійна природа художнього засобу (у нашому випадку метонімії), «виявляє неоднозначність буття»: «У цьому смисл символізму – засновуючись на неоднозначності буття, розкривати множинність смислу» [24, 114].

Підвалини семіотичного аналізу, закладені Ріффатером, надають саме метоніміям з прихованим змістом своєрідного статусу джерела інтерпретацій, на тій підставі, що цей зміст стає джерелом *підтексту*. Підтексти, за

визначенням, не читаються однозначно, вони мають певний *спектр значень*, але цей спектр *обумовлений*.

Певну паралель щодо нашого поняття обумовленого спектру значень знаходимо у Ріффтера. На думку Ч. О'Кіфа, сучасного дослідника його спадщини, «читач доти не усвідомлює роботу підтексту, поки останній не запропонує йому «варіанти тавтологічних парадигм» у вербальних контекстах, так само як калейдоскоп пропонує варіанти у візуальних контекстах» (Цит. за [35, 28]).

Вочевидь поняття тавтологічності тут вживається не у класичному лінгвістичному сенсі як надлишкове повторення. Теоретичне підґрунтя його лежить у царині когнітивістики, у нашому випадку – когнітивної лінгвістики, яка досліджує мову в живому процесі комунікації, коли враховуються сприйняття і розуміння вислову [7]. Так варіанти тавтологій можуть відрізнятися мовними операторами, які, взаємодіючи з основними лексичними концептами, змінюють між ними певні співвідношення і модальності.

Варіанти у обумовленому спектрі значень, так само як і «варіанти тавтологічних парадигм» можуть відрізнятися певними життєво і емоційно обумовленими операторами, які за сталості предметно-сміслового наповнення парадигм, здатні зробити кожне конкретне сприйняття унікальним.

7. Ритм як інтерпретація у театральній теорії Леся Курбаса: виміри некласичної філософії

На підґрунті сучасних філософських теорій про типи раціональності має сенс розглянути положення театральної теорії Леся Курбаса про ритм як фрагмент у майбутній побудові цілісного контексту української театральної культури початку ХХ ст., а також як філософську рефлексію, цікаву в контексті тогочасних передових філософсько-світоглядних ідей.

Розгляд театральної теорії Л. Курбаса в загальному європейському культурному контексті становлення некласичної раціональності дозволяє уточнити філософське значення курбасівського розуміння феномену театального твору як цілісності, що має характер потоку тривання, який реалізується в спільному просторі між сценою та залом. Л.Курбас як теоретик і філософ театру концентрував потужний спектр модерних ідей, характерних для становлення нової на той час некласичної парадигми. Така концентрація ідей в одній особистості свідчить про те, що культура, яка довго розвивається в умовах штучного стримування здатна породжувати творчі особистості, що у концентрованому вигляді проходять необхідний для життя культури шлях і в якій інтуїтивне художнє пізнання відповідає пізнанню філософському.

Проблема аналізу творчого доробку будь-якого художника в сучасній ситуації розмитості критеріїв, одночасного співіснування різних художніх цінностей і навіть епох спонукає шукати більш фундаментальні підходи до розуміння самого феномену мистецтва, а відтак і внеску кожної творчої постаті і в сучасну її культуру. І це особливо актуально, коли йдеться про періоди репресій культури та про митців, які внаслідок історичних причин починають осмислюватися через багато років після своєї смерті. Відтак постать Леся Курбаса, знакова для модерної української культури, вимагає не лише суто театрознавчих, а і філософських підходів, які пов'язуючи воедино тип фундаментального світобачення (раціональності) епохи та творчість режисера, допомагали б вписувати його теоретичний доробок як пропущену ланку в український культурний контекст, відновлюючи тогочасну суголосність цього контексту з найбільш і найгострішими проблемами духовного життя тогочасної Європи.

Для перших дослідників творчості Курбаса Н. Корнієнко [9, 10, 11, 12] І. Волицької [1] характерне розуміння того, як важливо з'ясувати саме особливості філософського світогляду режисера. Не залишалася ця проблема поза увагою і в більш пізніх дослідженнях М. Гарбузюк [2], Н. Єрмакової [14]

а також автора статті [19]. Окрім того, існують напрацювання автора, де в заявленому філософсько-методологічному ключі розглядалася драматургія О. Олеся [20].

На межі XIX–XX ст., коли класична раціональність втрачала свої позиції в науці, мистецькі генії інтуїтивно викристалізували свій час, демонстрували паралельно, а подекуди і раніше наукових відкриттів зразки, передчуття, а згодом і потік фундаментально нових стосунків з об'єктом художнього пізнання.

Постать Леся Курбаса є показовою в контексті ставлення нової на той час *некласичної* раціональності в мистецькій та філософській думці Європи. Розглянемо докладніше ті ідеї, які лягли в основу того, що ми називаємо некласичною раціональністю.

Якщо в класичній парадигмі суб'єкт бачив об'єкт як сукупність певних стійких наборів якостей (елементів), які можна було досліджувати і описувати, то на межі XIX–XX ст. некласична наука почала заперечувати основну світоглядну засаду класики про існування предметів незалежно від умов процесу пізнання, і що головне – від позиції дослідника. Іншими словами, у цей час поняття «об'єктивності» як цінності і в мистецтві і в науці трансформується радикально.

Наслідком такого підходу стала увага дослідників до самих інструментів свого дослідження. Не оминув цей процес і європейське мистецтво, де з небувалою силою розгорнулося вивчення виражальних засобів кожного виду мистецтва, а так і певна абсолютизація цих засобів, що вело до бурхливого розвитку нових форм заради самих форм. Центральним поняттям таких досліджень практично у всіх видах мистецтва став ритм.

Ритм почав осмислюватися не лише як певна форма організації художнього простору, а і як одне із засадничих філософсько-природничих понять, точка дотику духу і матерії. Класична наукова картина *світу як механізму*, де тіла спричиняли вплив на інші через пряму передачу сили,

змінювалася на розуміння *світу як організму*, тобто формувалася новий системний підхід, з погляду якого «будь-яка річ виступала як процесуальна система, яка самовідтворюється в результаті взаємодії з середовищем і завдяки саморегуляції» [28; 257]. Проблема дослідження об'єкта в його безперервному русі та розвитку вимагала пізнання законів *руху* матерії, яка, на думку А. Бергсона, у цьому русі частково втрачала якості матерії, а сам безперервний процес – тривання – належав як матеріальному, так і духовному світам.

Окрім того, у цей час склалися наукові уявлення про єдність законів всесвіту, про те, що «природа як всезагальне і нескінченне суще, як цілісність цього безмежного сущого, відтворюється у кожній точці пізнання, у кожній істинній думці, у кожному окремому образі» [28; 179-180]. Відтак, досконально досліджуючи свою царину, можна зрозуміти закони всесвіту і навпаки – розуміючи закони всесвіту, можна осягнути закони своєї царини.

Для колишнього віденського студента Л. Курбаса саме *космічність* була критерієм істинності театральних законів. Це зумовлювалося, передусім, світовідчуттям, яким він керувався, захоплюючись тими чи іншими філософськими світоглядними системами. А захоплювався він, окрім теософії Р. Штайнера, універсалістськими ідеями Г. Спенсера, автора *системи синтетичної філософії*, який виявив певні закони еволюції, спільні для органічних і неорганічних природних і космічних систем.

Варто підкреслити, що відчуття єдності органічних та неорганічних природних систем, яке, як відомо була властиве Курбасу з його відчуттям свідомості «хмар, гір, нації», було суголосним зі струнким філософським вченням Спенсера, який вважав, що всі речі мають спільне походження, а в процесі еволюції набувають різних рис в процесі адаптації до навколишнього середовища. Тому Курбас, пояснюючи значення темпу, ритму, метру, насамперед говорить не про актора, а про «річ» на сцені, «виражену в символі», який би поєднував космічний і особистісно людський вимір цієї речі. Йдеться, вочевидь, не про те, що ми звикли позначати поняттям

«театральна річ» (аксесуар, бутафорія), а про створення додаткового театрального-метафізичного виміру всього, що існує на сцені, в тому числі й людини.

Така семантика слова «річ» пов'язана також і з популярними на той час теософськими ідеями, зокрема з роботами Р. Штайнера. Крім того філософське підґрунтя цього виміру знаходимо і в думці А. Бергсона, що *«в матерії є щось понад те, а не відмінне від того, що дано фактично»* [2; 24].

Виявляючи «річ» на сцені у її зв'язках з універсумом, Л. Курбас досліджує взаємодію загальних законів тривання, тяглості, неперервності, які ми відчуваємо досвідомо, та одиничності й дискретності нашого сприйняття речі. Іншими словами, ми зустрічаємося з тим фактом, що Курбас не полишає внутрішню філософську роботу над ідеєю подолання дуалізму матерії та духу, роблячи театр майданчиком для її дослідження і реалізації.

Будь-яка «річ» має ритм, причому, як наголошує Курбас – ритм зовнішній і внутрішній.

Відчуття тяглості й неперервності потоку виявляється у співвідношенні між метром та ритмом: *«... сприймання поміж метром і ритмом, поміж моментом постійним і тим, що міняється - воно є в усьому. Це є закон космічний»* [13; 110]. Можна припустити, що метрика речі визначає контури її окремішності, одиничності, ритміка, увиразнюючи цю окремішність забезпечує (як процес коливальний) її пов'язаність з всесвітом. І те, й інше для сприйняття аудиторії є категоріями доінтелектуальними, явищами недискретного потоку свідомості, так само, як і сприйняття їхніх змін є одвічно природним. Метр Л. Курбас визначає як те, що *«підсвідомо тримає глядача; те, що є канвою даного спектаклю»* [13; 110], тобто щось постійно відтворюване і незмінне, певний однорідний матеріальний візерунок, яким плине час вистави.

Ритм, навпаки, - *«це те, що означає різність наголошеності космічної єдності»* [13; 154], або ж - *«характерна для явища система акцентованості»*. Акцентованість, за Л. Курбасом, і є та змінна, залежна від *концепції* умова,

завдяки якій річ стає реальною для конкретного сприйняття. Різна акцентованість, тобто різна ритмічність, або чітко окреслюватиме у постійному потоці ті чи інші речі або по-різному виявлятиме одну й ту саму річ: «... пізнаючи речі (явища), ми сприймаємо їх тільки як ритмічний факт. Себто як факт, у якому є ікс – основна акцентована точка. Крім неї, є ще низка слабше акцентованих точок, які ми слабше сприймаємо. Те саме явище можна сприймати і в інакшому ритмі» [13; 156].

Фактично, говорячи про ритм як про спосіб концептування, Курбас робить його основним джерелом художньої інтерпретації. Одне і те саме явище може бути сприйнятим по-різному, а отже інтепретованим залежно від ритму сприйняття.

Поняття «*ритмічного факту*» як *дискретної одиниці сприйняття* виводить на проблеми, як ми б сьогодні сказали, актуальної та віртуальної реальності. Явище, виходячи з особливостей людського сприйняття, може актуалізуватися як факт лише у одному ритмі, хоча потенційно він має кілька варіантів своєї реалізації, які залежать від зміни акцентованості - ритму, або ж, за словами Л. Курбаса «*ритмічних концепцій*» [13; 158].

Концепція вже є більшою категорією раціонального: «*функція розуму, за допомогою якої ми виділяємо, виокремлюємо, ототожнюємо поміж собою численно різноманітні речі... З маси психологічних явищ наш концепт фіксує якесь одне*» [13; 158]. Як вже можна здогадатися, це психологічне явище, яке фіксує наш концепт з поміж маси інших, і є основна акцентована точка, біля якої буде знаходитися низка слабше акцентованих точок. «*Концептування - це вміння сприйняти річ, себто знайти кілька основних наголошених моментів явища* [13; 157]. Тобто художник володіє такою функцією розуму, як концептування, а це означає, що він може відтворювати речі й явища навколишнього світу в *новому ритмі*.

Втім Л. Курбас далекий від чистого суб'єктивізму, бо вважає, що речі, які знаходяться у потоці тривання, мають притаманний лише їм набір ознак і свідомість художника працює (концептує) з об'єктивно даним матеріалом. Ця

об'єктивність речей у потоці теж має ритм, так залізо «існує для нас в об'єктивному ритмові – воно тверде, важке, дзвінке» [13; 156]. Тому суб'єктивне акцентування можливе на основі пізнання «об'єктивного ритму» речей.

Однак необхідно підкреслити одну вкрай важливу деталь: автор спілкується з річчю опосередковано, кодуючи її у певному ритмі, так само опосередковано через ритм сприймає і глядач, декодуючи у власній свідомості від медитативного ритму до ритмічного факту та ритмічної концепції.

Як ми вже відмічали, масштаб і спрямування універсалістських зацікавлень Л. Курбаса зумовлювали і його розуміння мистецтва як особливої створеної людиною *цілісності*, що має відображати космічні закони і підкорятися їм. Тож звідси виходили і завдання для акторів, які в ідеалі мали виступати творцями-інтерпретаторами через осягнення *ритму* персонажа, а отже і через логічний наслідок цього процесу – концептування.

«Тільки тоді, - підсумовує Л. Курбас, - коли багато дрібниць ви можете схопити в один момент і в один момент усі частини почасово мати у полі своєї уяви, - тоді у вас народжується напруженість, піднятність усіх ваших душевних сил» [13; 58].

Що має на увазі Л. Курбас, коли закликає актора тримати в уяві «в один момент» «усі частини почасово»? З одного боку можна сказати, що йдеться про відому мить творчого осяяння, коли митець інтуїтивно бачить (чи чує) начебто весь твір. Однак Л. Курбас ставить це завдання перед акторами свідомо як певну технологію, а отже, швидше за все, має світоглядні підстави вважати переживання цієї «почасової одночасності» не виключною прерогативою обраних, а одним із природних станів людської свідомості, досяжних за умов свідомих зусиль і спрямованих тренувань.

Отже, особливе *переживання* єдності *раціонально* виділених елементів – як відчуття та усвідомлення їхнього ритму – породжує справжнє натхнення. Так у формулі Л. Курбаса *натхнення є не стільки першопричиною, скільки*

результатом творчого процесу, який породжує новий більш потужний творчий процес. Оскільки йдеться про роботу актора над роллю, то, треба зауважити, що цей результат і є тим станом, у якому актор може працювати на сцені.

Ввести актора в такий стан, за Л. Курбасом, значить поставити його «в становище людини, що знає світ» [13; 155]. Л. Курбас не боїться абсолютних величин, таких як «світ», тому що для нього важить не запаморочлива величина, безмежність чи обмеженість всесвіту, а можливість ритмічного пізнання-переживання його постійно мінливої єдності, що проявляється в усьому суцюзьому, в тому числі й художньому творі. В чому полягає «знання світу», сам Л. Курбас пояснює так: «Тут найголовніше в пов'язаності різнорідності з єдністю. Що таке різнорідність? Це є наявність поняття (складника) елемента. Говорячи про різнорідність світу, ми говоримо про його елементи. Закон є те, що утворює й об'єднує всі елементи» [13; 155].

Тому актор, який «знає світ» - це людина, для якої «світ є певною диференційованою цілісністю», «єдністю, в якій вона вмє розбиратись» [13; 155]. Основним «інструментом» диференціювання, як ми вже помітили, у Л. Курбаса виступає стан своєрідного *осаяння ритмом*.

Саме у Л. Курбаса теза, «художник завжди правий» отримує обґрунтування з погляду його своєрідного антропокосмізму: «Людина, що вмє охопити світ, ніколи не помиляється, який би план вона не взяла, бо їй знайоме активне переживання згоди поміж єдністю та різноманітністю світу; їй знайоме відчуття ритму» [13; 155].

Проте у Л. Курбаса йдеться і про своєрідну антитезу цій думці, а саме про відповідальність за етичність та істинність того світовідчуття, яке в даний час актор несе зі сцени. Адже, оскільки на думку режисера, мистецтво взагалі - «це така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчуття» [13; 69], то актор - це своєрідний *настроювач* публіки на те чи інше відчуття і бачення світу. Цикл мистецьких уявлень Курбаса про єдність етики й естетики, як

стверджує Н. Корнієнко, завершує саме пізнання Сквороди, його вчення про «внутрішню людину», якою, звісно ж має бути митець. Тобто Л. Курбас прагне до виховання такої особистості, для якої головне не розум, почуття чи інтелект, а творча цілісність [13; 95].

Визначення мистецтва як «форми стосунків між людьми», з одного боку, свідчить про те, що для Л. Курбаса мистецтво – це не те, що відбувається на сцені чи зафіксовано на сторінках книг, - а те, що існує *поміж* людьми. Не обходить увагою Л. Курбас і важливість зворотного процесу - впливу того, що вже існує та існувало в реальності й поміж людьми, на нове мистецьке відчуття єдності світу: «Досягти такої досконалої сконцентрованості певного світовідчуття можна тільки переживши, багато пізнавши» [13; 155]. Однак життєвий досвід важливий для актора не тільки для того, аби зрозуміти характери, мотиви, психологію персонажів, скільки - і *це* основне - аби досягти такої «досконалої сконцентрованості певного світовідчуття» (коли всі дрібниці схоплені в один момент), щоб «настроїти» на це світовідчуття публіку, щоб через нього *поміж* людьми і виникли ці самі таємничі стосунки, які називаються мистецтвом.

Художником, за Л. Курбасом є та людина, яка здатна відкривати нове у вже відомому. Що ж дає художникові можливість бачити відоме як невідоме? Спостережливість, оригінальність мислення, унікальність життєвого досвіду? Як ми бачили трохи вище, і так і не тільки так. Усе це набуває творчого сенсу, якщо має здатність *перетворитися* на адекватний цій унікальності ритм: «В мистецтві є така прикмета (в процесі його створення) - пізнання речі в новому, якомусь невідомому для сучасників, *ритмові* (курсив мій. - О.Л.), захоплення ним, створення речі такою, якою мистецтво бачить її в своїй уяві» [13; 157].

Отже тут ми зустрічаємося з ще одним виміром ритму як інтерпретації, але тепер вже інтерпретації реальності. Художникові, який «знає світ», дано побачити його у новому, невідомому раніше ритмі, відкрити невідоме у відомому. Фактично це є релізованою формою бергсонівського

інтуїтивного пізнання, яке реалізується у рухомій дії і пізнає саме життя речей.

Коли ж говорити про засоби, якими це мало здійснюватися, то варто ще раз згадати про філософсько-світоглядний вплив А. Бергсона, зокрема, його поняття «тривання», як першооснову суцього, коли матерія, час і рух виступають як різні форми проявлення цього «тривання» [2; 24].

Висунутий Курбасом для театру комплекс понять «темп, ритм і метр» виглядає підґрунтям особливого художнього тривання, яке у найбільш чистому вигляді існує в музиці та поезії. Тому «темп, ритм і метр» є не стільки формами проявлення, скільки способом живого існування (і основний секрет!) художнього тривання. І саме у такому підході до цих понять лежить новаторство Курбаса як філософа театру.

Л. Курбас постійно вживає поняття «час» як певну неперервну плинність, організовану у виставі метром, темпом і ритмом.

Якщо *ритм*, як параметр усвідомлення часового потоку, за Л. Курбасом, є «системою наголошеностей», «системою єдності», в якій сприймаються «змінності, які відбуваються на сцені» [13; 162], то *темп* оперує рухом цієї системи - визначає швидкість протікання сценічного часу, структурованого метром і ритмом. Темп «є ступінь переваги у взаємовідношенні цілості й частини» [13; 164]. Задля наочності Л. Курбас пояснював це поняття на прикладі поїзда, що рухається з Харкова до Полтави. Зупинка і стоянка з непорушною картинкою за вікном акцентує увагу пасажира на частині дороги. Коли ж поїзд розганяється і їде швидко, увага не зосереджується на окремих деталях за вікном, відчувається наближення до цілості. Так само і в театрі: «... коли глядач спинить увагу на частині спектаклю ... обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді темп буде повільний. Коли, навпаки, - нагромадженням форми покажете, що поїзд наближається до кінця дороги, то актор може рухатися зовсім повільно, а сценічний темп буде скажений» [13; 164].

Отже, ще раз підкреслимо: темп визначає швидкість руху сценічного часу, а «сценічний час - це час, який глядач сприймає суб'єктивно» [13; 164]. Тому *пріоритет породження темпу належить сприйняттю глядачів*. Режисер, звісно, певним чином організовує матеріал, але так, щоб «не в ньому був швидкий темп, а в сприйманні глядача, щоб у п'єсах відбулися процеси зміни вражень, щоб глядача вкинути з гарячого в холодне. Зробити частішими рефлексії, а не те, що на сцені діється. Себто прискорити не на сцені, а в залі, - ось завдання режисера» [13; 164].

Виявляється, темп сценічної дії, який, звісно, теж існує, не впливає на темп глядачевого сприйняття. Впливає ж, як можна зрозуміти з висловлювань Л. Курбаса, сила тяжіння до завершеної цілісності. Чим активніше тяжіє до цього вистава, тим швидше збігає сценічний час, тобто час, що виникає у сприйнятті глядачів.

Як видно, особливо з останньої цитати, Л. Курбаса не полишали мрії про театр містеріального єднання сцени та залу. Однак, на відміну від сучасників, Л. Курбас акцентує увагу не на сугестивних впливах ритму, темпу на індивідуальну свідомість, а на побудові того особливого простору «преображення», який утворюється *поміж* людьми і є власне здійсненою сутнісною функцією сценічного твору.

Отже, на основі точної ритмічної організації вистави глядач також отримує привілей інтерпретатора.

Таким чином, творча інтуїція Л. Курбаса, випереджаючи європейський герменевтичний поворот, не просто бачить глядачів співавторами вистави, а точно називає той елемент театральної теорії – темп, – де своєрідний привілей авторства належить глядачеві.

Висновки

1. Розгляд театральної теорії Л. Курбаса в контексті становлення некласичної раціональності дає змогу систематизувати і уточнити

розуміння режисером феномену театрального твору як цілісності, що має характер потоку тривання, який визначається темпом, ритмом і метром, причому, цей потік повноцінно реалізується в спільному просторі, що утворюється між сценою та залом. Відтак можна стверджувати, що Курбас як теоретик і філософ театру концентрував потужний спектр ідей, характерних для становлення нової на той час некласичної парадигми. З огляду на контекст української театральної культури початку ХХ ст. він заповнював унікальну нішу, яка надає цьому контексту непересічний модерний контекст. Така концентрація ідей в одній особистості свідчить про те, що культура, яка довго розвивається в умовах штучного стримування здатна породжувати творчі особистості, які у концентрованому вигляді проходять необхідний для життя культури шлях, де інтуїтивне художнє пізнання відповідає пізнанню філософському.

2. У роботі ми демонстрували здатність предметів-метонімії означати один предмет, одночасно означаючи інший предмет і при цьому не переставати означати перший. Ці значення знаходяться між собою значно ближче, ніж метафоричні чи, тим більше, суто символічні, однак тим цінніше розуміння їхнього розрізнення.
3. Оскільки предмети-метонімії працюють на розгортання і утримання єдності художнього тексту, маємо підстави стверджувати, що їхня роль в інтерпретації цього тексту як смислової цілісності часто виступає ключовою.
4. Запропонований підхід не обмежує інтерпретаційну свободу індивіда, а поглиблює контекст сприйняття художнього твору (реконтекстуалізація).
5. З погляду філософії, якщо ми приймаємо положення П. Рікьора про засадничу важливість подвійної природи символу і погоджуємося з тим, що поняття символу в цьому випадку вживається в широкому

узагальнюючому значенні як символічно-образна природа мистецтва, то вже за визначенням подвійна природа художнього засобу (у нашому випадку метонімії), «виявляє неоднозначність буття»

6. Підвалини семіотичного аналізу, закладені Ріффатером, надають саме метоніміям з прихованим змістом своєрідного статусу джерела інтерпретацій, на тій підставі, що цей зміст стає джерелом *підтексту*. Підтексти, за визначенням, не читаються однозначно, вони мають певний *спектр значень*, але цей спектр *обумовлений*.
7. Варіанти у обумовленому спектрі значень, так само як і «варіанти тавтологічних парадигм» можуть відрізнятися певними життєво і емоційно обумовленими операторами, які за сталості предметно-сислового наповнення парадигм, роблять кожне конкретне сприйняття унікальним.

Список посилань:

1. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості). Львів: Інститут народознавства, 1995. 152 с.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. 1408 с.
3. Гарбузюк М. Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Бергсона до Альберта Айнштейна. Курбасівські читання: науковий вісник. 2007 (2), 5-17.
4. Городнюк, Н.А. Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття: монографія. Дніпро: Свідлер А. Л., 2017. 560 с.
5. Дельоз Ж. Ніцше і філософія. Філософсько-антропологічні читання. К., 1997.

6. Иванов, Вяч.Вс. Избранные работы по семиотике и истории культуры. Т.4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. Московский государственный университет им. Ломоносова. М.: Языки славянских культур, 2007. 792 с.
7. Иевлева М.Х. Тавтологии типа N сор N: когнитивно-функциональный анализ. Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук. Уфа, 2000. 209 с.
8. Кизима В.В. Тоталлогия (философия обновления) / В.В.Кизима. – К. : ПАРАПАН, 2005. – 272 с.
9. Корниенко Н.Н. Лесь Курбас. Театр (4). 1968. 64-75.
10. Корниенко Н.Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва. 1971
11. Корниенко Н. (2005) Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкція. ДЦТМ им. Леся Курбаса, 2005, 373.
12. Корнієнко Н. М. (1998) Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998, 468.
13. Курбас Л. (1988) Березіль. Из творчої спадщини. Київ: Дніпро. 1988, 518.
14. Єрмакова Н. (2012) Березільська культура: Історія. Досвід. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв. України. К. : Фенікс. 2012, 512.
15. Лакофф Джордж, Джонсон Марк. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. — М.: Едиториал УРСС, 2004.
16. Лакофф, Дж. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. М: Гнозис, 2011. 512 с.
17. Латур, Б. Где недостающая масса? Социология одной двери. Социология вещей. Сборник статей. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 199-222.

18. Левченко Е., Фомичёва В. Формула сюжета. Философия. Теория. Практика. К.:НЦТМ им. Л.Курбаса, 2011. 232 с.
19. Левченко О. Філософський світогляд Леся Курбаса (біля витоків ідеї інтертекстуальності). Курбасівські читання: науковий вісник. 2007 (2) С. 5-17.
20. Левченко О. Європейські рефлексії української драми. Олександр Олесь. Колективна монографія Український театр ХХ століття. Київ: ЛДЛ. 2003, 36-70.
21. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) [*Електронний ресурс*] / М. Мамардашвілі. – Режим доступу до ресурсу:
https://royallib.com/read/mamardashvili_merab/lektcii_o_pruste_psihologicheskaya_topologiya_puti.html#0.
22. Мамардашвили М. О добре и зле. Мой опыт нетипичен. – СПб.: Азбука, 2000 – 400 с.
23. Лотман, Ю.М. (1998) Структура художественного текста. Об искусстве: Сборник статей. СПб.: «Искусство – СПб», 1998. С. 195-285.
24. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Академический Проект, 2008. 695 с.
25. Синченко, Г.Ч., Воробйова, Е. Ю. (2019) Метафора и метонимия или История Золушки. Часть I. Научный вестник Омской академии МВД России, Омск. Т. 26 (4), 2019. С. 79-87.
26. Соссюр, Ф. Труды по языкознанию: Сборник работ. М: Прогресс, 1977. 696 с.
27. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть II. Москва: Искусство, 1955. 500.
28. Степин В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения. Постнеклассика: философия, наука, культура: Коллективная монография. Отв. ред. Л.П. Киященко и В.С. Степин. Санкт-Петербург:

Издательский дом «Мирь». 2009. С. 249-295.

29. Якобсон, Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.

30. Bohm, D. Unfolding meaning. London. Routledge, 1985. 192 p.

31. Pankhurst, A. [Recontextualization of Metonymy in Narrative and the Case of Morrison's Song of Solomon](#) . Metonymy in Language and Thought. Amsterdam/Philadelphia, 1999. P. 385-400.

32. Ragden G., Kovecsesz, Z. Towards a Theory of Metonymy. The Cognitive Linguistic Reader. London: Equinox, 2007. P. 335-359.

33. Riffaterre, M. Trollope's Metonymies. Nineteenth-Century Fiction. Vol 37 (3). University of California Press, 1982. P. 272-292.

34. Riffaterre M. On Narrative Subtexts: Proust's Magic Lantern. Style. Penn State University Press. Penn State University Press Vol.22 #3, Proust (Fall 1988). P. 450-466.

35. O'Keefe Ch. A Riffaterrian Reading of Modiano's La Place de L'Etoile. Summa Publication, Inc., 2005. 209 p.

Додатки.

Зміст наукової роботи було викладено в низці публікацій, які додаються:

Додаток А.

Курбасівські читання:науковий вісник. К.:НЦТМ. ім. Леся Курбаса. №14. 2020

УДК 130.2+792.01

**РИТМ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ТЕОРІЇ ЛЕСЯ КУРБАСА:
ВИМІРИ НЕКЛАСИЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ**

Левченко Олена Григорівна,

доктор філософських наук,

провідний науковий співробітник

НЦТМ ім. Леся Курбаса, 26а, Володимирська,

Київ, Україна

Мета роботи. На підґрунті сучасних філософських теорій про типи раціональності розглянути положення театральної теорії Леся Курбаса про ритм як фрагмент у майбутній побудові цілісного контексту української театральної культури початку ХХ ст. **Методологія дослідження** ґрунтується на філософсько-антропологічному аналізі основних понять театральної теорії Леся Курбаса. **Наукова новизна** полягає в тому, що розгляд театральної теорії Л. Курбаса в загальному європейському культурному контексті становлення некласичної раціональності дозволяє уточнити філософське значення курбасівського розуміння феномену театального твору як цілісності, що має характер потоку тривання, який реалізується в спільному просторі між сценою та залом. **Висновки.** Л.Курбас як теоретик і філософ театру концентрував потужний спектр модерних ідей, характерних для становлення нової на той час некласичної парадигми. Така концентрація ідей в одній особистості свідчить про те, що культура, яка довго розвивається в умовах штучного стримування здатна породжувати творчі особистості, що у концентрованому вигляді проходять необхідний для життя культури шлях і в якій інтуїтивне художнє пізнання відповідає пізнанню філософському.

Ключові слова: некласика, тривання, темп, ритм, метр, концептування.

Вступ.

Постановка проблеми. Проблема аналізу творчого доробку будь-якого художника в сучасній ситуації розмитості критеріїв, одночасного співіснування різних художніх цінностей і навіть епох спонукає шукати більш фундаментальні підходи до розуміння самого феномену мистецтва, а відтак і внеску кожної творчої постаті і в сучасну їй культуру. І це особливо актуально, коли йдеться про періоди репресій культури та про митців, які внаслідок історичних причин починають осмислюватися через багато років після своєї смерті. Відтак постать Леся Курбаса, знакова для модерної української культури, вимагає не лише суто театрознавчих, а і філософських підходів, які пов'язуючи воедино тип фундаментального світобачення

(раціональності) епохи та творчість режисера, допомагали б вписувати його теоретичний доробок як пропущену ланку в український культурний контекст, відновлюючи тогочасну суголосність цього контексту з найбільшчистими і найгострішими проблемами духовного життя тогочасної Європи.

Аналіз досліджень і публікацій. Для перших дослідників творчості Курбаса Н. Корнієнко (Корнієнко 1968, 1971, 2005, 1998) І. Волицької (Волицька, 1995), характерне розуміння того, як важливо з'ясувати саме особливості філософського світогляду режисера. Не залишалася ця проблема поза увагою і в більш пізніх дослідженнях М. Гарбузюк (Гарбузюк, 2007) Н. Єрмакової (Єрмакова, 2012) а також автора статті (Левченко, 2007). Окрім того, існують напрацювання автора, де в заявленому філософсько-методологічному ключі розглядалася драматургія О. Олесь (Левченко, 2003).

Мета. Зважаючи на існуючі напрацювання, розглянути на підґрунті сучасних філософських теорій про типи раціональності театральну теорію Леся Курбаса, зокрема його ідеї про роль ритму як ще один фрагмент у майбутній побудові цілісного контексту української театральної культури початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу.

На межі ХІХ–ХХ ст., коли класична раціональність втрачала свої позиції в науці, мистецькі генії інтуїтивно викристалізовували свій час, демонстрували паралельно, а подекуди і раніше наукових відкриттів зразки, передчуття, а згодом і потік фундаментально нових стосунків з об'єктом художнього пізнання.

Постать Леся Курбаса є показовою в контексті ставлення нової на той час *некласичної* раціональності в мистецькій та філософській думці Європи.

Розглянемо докладніше ті ідеї, які лягли в основу того, що ми називаємо неklasичною раціональністю.

Якщо в класичній парадигмі суб'єкт бачив об'єкт як сукупність певних стійких наборів якостей (елементів), які можна було досліджувати і описувати, то на межі XIX-XX ст. неklasична наука почала заперечувати основну світоглядну засаду класики про існування предметів незалежно від умов процесу пізнання, і що головне – від позиції дослідника. Іншими словами, у цей час поняття «об'єктивності» як цінності і в мистецтві і в науці трансформується радикально.

Наслідком такого підходу стала увага дослідників до самих інструментів свого дослідження. Не оминув цей процес і європейське мистецтво, де з небувалою силою розгорнулося вивчення виражальних засобів кожного виду мистецтва, а так і певна абсолютизація цих засобів, що вело до бурхливого розвитку нових форм заради самих форм. Центральним поняттям таких досліджень практично у всіх видах мистецтва став ритм.

Ритм почав осмислюватися не лише як певна форма організації художнього простору, а і як одне із засадничих філософсько-природничих понять, точка дотику духу і матерії. Класична наукова картина *світу як механізму*, де тіла спричиняли вплив на інші через пряму передачу сили, змінювалася на розуміння *світу як організму*, тобто формувався новий системний підхід, з погляду якого «будь-яка річ виступала як процесуальна система, яка самовідтворюється в результаті взаємодії з середовищем і завдяки саморегуляції» (Степин, 2009, с. 257). Проблема дослідження об'єкта в його безперервному русі та розвитку вимагала пізнання законів *руху* матерії, яка, на думку А. Бергсона, у цьому русі частково втрачала якості матерії, а сам безперервний процес – тривання – належав як матеріальному, так і духовному світам.

Окрім того, у цей час склалися наукові уявлення про єдність законів всесвіту, про те, що «природа як всезагальне і нескінченне суще, як цілісність цього безмежного сущого, відтворюється у кожній точці пізнання, у кожній істинній думці, у кожному окремому образі» (Степин, 2009, с.179-180). Відтак, досконально досліджуючи свою царину, можна зрозуміти закони всесвіту і навпаки – розуміючи закони всесвіту, можна досягнути законів своєї царини.

Для колишнього віденського студента Л. Курбаса саме *космічність* була критерієм істинності театральних законів. Це зумовлювалося, передусім, світовідчуттям, яким він керувався, захоплюючись тими чи іншими філософськими світоглядними системами. А захоплювався він, окрім теософії Р. Штайнера, універсалістськими ідеями Г. Спенсера, автора *системи синтетичної філософії*, який виявив певні закони еволюції, спільні для органічних і неорганічних природних і космічних систем.

Варто підкреслити, що відчуття єдності органічних та неорганічних природних систем, яке, як відомо була властиве Курбасу з його відчуттям свідомості «хмар, гір, нації», було суголосним зі струнким філософським вченням Спенсера, який вважав, що всі речі мають спільне походження, а в процесі еволюції набувають різних рис в процесі адаптації до навколишнього середовища. Тому Курбас, пояснюючи значення темпу, ритму, метру, насамперед говорить не про актора, а про «річ» на сцені, «виражену в символі», який би поєднував космічний і особистісно людський вимір цієї речі. Йдеться, вочевидь, не про те, що ми звикли позначати поняттям «театральна річ» (аксесуар, бутафорія), а про створення додаткового театрального-метафізичного виміру всього, що існує на сцені, в тому числі й людини.

Така семантика слова «річ» пов'язана також і з популярними на той час теософськими ідеями, зокрема з роботами Р. Штайнера. Крім того філософське підґрунтя цього виміру знаходимо і в думці А. Бергсона, що «в

матерії є щось понад те, а не відмінне від того, що дано фактично» (Бергсон, 1999, с.24).

Виявляючи «річ» на сцені у її зв'язках з універсумом, Л. Курбас досліджує взаємодію загальних законів тривання, тяглості, неперервності, які ми відчуваємо досвідомо, та одиничності й дискретності нашого сприйняття речі. Іншими словами, ми зустрічаємося з тим фактом, що Курбас не полишає внутрішню філософську роботу над ідеєю подолання дуалізму матерії та духу, роблячи театр майданчиком для її дослідження і реалізації.

Будь-яка «річ» має ритм, причому, як наголошує Курбас – ритм зовнішній і внутрішній.

Відчуття тяглості й неперервності потоку виявляється у співвідношенні між метром та ритмом: «... сприймання поміж метром і ритмом, поміж моментом постійним і тим, що міняється - воно є в усьому. Це є закон космічний» (Курбас, 1998, с.110). Можна припустити, що метрика речі визначає контури її окремішності, одиничності, ритміка, увиразнюючи цю окремішність забезпечує (як процес коливальний) її пов'язаність з всесвітом. І те, й інше для сприйняття аудиторії є категоріями доінтелектуальними, явищами недискретного потоку свідомості, так само, як і сприйняття їхніх змін є одвічно природним. Метр Л. Курбас визначає як те, що «підсвідомо тримає глядача; те, що є канвою даного спектаклю» (Курбас, 1998, с.110), тобто щось постійно відтворюване і незмінне, певний однорідний матеріальний візерунок, яким плине час вистави.

Ритм, навпаки, - «це те, що означає різність наголошеності космічної єдності» [Курбас, 1998, с.154), або ж - «характерна для явища система акцентованості». Акцентованість, за Л. Курбасом, і є та змінна, залежна від *концепції* умова, завдяки якій річ стає реальною для конкретного сприйняття. Різна акцентованість, тобто різна ритмічність, або чітко окреслюватиме у постійному потоці ті чи інші речі або по-різному виявлятиме одну й ту саму річ: «... пізнаючи речі (явища), ми сприймаємо їх тільки як ритмічний факт.

Себто як факт, у якому є ікс – основна акцентована точка. Крім неї, є ще низка слабше акцентованих точок, які ми слабше сприймаємо. Те саме явище можна сприймати і в інакшому ритмі» (Курбас, 1998, с.156).

Фактично, говорячи про ритм як про спосіб концептування, Курбас робить його основним джерелом художньої інтерпретації. Одне і те саме явище може бути сприйнятим по-різному, а отже інтепретованим залежно від ритму сприйняття.

Поняття «*ритмічного факту*» як *дискретної одиниці сприйняття* виводить на проблеми, як ми б сьогодні сказали, актуальної та віртуальної реальності. Явище, виходячи з особливостей людського сприйняття, може актуалізуватися як факт лише у одному ритмі, хоча потенційно він має кілька варіантів своєї реалізації, які залежать від зміни акцентованості - ритму, або ж, за словами Л. Курбаса «*ритмічних концепцій*» (Курбас, 1998, с.158).

Концепція вже є більше категорією раціонального: «*функція розуму, за допомогою якої ми виділяємо, виокремлюємо, ототожнюємо поміж собою численно різноманітні речі... З маси психологічних явищ наш концепт фіксує якесь одне*» (Курбас, 1998, с.158). Як вже можна здогадатися, це психологічне явище, яке фіксує наш концепт з поміж маси інших, і є основна акцентована точка, біля якої буде знаходитися низка слабше акцентованих точок. «*Концептування - це вміння сприйняти річ, себто знайти кілька основних наголошених моментів явища* (Курбас, 1998, с.157). Тобто художник володіє такою функцією розуму, як концептування, а це означає, що він може відтворювати речі й явища навколишнього світу в *новому ритмі*.

Втім Л. Курбас далекий від чистого суб'єктивізму, бо вважає, що речі, які знаходяться у потоці тривання, мають притаманний лише їм набір ознак і свідомість художника працює (концептує) з об'єктивно даним матеріалом. Ця об'єктивність речей у потоці теж має ритм, так залізо «існує для нас в об'єктивному ритмові – воно тверде, важке, дзвінке» (Курбас, 1998, с.156).

Тому суб'єктивне акцентування можливе на основі пізнання «об'єктивного ритму» речей.

Однак необхідно підкреслити одну вкрай важливу деталь: автор спілкується з річчю опосередковано, кодуючи її у певному ритмі, так само опосередковано через ритм сприймає і глядач, декодуючи у власній свідомості від медитативного ритму до ритмічного факту та ритмічної концепції.

Як ми вже відмічали, масштаб і спрямування універсалістських зацікавлень Л. Курбаса зумовлювали і його розуміння мистецтва як особливої створеної людиною *цілісності*, що має відображати космічні закони і підкорятися їм. Тож звідси виходили і завдання для акторів, які в ідеалі мали виступати творцями-інтерпретаторами через осягнення *ритму* персонажа, а отже і через логічний наслідок цього процесу – концептування.

«Тільки тоді, - підсумовує Л. Курбас, - коли багато дрібниць ви можете схопити в один момент і в один момент усі частини почасово мати у полі своєї уяви, - тоді у вас народжується напруженість, піднятність усіх ваших душевних сил» (Курбас, 1998, с.58).

Що має на увазі Л. Курбас, коли закликає актора тримати в уяві «в один момент» «усі частини почасово»? З одного боку можна сказати, що йдеться про відому мить творчого осяяння, коли митець інтуїтивно бачить (чи чує) начебто весь твір. Однак Л. Курбас ставить це завдання перед акторами свідомо як певну технологію, а отже, швидше за все, має світоглядні підстави вважати переживання цієї «почасової одночасності» не виключною прерогативою обраних, а одним із природних станів людської свідомості, досяжних за умов свідомих зусиль і спрямованих тренувань.

Отже, особливе *переживання* єдності *раціонально* виділених елементів – як відчуття та усвідомлення їхнього ритму – породжує справжнє натхнення. Так у формулі Л. Курбаса *натхнення є не стільки першопрчиною, скільки результатом творчого процесу, який породжує новий більш потужний*

творчий процес. Оскільки йдеться про роботу актора над роллю, то, треба зауважити, що цей результат і є тим станом, у якому актор може працювати на сцені.

Ввести актора в такий стан, за Л. Курбасом, значить поставити його «в становище людини, що знає світ» (Курбас, 1998, с.155). Л. Курбас не боїться абсолютних величин, таких як «світ», тому що для нього важить не запаморочлива величина, безмежність чи обмеженість всесвіту, а можливість ритмічного пізнання-переживання його постійно мінливої єдності, що проявляється в усьому суцюзьому, в тому числі й художньому творі. В чому полягає «знання світу», сам Л. Курбас пояснює так: «Тут найголовніше в пов'язаності різнорідності з єдністю. Що таке різнорідність? Це є наявність поняття (складника) елемента. Говорячи про різнорідність світу, ми говоримо про його елементи. Закон є те, що утворює й об'єднує всі елементи» (Курбас, 1998, с.155).

Тому актор, який «знає світ» - це людина, для якої «світ є певною диференційованою цілісністю», «єдністю, в якій вона вміє розбиратись» (Курбас, 1998, с.155). Основним «інструментом» диференціювання, як ми вже помітили, у Л. Курбаса виступає стан своєрідного *освянення ритмом*.

Саме у Л. Курбаса теза, «художник завжди правий» отримує обґрунтування з погляду його своєрідного антропокосмізму: «Людина, що вміє охопити світ, ніколи не помиляється, який би план вона не взяла, бо їй знайоме активне переживання згоди поміж єдністю та різноманітністю світу; їй знайоме відчуття ритму» (Курбас, 1998, с.155).

Проте у Л. Курбаса йдеться і про своєрідну антитезу цій думці, а саме про відповідальність за етичність та істинність того світовідчуття, яке в даний час актор несе зі сцени. Адже, оскільки на думку режисера, мистецтво взагалі - «це така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчуття» (Курбас, 1998, с.69), то актор - це своєрідний *настроювач* публіки на те чи інше відчуття і бачення світу. Цикл мистецьких уявлень Курбаса про єдність етики

й естетики, як стверджує Н. Корнієнко, завершує саме пізнання Сковороди, його вчення про «внутрішню людину», якою, звісно ж має бути митець. Тобто Л. Курбас прагне до виховання такої особистості, для якої головне не розум, почуття чи інтелект, а творча цілісність (Курбас, 1998, с.95).

Визначення мистецтва як «форми стосунків між людьми», з одного боку, свідчить про те, що для Л. Курбаса мистецтво – це не те, що відбувається на сцені чи зафіксовано на сторінках книг, - а те, що існує *поміж* людьми. Не обходить увагою Л. Курбас і важливість зворотного процесу - впливу того, що вже існує та існувало в реальності й поміж людьми, на нове мистецьке відчуття єдності світу: «Досягти такої досконалої сконцентрованості певного світовідчуття можна тільки переживши, багато пізнавши» (Курбас, 1998, с.155). Однак життєвий досвід важливий для актора не тільки для того, аби зрозуміти характери, мотиви, психологію персонажів, скільки - і *це* основне - аби досягти такої «досконалої сконцентрованості певного світовідчуття» (коли всі дрібниці схоплені в один момент), щоб «настроїти» на це світовідчуття публіку, щоб через нього *поміж* людьми і виникли ці самі таємничі стосунки, які називаються мистецтвом.

Художником, за Л. Курбасом є та людина, яка здатна відкривати нове у вже відомому. Що ж дає художникові можливість бачити відоме як невідоме? Спостережливість, оригінальність мислення, унікальність життєвого досвіду? Як ми бачили трохи вище, і так і не тільки так. Усе це набуває творчого сенсу, якщо має здатність *перетворитися* на адекватний цій унікальності ритм: «В мистецтві є така прикмета (в процесі його створення) - пізнання речі в новому, якомусь невідомому для сучасників, *ритмові* (курсив мій. - О.Л.), захоплення ним, створення речі такою, якою мистецтво бачить її в своїй уяві» (Курбас, 1998, с.157).

Отже тут ми зустрічаємося з ще одним виміром ритму як інтерпретації, але тепер вже інтерпретації реальності. Художникові, який «знає світ», дано побачити його у новому, невідомому раніше ритмі, відкрити невідоме у відомому. Фактично це є релізованою формою бергсонівського

інтуїтивного пізнання, яке реалізується у рухомій дії і пізнає саме життя речей.

Коли ж говорити про засоби, якими це мало здійснюватися, то варто ще раз згадати про філософсько-світоглядний вплив А. Бергсона, зокрема, його поняття «тривання», як першооснову суцього, коли матерія, час і рух виступають як різні форми проявлення цього «тривання» (Бергсон, 1999, с. 24).

Висунутий Курбасом для театру комплекс понять «темп, ритм і метр» виглядає підґрунтям особливого художнього тривання, яке у найбільш чистому вигляді існує в музиці та поезії. Тому «темп, ритм і метр» є не стільки формами проявлення, скільки способом живого існування (і основний секрет!) художнього тривання. І саме у такому підході до цих понять лежить новаторство Курбаса як філософа театру.

Л. Курбас постійно вживає поняття «час» як певну неперервну плинність, організовану у виставі метром, темпом і ритмом.

Якщо *ритм*, як параметр усвідомлення часового потоку, за Л. Курбасом, є «системою наголошеностей», «системою єдності», в якій сприймаються «змінності, які відбуваються на сцені» (Курбас, 1998, с.162), то *темп* оперує рухом цієї системи - визначає швидкість протікання сценічного часу, структурованого метром і ритмом. Темп «є ступінь переваги у взаємовідношенні цілості й частини» (Курбас, 1998, с.164). Задля наочності Л. Курбас пояснював це поняття на прикладі поїзда, що рухається з Харкова до Полтави. Зупинка і стоянка з непорушною картинкою за вікном акцентує увагу пасажира на частині дороги. Коли ж поїзд розганяється і їде швидко, увага не зосереджується на окремих деталях за вікном, відчувається наближення до цілості. Так само і в театрі: «... коли глядач спинить увагу на частині спектаклю ... обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді темп буде повільний. Коли, навпаки, - нагромадженням форми покажете, що поїзд наближається до кінця дороги, то

актор може рухатися зовсім повільно, а сценічний темп буде скажений» (Курбас, 1998, с.164).

Отже, ще раз підкреслимо: темп визначає швидкість руху сценічного часу, а «сценічний час - це час, який глядач сприймає суб'єктивно» (Курбас, 1998, с.164). Тому *пріоритет породження темпу належить сприйняттю глядачів*. Режисер, звісно, певним чином організовує матеріал, але так, щоб «не в ньому був швидкий темп, а в сприйманні глядача, щоб у п'єсах відбулися процеси зміни вражень, щоб глядача вкинути з гарячого в холодне. Зробити частішими рефлексії, а не те, що на сцені діється. Себто прискорити не на сцені, а в залі, - ось завдання режисера» (Курбас, 1998, с.164).

Виявляється, темп сценічної дії, який, звісно, теж існує, не впливає на темп глядачевого сприйняття. Впливає ж, як можна зрозуміти з висловлювань Л. Курбаса, сила тяжіння до завершеної цілісності. Чим активніше тяжіє до цього вистава, тим швидше збігає сценічний час, тобто час, що виникає у сприйнятті глядачів.

Як видно, особливо з останньої цитати, Л. Курбаса не полишали мрії про театр містеріального єднання сцени та залу. Однак, на відміну від сучасників, Л. Курбас акцентує увагу не на сугестивних впливах ритму, темпу на індивідуальну свідомість, а на побудові того особливого простору «преображення», який утворюється *поміж* людьми і є власне здійсненою сутнісною функцією сценічного твору.

Отже, на основі точної ритмічної організації вистави глядач також отримує привілей інтепретатора.

Таким чином, творча інтуїція Л. Курбаса, випереджаючи європейський герменевтичний поворот, не просто бачить глядачів співавторами вистави, а точно називає той елемент театральної теорії – темп, – де своєрідний привілей авторства належить глядачеві.

Висновки. Розгляд театральної теорії Л. Курбаса в контексті становлення некласичної раціональності дає змогу систематизувати і

уточнити розуміння режисером феномену театрального твору як цілісності, що має характер потоку тривання, який визначається темпом, ритмом і метром, причому, цей потік повноцінно реалізується в спільному просторі, що утворюється між сценою та залом. Відтак можна стверджувати, що Курбас як теоретик і філософ театру концентрував потужний спектр ідей, характерних для становлення нової на той час некласичної парадигми. З огляду на контекст української театральної культури початку ХХ ст. він заповнював унікальну нішу, яка надає цьому контексту непересічний модерний контекст. Така концентрація ідей в одній особистості свідчить про те, що культура, яка довго розвивається в умовах штучного стримування здатна породжувати творчі особистості, які у концентрованому вигляді проходять необхідний для життя культури шлях, де інтуїтивне художнє пізнання відповідає пізнанню філософському.

RHYTHM AS INTERPRETATION IN LES KURBAS'S THEATRICAL THEORY: NONCLASSICAL PHILOSOPHY APPROACHES

Olena Levchenko,

Doctor of Philosophical Science,

Les Kurbas' Centre for Theatrical Arts,

26 A Volodimirska, Kyiv, Ukraine

levch@bigmir.net

ORCID: 0000-0002-0739-9777

The purpose of the article. On the basis of modern philosophical theories about types of rationality the author considers Les Kurbas's theatrical theory of rhythm as a fragment in the

future construction of a holistic context of Ukrainian theatrical culture of the early twentieth century. **The methodology of the research** is based on the philosophical and anthropological analysis of the basic concepts of the theatrical theory of Les Kurbas. **The scientific novelty** consists in the fact that the consideration of L. Kurbas's theatrical theory in the context of the formation of non-classical rationality makes it possible to systematize and clarify L. Kurbas's understanding of the phenomenon of theatrical work as an integrity having the character of the flow of duration, which is determined by the pace, rhythm and meter, moreover, this the flow is fully realized in the common space formed between the stage and the hall. **Conclusions** L. Kurbas, as the theorist and philosopher of the theater, concentrated a powerful spectrum of modern ideas of a new non-classical paradigm. Inspired by the ideas of G. Spencer and A. Bergson, Kurbas examines the laws and instruments of theater in the context of the general laws of the cosmos evolution. The concept of artistic truth is justified in terms of its peculiar anthropocosmism. Defining rhythm as a way of conceptualizing, Kurbas makes it the main source of role interpretation, as well as artistic interpretation of reality. L. Kurbas's creative intuition, ahead of the European hermeneutic turn, not only sees the audience as co-authors of the play, but precisely calls that element of theatrical theory - tempo - where the original privilege of authorship belongs to the spectator. Such concentration of ideas in one person testifies that a culture which develops under artificial restraint can generate creative personalities which in a concentrated form pass necessary for a culture period and in which intuitive artistic knowledge corresponds to the philosophical knowledge.

Key words: non-classics, duration, pace, rhythm, meter, conception.

Список посилань

- Гарбузюк М. (2007) Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Бергсона до Альберта Айнштейна. Курбасівські читання: науковий вісник. 2007 (2), 5-17.
- Бергсон А. (1999) Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999, 1408.
- Волицька І. (1995) Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості). Львів: Інститут народознавства, 1995, 152.
- Корниенко Н.Н. Лесь Курбас. Театр (4). 1968. 64-75.
- Корниенко Н.Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствознания. Москва. 1971

- Корниенко Н. (2005) Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкція. ДЦТМ им. Леся Курбаса, 2005, 373.
- Корнієнко Н. М. (1998) Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998, 468.
- Курбас Л. (1988) Березіль. Из творчої спадщини. Київ: Дніпро. 1988, 518.
- Єрмакова Н. (2012) Березільська культура: Історія. Досвід. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв. України. К. : Фенікс. 2012, 512.
- Левченко О. (2007) Філософський світогляд Леся Курбаса (біля витоків ідеї інтертекстуальності). Курбасівські читання: науковий вісник. 2007 (2), 5-17.
- Левченко О. (2003) Європейські рефлексії української драми. Олександр Олесь. Колективна монографія Український театр ХХ століття. Київ: ЛДЛ. 2003, 36-70.
- Станиславский К. С. (1955) Работа актера над собой. Часть II. Москва: Искусство. 1955, 500.
- Степин В.С. (2009) Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения. Постнеклассика: философия, наука, культура: Коллективная монография. Отв. ред. Л.П. Киященко и В.С. Степин. Санкт-Петербург: Издательский дом «Мирь». 2009, 249-295.

References (translated and transliterated)

- Garbuzyuk M. (2007) Les Kurbas's philosophy of the theater: from Henri Bergson to Albert Einstein. *Kurbas Readings*, 2007 (2), 5-17.
- Bergson A. (1999) The Creative evolution. Matter and memory. Minsk, Harvest, 1999, 1408.
- Kornienko N. N. (1968) Les Kurbas. *Theatre* (4), 64-75.
- Kornienko N.N. (1971) Stage director's skill of Les Kurbas. dissertation for the degree of candidate of art history. Moscow. 1971.
- Kornienko N. (2005) Les Kurbas. Reconstruction (2005), Kiyv, Les Kurbas, 2005, 373.
- Kornienko N.M. (1998) Kurbas: rehearsing the future, Kyiv, Fact, 1998, 468.

- Kurbas L. (1988) Berezil. From the creative heritage. Kyiv, Dnipro, 1988, 518.
- Ermakova N. (2012) Berezil culture: History. Experience. Kyiv, Phoenix, 2012, 512.
- Levchenko O. (2007) Philosophical world view of Les Kurbas (approaching of the idea of intertextuality). *Kurbas readings*, 2007 (2). 5-17.
- Levchenko O. (2003) European reflections of Ukrainian drama. Oleksandr Oles: Collective monograph: *Ukrainian theater of the twentieth century*. Kyiv, LDL, 2003, 36-70.
- Stanislavsky K. S. (1955) An actor's work Part II, Moscow, Art, 1955, 500.
- Stepin V.C. (2009) Classics, non-classics, post-noclassics: criteria for differentiation. *Postnoneclassics: Philosophy, Science, Culture*: Collective monograph. Ed. L.P Kiyaschenko and V.S Stepin St. Petersburg, Publishing House Mir, 2009, 242-295.
- Volits'ka I. (1995) Theatrical youth of Les Kurbas (the problem of forming a creative person), Lviv, Institute of Ethnology, 1995, 152.

Додаток В.

Курбасівські читання: науковий вісник. К.:НЦТМ ім. Леся Курбаса. №15. 2021

УДК 130.2+792.01

ПРЕДМЕТ-МЕТОНИМІЯ І СИНТАГМАТИЧНА ВІСЬ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ

*Левченко Олена Григорівна,
доктор філософських наук,
провідний науковий співробітник*

НЦТМ ім. Леся Курбаса, 26а, Володимирська,

Київ, Україна

levch@bigmir.net

ORCID: 0000-0002-0739-9777

Мета роботи. Осмислення і обґрунтування в термінах семіотики та введення в науковий обіг поняття предмет-метонімія як центральної складової теорії «формули сюжету». **Методологія дослідження** ґрунтується на семіотичних та когнітивістських підходах. **Наукова новизна** полягає в тому, що в перше у науковий обіг вводиться поняття предмету-метонімії у драматичних творах як способу реконтекстуалізації та демонструється його роль у розгортанні синтагматичної осі художнього твору. **Висновки.** Практика драматичних творів доводить наявність предметів-метонімії з прихованим додатковим неутилітарним значенням, які у такій якості існують у соціальній дійсності. Потрапляючи у тканину художнього тексту, ці предмети виконують специфічну синтагматичну функцію. Вони утримують і розгортають синтагматичну вісь. Це відбувається завдяки функціональній здатності предметів метонімії виводити назовні приховані моральнісні порушення шляхом розгортання згорнутого в «неутилітарному» денотаті значення. Цей процес породжує глибинну динаміку тексту, яка, за умови її усвідомлення, створює додатковий контекст, що поглиблює та збагачує розуміння твору.

Ключові слова: метонімія, предмет-метонімія, синтагматична вісь, реконтекстуалізація, сюжет.

Вступ.

Актуальність теми. Сучасна ситуація стрімкої зміни парадигм, що склалася як в природничих, так і в гуманітарних науках передбачає розвиток, а подекуди і перегляд класичних уявлень про художній твір його роль в духовному бутті людини подальше осмислення його «організму», пошуку принципів єдності всіх його елементів, а також джерел і першопричин, які спричиняють розгортання художньої матерії. Важливим у цьому процесі є нове самовідчуття людини в світі, який стрімко змінюється і ніби втрачає свої найстабільніші параметри. У цьому контексті актуальною стає проблема утримання, а отже і осмислення людяності (антропності), що поряд з іншим

також передбачає і уважне вдивляння людини у створений нею світ, який також утримує антропність і виступає надійним «союзником» у її самозбереженні.

Постановка проблеми. У рамках теорії «формули сюжету» було заявлено основні складові «формули», де наріжним елементом виступав головний герой. Однак подальша робота над теорією змусила переглянути цей підхід і акцентувати увагу на предметах, зокрема на предметі з прихованим моральнісним порушенням, який раніше не був у полі уваги театро-, ані літературознавства. Оскільки особливості й функціональна роль цього предмета уже була описана в наших попередніх роботах, то постала проблема його осмислення й «легітимізації» в актуальних термінах гуманітарних наук.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Предметам з внутрішнім моральнісним порушенням, які у цій статті розглядаються як предмети-метонімії, було присвячено ряд публікацій авторів та монографія (Е. Левченко, В. Фомичева, 2011). Існує ціла традиція філологічних та семіотичних розвідок щодо ролі предметів у художньому тексті. Їхній сучасний аналіз знаходимо у монографії вітчизняної дослідниці Н. Городнюк (Городнюк), яка не оминає й історію філософського контексту цієї теми. Предмети у філософській та соціологічній думці останніх десятиліть все більше антропологізуються й навіть набувають статусу моральнісних актантів. Так Б. Латур (Латур, 2006) звертає увагу на здатність неживих об'єктів підтримувати баланс моральнісного в суспільстві. Варто зауважити, що хоча предмети, про які йдеться у формулі сюжету, дещо відрізняються за функцією від тих, про які пише Латур, для нас важливим є той факт, що в сучасній європейській думці було поставлено проблему зв'язку такого суто людського феномену як моральність з неживим світом – світом речей і предметів.

Мета. Осмислення і обґрунтування в термінах семіотики і введення в науковий обіг поняття предмет-метонімія як центральної складової теорії «формули сюжету».

Виклад основного матеріалу. Теорія формули сюжету, запропонована В. Фомічовою, передбачає існування трьох видів предметів, важливих для розгортання сюжету: предмети з прихованим порушенням, предмети з очевидним порушенням та предмети конфлікту.

Найважливішим є положення про предмети з прихованим порушеннями, які у згорнутому (прихованому від осмислення) вигляді зберігають джерело драматичної дії, а розгортаючись (поступово осмислюючись через головного героя та події фабули), розгортають драматичний сюжет. Саме вони стануть предметом розгляду цієї статті.

Особлива увага до предметів викликана тим, що предмети і речі отримують досить уваги на рівні філософського осмислення, однак не на рівні того повсякденного життя, у якому вони виникають і побутують і з якого потрапляють до тканини художнього тексту. Отже і в художньому тексті вони часто нівелюються, пропускаються повз увагу як це буває в житті.

А, між тим, кожен предмет – це цілісний ієрогліф, у якому назавжди зафіксована потреба і мета його створення, а отже його призначення і ясний смисл «існування». Ієрогліфи можна читати, складати з них тексти, однак у безумовній антропологічній зарозумілості ми як правило не зважаємо на смисли, які зберігають предмети – наше мовчазне смислове оточення.

А скільки є способів «читати» предмети, якщо вони знаходяться в тканині художнього простору? Перша відповідь очевидна – шукати образний смисл. Це передбачає емоційне включення і здатність до асоціативно-образного мислення глядача. А предмет виступає як символ або метафора, або асоціативна деталь.

Однак іноді стілець на сцені – це просто стілець.

Чи вимагає він так само розуміння? І чи таким простим є те, що просто?

Тут ми підходимо до фундаментального типу сприйняття предметів у мистецтві, який відрізняється від того, що зазвичай називається тропеїчно образним, в основі якого лежить очевидне або приховане зіставлення (juxtaposition).

Опис другого типу сприйняття предметів у мистецтві знаходимо у класичній семіотиці. Так Р. Якобсон, аналізуючи поезію Б. Пастернака, особливої уваги надає розумінню поетом ролі речей, підкреслюючи, що Б. Пастернак «логічно приходиться до протиставлення «смислу, введеного в речі» та їх чуттєвої даності» (Якобсон, 1987, с. 324-338). Іншими словами, читання смислів предметів вимагає певного раціонального зусилля, а чуттєва даність – емоційного відгуку. І ці два типи сприйняття навіть *протистоять* один одному в межах конкретного художнього тексту.

Передбачаючи можливе запитання щодо термінологічної коректності вживання понять «предмет» та «річ», одразу зауважимо, у нашому дослідженні знімається дихотомія цих понять, оскільки кожне з них у тому чи іншому випадку підходить і жодне з них практично не вичерпує предмет розгляду. Як у Л. Курбаса поняття «річ на сцені» не вичерпується певним матеріальним виробом. Швидше за все, можна було б узагальнено говорити про об'єкти. Однак статусне визначення таких об'єктів вимагає окремої філософсько-світоглядної розробки. Отже поки що користуємося вищеназваними поняттями як робочими.

Два типи сприйняття, про які йдеться вище – це базові когнітивні процеси концептуалізації дійсності, або ж способи економії художнього вислову, відомі ще з античності як метафора і метонімія.

У семіотиці метафора і метонімія виступають як парадигматики і синтагматики, або ж як систематики і синтагматики. (Якобсон, 1987), у літературознавстві – як засоби образності, у мовознавстві – як способи створення багатозначності. Когнітивна психологія бачить їх як специфічні операції структурування думки.

Народжені в лінгвістиці терміни метафора і метонімія як парадигматика і синтагматика були запозичені іншими видами мистецтва. Зокрема, Вяч. Вс. Іванов наводить приклади в кіно, де метафоричними є фільми Ф. Фелліні, а метонімією є «деталі, які подаються крупним планом» (Іванов, 2007, с 152).

Однак науковий інтерес до метонімії в порівнянні з метафорою досить довго був помітно нижчий. Це стає очевидним, коли ми просто порівнюємо масиви літератури, присвячені цим поняттям. На цей факт вказують Синченко Г. Ч. та Воробйова Е.Ю.: «... метонімії незатишно, вона не на виду... На запит «метафора» браузер Google Chrome в січні 2019 знаходить більше трьох мільйонів посилань, а метонімії менше двохсот тисяч» (Синченко, Воробйова, 2019, с. 84).

Метонімії надається дещо менше художньо-образної «ваги». Вона ближче до описуваного предмету, вона за визначенням – суміжна – вона знаходиться з ним практично в одному семіотичному полі. Більше того, вона зазвичай навіть не помічається як троп.

Такі рідкі виключення як проза А. Платонова чи творчість деяких поетів, де метонімія є основним засобом художньої виразності (Р. Якобсон про Б. Пастернака), чи класичний аналіз М. Ріффатера ролі метонімії в розгортанні наративу в прозі Троллопа лише підкреслюють правило.

Однак на межі ХХ-ХХІ ст. раптом починається своєрідний бум в дослідженні метонімії, сутність якого досить важлива для нашої роботи. Так Г. Рагден і З. Кьовешеч (Ragden, Kovacsesz, 2007) звернули увагу на те, що, на відміну від метафори метонімія не є суто лінгвістичним терміном: «Метонімія може зустрічатися всюди, де у нас є ідеалізовані когнітивні моделі. А вони є щодо всього, що осмислено, що включає і смисли слів і подій, і форми і значення слів, *і речі і слова у реальній дійсності (курсив мій - О.Л.)*» (Ragden, Kovacsesz, 2007, 2007, с. 337). Якщо під ідеалізованими когнітивними моделями розуміються комплексні структури, за допомогою яких організуються знання (Лакофф Дж., 2011), то метонімія – це один з

найважливіших засобів *організації* знання, у тому числі й художнього простору як одного із видів знання.

Фактично метонімія стає одним із основних об'єктів дослідження у когнітивістів і ці дослідження у певних точках починають змикатися з суто літературознавчими студіями, де метонімії досліджуються не як тропи, а саме як спосіб організації цілісного художнього мислення читача.

М. Ріффатер, заклав перші дослідження синтагматичної ролі метонімії як певних матеріальних знаків, які заміщують інший зміст, переважно моральний, а повторюючись впродовж твору, продукують його неперервність і тяглисть. Досліджуючи роман Троллопа, він вказує на таку властивість метонімії як «здатність породжувати текст» (Riffater, 1982, с. 276). Ця властивість базується на надзвичайних можливостях метонімії концентрувати необхідний зміст: «вони відображають довгий художній наратив у мініатюрній формі... Вони допомагають читачеві розуміти текст і усвідомлювати його єдність» (Riffater, 1982, с. 277).

Розвиваючи традицію М. Ріффатера, А. Панкхерст досліджує *мета-наративні* функції метонімії, які «служать для структурування загального розвитку тематичного матеріалу» (Pankhurst, 2011, с.386). Спираючись на висновок М. Ріффатера, що концептуальна суміжність створюється повторенням метонімічних асоціацій, дослідниця концентрується на референційній функції метонімії, яка виявляється у «повторюваних відсилках до концептів, досвіду чи об'єктів» (Pankhurst, 2011, с.383). Іншими словами, така ніби банальна річ як *повторюваність (recurring)* певних об'єктів у художньому творі стає сигналом, який привертає увагу людини, що досліджує джерела розвитку тексту.

У якості референційної метонімії у аналізі роману Т. Моррісон «Пісня Соломона» А. Панкхерст розглядає *предмет* – сережку, що подарував героїні батько. Всередину сережки неписьменний батько поклав записку з єдиним словом, яке вмів писати – іменем дочки. Пізніше записка перекочувала до окремої скриньки. Сережка супроводжувала героїню

впродовж роману і виконувала, на думку дослідниці низку функцій, а також і наскрізну роль – «утримувала ім'я і маркувала ідентичність героїні» (Pankhurst, 2011, с. 395).

А. Панкхорст звертається до певних енергетичних категорій, коли вказує на *силу* (power) сережки в тексті («сила сережки як референційний фрейм розвитку тексту») (Pankhurst, 2011, с.393).

Та чи всім предметам, які так чи інакше повторюються протягом тексту властива та сама метонімічна *сила*, про яку пише А. Панкхорст? М. Ріффатер вважає, що це трапляється тоді, коли конотат заміщує денотат (Riffater, 1982, с. 280). Спочатку прийmemo це до уваги і повернемося до цієї думки, коли аналізуватимемо предмети у драматичних творах.

Для нашого дослідження важливо підкреслити, ще й те, що у вищеназваних роботах йдеться про глибинну динаміку тексту, яка, за умови її усвідомлення, створює додатковий контекст, і це поглиблює та збагачує розуміння твору. Такий процес А. Панкхорст називає *реконтекстуалізація*.

Однак навіть як когнітивні процеси тобто як засоби пізнання, метонімії реалізуються в мові й досліджуються переважно як фігури вербальної мови. Проте театральне чи кіномистецтво завдяки особливостям власної природи оперує не лише мовою і не лише знаками предметів чи предметами-знаками, але і самими предметами у їхньому денотативному значенні реальних об'єктів дійсності, що прямо введені на сцену чи в кадр. І саме про здатність таких предметів нести метонімічне значення, базове для розгортання сюжету, йдеться у теорії формули сюжету.

Здатність самих предметів об'єктивної дійсності утримувати метонімічне значення ми відмічаємо не вперше, так само як не вперше звертаємо увагу на важливість більш повного осмислення цього тропу і його ролі в не лише в лінгвістичних процесах. Так Синченко Г.Ч. та Воробйова Е.Ю., називаючи історію метонімії історією Попелюшки та доводячи її сучасне перетворення на один з основних концептів мережевого мислення, наводять наступний приклад. А. Лефевр після того як було перекладено

«Очерки по общему языкознанию» Р. Якобсона на французьку мову, одразу знайшов метафору і метонімію в архітектурі. Зокрема, метонімічну операцію заміни цілого частиною він побачив у багатоповерхівках житлових кварталів, де кожна частина справді відображала ціле і навпаки (Синченко Г.Ч., Воробйова Е.Ю., 2019).

Однак, як ми вже відмічали, предмет-метонімія в синтагматиці художнього твору виступає дещо іншої функції – референційній. Іншими словами, це предмет, який утримує основне смислове значення твору і з яким співвідносяться всі події.

Може виникнути запитання, а як він може виступати на сцені у своєму денотативному значенні, якщо, як зауважив М. Ріффатер, метонімією предмет стає тоді, коли його денотат заміщується конотатом, тобто певним додатковим значенням, яке актуалізується у тексті? Річ у тім, що специфіка драматичного твору якраз і дозволяє виділити ряд таких предметів.

Як вже відомо з наших попередніх робіт, В. Фомічова звертає увагу на існування особливих предметів, які в процесі виготовлення крім утилітарного смислу отримують додатковий смисл, близький до описаного Л. Виготським як «психологічні знаряддя». У них закладено не тільки історію розвитку матеріальної цивілізації – шляхом створення цих предметів, фіксувалися певні психологічні проблеми, відкинуті з поля колективної свідомості як неприємні чи нестерпні.

Говорячи у термінах аналітичної психології й психоаналізу, які одразу спадають на думку, то В. Фомічова розглядає певну частину предметного світу як носіїв колективного несвідомого, де несвідоме розуміється саме у фройдівській інтерпретації підсвідомого. За цією логікою відкинуте неусвідомлюване небажане почуття виправляється тільки його *осмисленням*. Тож приховані в предметах колективні порушення, виявляючись і осмислюючись в процесі драматичної дії, дозволяють прожити те саме класичне театральне очищення афекту, про яке писав Аристотель.

Ми неодноразово наводили приклади таких предметів і у соціальній реальності і в драматичних творах (Левченко О., Фомічова В.). Напевне, найсильніші внутрішні моральні порушення закладаються в предметах, пов'язаних з абсолютною владою, яка через ці предмети закріплюється за певною людиною, коли людина стає не собою, а втіленням Божественної волі. Один із таких найпотужніших предметів – трон.

Серед предметів, які з'явилися в сучасному соціальному середовищі – персональний комп'ютер. Яскравий приклад використання його у якості метонімії – перший фільм з «Декалогу» К. Кесьльовського (TOR, 1988) на тему Першої заповіді «Я Господь, Бог твій...». Для розуміння важливо, що фільм було знято тоді, коли ПК у міських квартирах в спальних районах практично не було. Тож квартира, де є ПК, виглядала не зовсім звичайною – там ніби відчувалась присутність вищої сили. Її мешканець, маленький хлопчик не тільки робить на комп'ютері розрахунки, але й довіряє йому як живій істоті. Згодом ми помічаємо у кімнаті ще один комп'ютер – більший і потужніший. На ньому працює батько. Такий прийом своєрідного *підсилення повторенням (recurring)*, або навіть *тиражування*, як ми вже відмічали, характерний саме для предметів-метонімії.

Великий комп'ютер навіть може сам несподівано ввімкнути екран з написом «I'm ready _ _ _», ніби ініціюючи спілкування й демонструючи свою готовність виконати все, що його попросять. Батько попросив розрахувати чи достатньою є товщини льоду, аби витримає сина на ковзанах. Розрахунки показали, що так. А лід на озері не витримав.

Останні кадри: самотній батько в темній кімнаті, де раптом засвічується екран: «I'm ready _ _ _».

Тут використання предмету-метонімії занадто очевидне: людина гаджету надає значення абсолютного знання та абсолютного конфідента й референта мало не кожної життєвої події.

Такі предмети часто виконують і свою особливу функцію «невидимої присутності» в побудові художнього простору, зокрема театрального. І

зримою – про-зорою – ця присутність стає завдяки особливій інтерпретаційній стратегії. Слідом за А. Панкхорст цю стратегію можна назвати *реконтекстуалізацією*, тобто оновленням контекстів.

Що ж це за стратегія і чому про неї треба говорити окремо?

Зазвичай, говорячи про предмети у контексті сценічного твору, ми звертаємо основну увагу на роботу сценографа.

Відомо, що іноді сценограф будує на сцені зриму концепцію вистави, яку ми зазвичай прочитуємо як метафору. Метафоричною є сценографія Д. Лідера.

Метафора вважається основою мистецтва. Приховане порівняння, яке не просто відкриває поезію зримого світу, а змушує саме нашу свідомість щоразу робити це відкриття.

Додаткового метафоричного значення предмети можуть набувати лише в художньому просторі, зокрема, на сцені. І саме метафоричне значення зазвичай інтерпретується як художнє. І саме воно традиційно входить в основний художній *контекст*.

Однак предмети з додатковим неутилітарним значенням існують в реальній дійсності й відповідно потрапляють на сцену в повноті свого прямого, а не метафоричного значення. Як ми вже показали, у цілому ряду предметів існує певний додатковий «неутилітарний» денотат, який у драматичному тексті й відповідно на сцені актуалізується засобом метонімії, *заміщуючи утилітарне значення предмету*.

У чому художня суть такого заміщення? Ми можемо цілковито погодитися з М. Ріффатером, який вважав, що у ментальному процесі, який вирівнює нерозвинуте приховане (*implicit*) значення з очевидним (*explicit*) (Riffater, M., 1982, с. 272).

Сила додаткового «неутилітарного» значення предмету в тому, що воно неочевидне, отже тривале. Воно існує у згорнутому вигляді й потребує розгортання за принципом, описаним Д. Бомом (Bohm, 1985), коли прихований порядок (смысл) у розгорнутому вигляді зовсім не схожий на те

очевидне, яке він породжує. Це схоже на голограму, на поверхні якої з незрозумілих ліній і фігур під впливом відповідного променя виникає (розгортається) об'ємне зображення. Не випадково Д. Бом використав голограму як аналогію для пояснення свого бачення всесвіту.

Нагадаємо, що Д. Бом писав аби не просто показати механізм розгортання смислу, а щоб довести фундаментальність самого *процесу* згортання-розгортання. Що за кожним згорнутим смислом своєю чергою є глибший згорнутий смисл і врешті сама всезагальність існування у згорнутому вигляді присутня у кожній людині. Тож рух думки у бік дослідження цієї динаміки і причин, які її «запускають» є рухом до осмислення все більш глибинних законів буття та існування людини. Окрім того, саме усвідомлення того, що кожен з нас ймовірно є носієм певних абсолютних законів (про що, до речі, говорить релігія) посилює позицію моральнісно-ціннісних орієнтирів у пізнанні, у тому числі пізнанні художніх об'єктів.

Художній простір та драматургія зокрема, з одного боку є чудовою живою моделлю для дослідження законів вищеназваного розгортання, з іншого – саме усвідомлення цих законів переносить спілкування реципієнта з художнім твором на іншу глибину його внутрішнього світу, яка, зазвичай, і не хоче бути прозорою.

Які ж знаки на «поверхні» художнього тексту можуть бути «провідниками» до його глибини? Це ті самі предмети з додатковим значенням прихованого моральнісного порушення, які існують в реальній дійсності.

У чому суть цієї специфіки?

Як ми вже сказали вище, прихований згорнутий універсальний смисл моральнісного порушення може бути зафіксований у певному *предметі оточуючої дійсності*. На нього, як вважає В. Фомічова, реагує творча інтуїція, яка у цьому випадку дорівнює інтуїції моральнісного розрізнення, адже йдеться про швидку позасвідому реакцію – «клік» - на приховане

(згорнуте) порушення (Про моральні порушення та інтуїцію морального розрізнення див. Левченко О. Фомічова В., 2011).

Такий підхід відрізняється від запропонованого М. Ріффатером, який працюючи з літературними текстами вважав, що предмети набувають саме такого специфічного значення *вже в художньому просторі* шляхом створення *конотацій*. Однак одну з основних метонімічних процедур розгортання він описував дуже схоже: текст робить *приховане очевидним*, коли «розміщує поряд моральний зміст та його матеріальний знак» (Riffater, 274).

Розгортання неочевидного смислу, згорнутого у предметах, через факти фабули і є тією динамікою, яка визначає «самість» художнього твору і визначає основу для певного коридору (набору) інтерпретацій. Цей коридор (набір) обумовлений смисловими можливостями предмету з моральнісними порушеннями. М. Ріффатер виходячи з того, що, на його думку, метонімія породжує підтекст, називає цей коридор «ігровими (playful) варіантами тексту» (Riffater, 279). І це важливо для нашої роботи, яка пов'язана якраз з пошуком такої – playful – «самості». В принципі, коли твір мистецтва представлено публіці, кожен має право інтерпретувати його як завгодно. Можливо, навіть чиясь фантазія засвітить його набагато яскравіше, а уява побачить набагато більше, ніж можна було б побачити. Та цей аспект не є предметом нашого наукового зацікавлення.

Отже звернемося власне до художньо-образної складової, пов'язаної з предметами.

Розгортання такого метонімічного змісту відрізняється від розгортання змісту метафоричного.

Метафоричне розгортання відбувається парадигматично, тобто практично одномоментно, а саме в момент усвідомлення прихованого порівняння. За влучним визначенням Р. Якобсона метафора – це «паралелізм, еліптично, зведений до точки» (Якобсон, 1987, с.299). Хоча наше враження від образу може потім тривати певний час.

Предмет-метафора на сцені може створювати та якийсь навіть час утримувати певний емоційно-інтелектуальний стан глядача, особливо тоді коли цей предмет концептуально працює на певну філософську над-ідею твору. Вона весь час – від початку і до кінця – залишається на сцені сталою. Класичний приклад – «Тев'є Тевель» Д. Лідера.

Можна сказати, що зафіксована в предметах метафора у цій виставі (не дивлячись на зіткнення протилежностей: минушого земного і вічного небесного) відіграє ліричну роль. Як камертон, вона дає основну ноту філософської глибини та інтелектуального тла, на якому розгортаються п'єси.

Так трапляється у великих майстрів сценографії, здатних через своє мистецтво на трансляцію глибинних універсальних смислів. В принципі такі смисли можуть існувати навіть без постановки режисера, або ж постановка режисера може мати смисл тільки як їх ілюстрація.

Однак абсолютно інакше на сцені чи на екрані працюють предмети-метонімії.

Вони не просто тісно пов'язані з текстом і з дією, а, як ми вже сказали раніше, розгортають дію так само як приховане значення розгортає смисл очевидних фактів. Метонімічне розгортання відбувається синтагматично. Однак *внаслідок своєї динамічної природи це є не просто розгортання шляхом поєднання елементів по «синтагматичній осі»* (Лотман, 1998) *Це розгортає і утримує саму вісь.*

У предметах-метоніміях не потрібно шукати натяку на якийсь інший смисл, як у предметів-метафор. Треба просто до кінця розуміти смисл цих предметів.

У вистав О. Ліпцина «Гравці» (Театр на Подолі, 2007) сцена буквально засипається гральними картами. Тут нема жодної метафоричної образності. Йдеться про людей, які грають в карти і на сцені – карти. Просто їх ненормально багато. Вони «просять» звернути увагу саме на себе.

Так метонімія виступає не просто прийомом мовної економії – вона показує здатність самого смислу «економитися» у створених людиною

предметах і у якості своєрідних образно-сміслових блоків потрапляти на сцену чи на екран.

Повертаючись до думки, що іноді стілець на сцені – це просто стілець, звернемося до однойменної п'єси Е. Йонеско. Як відомо, цей драматург володів вмінням концентрувати смисли, накладаючи пласт на пласт, де можна знайти водночас і реальне і фантастичне, і символічне і натуралістичне. Однак, як стверджує Фомічова, синтагматична вісь розгортається предметом, заявленим у назві – «Стільці», де його основне значення замінюється «неутилітарним» денотатом. Наводимо аналіз предмету В. Фомічовою, зробленим спеціально для цієї статті:

«Предмет ніби завуальований серпанком часу. Наприклад, стілець у якості трону — це давньогрецький стілець, зазвичай багато оздоблений, з високим сидінням і спинкою. Сьогоднішній стілець, яким ми користуємося в повсякденному житті – це сидіння на ніжках зі спинкою, *на одну людину*. В силу того, що обидва предмети входять до одного концепту, вони нібито і не розрізняються за змістом. Однак, це розрізнення існує. Привілейованість початкового стільця відрізняла його від лавки. У давній Греції він зразу почав називатися тронем і займати його могли тільки люди привілейованого класу. З часом трон набув виключної привілейованості, тобто трон – це стілець, який займає *вибрана привілейована людина* у якості спадкоємця. Така виключність гарантувала збереження цього місця. Наступна історія стільця пояснюється як історія предмету меблів, що має місце для *однієї людини*. Хоча значення стільця ніби демократизувалося, він все ж не втратив своє першопочаткове привілейоване значення. Першопочаткова суть трону як стільця і його подальша трансформація зберігаються в предметі. Саме тому з'явився стілець для глави родини, стільці для спеціальних гостей і, нарешті, стілець для глави держави. Саме прихована привілейованість цього предмету і приваблює драматургів. Наприклад, в п'єсі Шекспіра «Гамлет» фігурує трон в його першопочатковому значенні. А в п'єсі Йонеско «Стільці» фігурує стілець як загальнодоступний предмет меблів для однієї людини,

будь-якої – від юної дівчини до всього людства, де привілейованість місця для однієї людини вже забута, тобто це значення існує в згорнутому стані. Отож розглянемо як у п'єсі візуалізується це значення. Перша ремарка: Напівкругла кімната з нішею в глибині. Справа від авансцени троє дверей, потім вікно, перед ним лавка, потім ще одні двері. У ніші *парадні двері* з двома стулками, від неї симетрично, справа і зліва ще двоє дверей, з боку глядацької зали *невидимі*. Зліва від авансцени теж троє дверей, потім вікно, перед ним лавка, ліве вікно симетричне правому, біля вікна чорна дошка і невелике підвищення на зразок естради. На авансцені стоять поряд два стільця.

Отже, у нас є два предмети: дві лавки і два стільця. Зіставимо обидва предмети. Лавка так само з'явилася в Греції як предмет з вузьким, зазвичай довгим сидінням для кількох чоловік. Що для нас цікавого у цьому описі? Насамперед той факт, що це місце, на якому можуть сидіти кілька чоловік, на відміну від стільця. У лавці нема привілейованості, так у парку на неї може сісти будь-яка людина і навіть поряд з незнайомцями.

Таким чином, поставлені поряд ці предмети за законом розгортання драматичного матеріалу дозволяють візуалізувати зміст персоніфікованого стільця, який відділяє одну людину від іншої. Так виникає запитання, чому автор не посадив у ремарці старого і стару на лавку разом, як це ми часто бачимо в парку? Чому він не посадив на лавку жодного персонажа? Чому в процесі прибуття гостей стільці окремих персонажів не представляють? Тому що стільці візуалізують розрізнений світ людей, у якому кожен за себе. Зі стільців старі перемістилися кожен на свої лавки, куди до них не підсів ніхто. На своїх лавках вони залишились кожен сам по собі».

Як ми вже відмітили, предмети-метонімії працюють не тільки у театральних, але і в кінотекстах.

Так у третьому сезоні серіалу «Фарго» (2015, Телеканал FX, реж. Н. Хоулі) з самого початку нашу увагу привертає маленька марка за 2 центи, яка висить у неспівмірно величезній рамі за склом в кабінеті успішного бізнесмена. До нього приходять молодший брат-лузер і вимагає марку, заявляючи що саме він має на неї право. Колекційна ціна двоцентової марки –

10 000 доларів. Для молодшого брата – це шанс почати нове життя. Для старшого брата – просто сувенір. І старший брат відмовляє. Чому? Тут і виникає запитання (десь на периферії уваги), яке знайде відповідь аж ближче до кінця серіалу.

Отож марка, яка з самого початку привертає увагу і так чи інакше час від часу виникає аж до кінця серіалу, є предметом з прихованим порушенням (предметом-метонімією), тому що саме це порушення, виявляючись, починає розгортати візерунок подій, химерний як персидський килим, який в драматичних ситуаціях поступово об'єднує багатьох зовсім різних, не пов'язаних між собою персонажів зі своїми долями і детективними сюжетами. Це стає очевидним ближче до кінця, коли герой, старший брат, визнає приховане порушення, зафіксоване у останній марці з колекції батька.

Виявляється, батько залишив у спадок старшому синові машину, а молодшому колекцію марок. Зіставлення двох предметів заповіту виявляє реальну проблему *вартості*: вартість машини зменшується з часом, а вартість марок збільшується. Це розумів старший брат, тож, аби заволодіти колекцією, почав розповідати своєму 16-річному брату як «круто» мати машину, як змінюється ставлення дівчат до хлопця з машиною, аж поки нарешті молодший брат сам не попросив його помінятися спадками.

Отож обмін виглядав пристойно, чесно і навіть шляхетно з боку старшого брата. Той поступово продав колекцію і розпочав бізнес з автомобільними стоянками. Молодший так і залишився зі старим автомобілем і з пізнім гірким усвідомленням обману. Тепер зрозуміло, що на початку серіалу для старшого брата віддати марку означало признати право на неї молодшого брата, а отже і свій обман.

Отже для героя на момент початку фільму сутність марки вже не в її матеріальній цінності, а в тому, що утримуючи її, він утримує свою позірну «правоту», яка приховує його здатність заради корисливого інтересу переступити внутрішній моральнісний закон. Коли він врешті вирішує визнати свою вину й віддати марку братові, то випадково вбиває того уламком

скла від розбитої рамки (за сюжетом він визнає вину занадто пізно, тому що брат уже приречений на смерть злочинним угрупуванням). Тоді марка починає просто «переслідувати» старшого брата: то раптом на стінах його кабінету з'являються її репродукції у рамках різних розмірів, то він прокидається з маркою на лобі. Врешті у якийсь момент просто викидає марку на бруківку як непотріб з кишені, що прилип до пальців.

Метонімічний перенос на марку ще й здійснюється за конотативним значенням *предмет / спосіб привласнення*. І проєкцію цього переносу ми бачимо у основному сюжеті, який розгортається зі старшим братом. Той поступово, як муха в тенетах, заплутується в хитрій, абсолютно незрозумілій йому схемі *привласнення* його бізнесу великим злочинним міжнародним капіталом. Хоча ця схема дещо нагадує: спочатку йому роблять ніби послугу, а потім послуга виявляється пасткою. Але тут герой вже постраждалий і тому врешті виплутується із, здавалося б, безвихідної ситуації з порівняно невеликими втратами.

Точний сценарний хід ставить свою точку в хеппі енді. Ця точка – фінальний кадр – постріл в голову герою, який на хвилиночку вийшов з-за щасливого сімейного столу на кухню, аби взяти у холодильнику ще щось смачненьке. Це помста, вихідною точкою якої (якщо розплутати назад клубок подій) є та сама марка, яку він на початку серіалу не захотів віддати братові.

Тож ми бачимо неабияку здатність предметів-метонімії розгортати і утримувати течію сюжету. Більше того, такі предмети мають свій ритм, який і визначає ритм твору. Як вважає В. Фомічова, для темпоритму розгортання драматичного матеріалу важливе *напруження*, яке залежить від обраного драматичного матеріалу, закладеного у предметі з прихованим порушенням. Темпоритм є завжди там, де є розгортання. І поки приховане не буде виявлене енергія розгортання створюватиме темпоритм. І якщо у сценічному мистецтві темпоритм тісно пов'язаний з концентрацією емоцій, емоційним станом персонажів, то за формулою сюжету це швидше ступінь наростання напруження при вирівнюванні двох змістів – прихованого і явного. Це

пояснює тиражування (чи наростання повторення) в тексті предмету з прихованим порушенням (стільці, марка) до кульмінації драматичного змісту й розв'язки.

Такий довгий екскурс повертає нас до поняття *реконтекстуалізації*, яким А. Панкхорст позначила процес усвідомлення ролі референційних метонімії в процесі сприйняття художнього твору, вважаючи, що таке сприйняття значно поглиблює розуміння твору. Однак чи реагує на метонімії свідомість реципієнта? А що передбачає свідомо реакція на такі предмети?

Насамперед – це готовність знайти й розгорнути іноді болісний для себе зміст. Зробити себе про-зорим для такого змісту.

Як це поєднати з гедоністичними очікуваннями від зустрічі з твором мистецтва? Як це може не зашкодити сприйняттю потоків метафоричної образності?

Тож, можливо, тут і є виклик до процесів інтеграції, які додають нові виміри сприйняття художнього твору.

Висновки. Отже практика драматичних творів доводить наявність предметів-метонімії з прихованим додатковим неутилітарним значенням, які у такій якості існують у соціальній дійсності. Потрапляючи у тканину художнього тексту, ці предмети виконують специфічну синтагматичну функцію. Вони утримують і розгортають синтагматичну вісь. Цей процес породжує глибинну динаміку тексту, яка, за умови її усвідомлення, створює додатковий контекст, що поглиблює та збагачує розуміння твору. Особливого значення має функціональна здатність предметів метонімії виводити назовні приховані моральнісні порушення, які у згорнутому вигляді зберігаються в предметах як додатковий «неутилітарний» денотат.

У цій статті не показано сам механізм розгортання прихованого значення, тому що він починає працювати за наявності усіх трьох предметів, заявлених на початку. Сподіваємося, це буде розглянуто в наступних публікаціях.

OBJECT-METONYMY AND SYNTHAGMATIC AXIS OF DRAMATIC TEXT

Olena Levchenko,

*Doctor of Philosophical Science,
Les Kurbas' Centre for Theatrical Arts,
26 A Volodimirska, Kyiv, Ukraine*

levch@bigmir.net

ORCID: 0000-0002-0739-9777

The purpose of the article appears as substantiation in terms of semiotics and putting into scientific context of the concept "object-metonymy" as a central component of the theory of plot formula. **The research methodology** is based on semiotic and cognitive approaches. **The scientific novelty** consists in a fact that the concept of the object-metonymy in dramatic works as a method of recontextualization is implementing into scientific context. Due to the peculiarities of its own nature, theatrical or cinematographic art operates not only with language and not only with signs of objects or objects-signs, but also with objects themselves in their denotative meaning of real objects of reality, directly introduced into the stage or frame. Some of these objects have an additional "non-utilitarian" denotations of folded moral violation, which in the dramatic text are actualized by means of metonymy, replacing the utilitarian meaning of the object. Objects-metonymy with additional non-utilitarian folded meaning is the basis for the development of the plot while it makes implicit meaning explicit. Metonymy appears not just as a method of linguistic economy. It shows the ability of the meaning to "save" itself in man-made objects and as a kind of semantic blocks to get on stage or on the screen. The article reveals objects with implicit moral destructions, which have not previously been into the point of theatrical and literary knowledge and demonstrated its function in the development of the syntagmatic axis of the work of art. Metonymic deployment occurs syntagmatically. However, due to its dynamic nature, it is not just deploys by combining elements of "syntagmatic axis". It deploys and holds the axis itself. **Conclusions.** The practice of dramatic works proves the existence of metonymic objects with implicit additional non-utilitarian meanings, which as such exist in social reality. Once in the artistic text, these objects perform a specific syntagmatic function. They hold and deploy the syntagmatic axis. This is due to the functional ability of the objects of metonymy to bring out the folded moral violations by unfolding the meaning hidden in

the "non-utilitarian" denotation. This process generates a deep dynamic of the text, which creates an additional context that deepens and enriches the understanding of the work of arts.

Key words: metonymy, object-metonymy, syntagmatic axis, recontextualization, plot.

Список посилань:

- Городнюк, Н.А. (2017) *Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття: монографія*. Дніпро: Свідлер А. Л. 2017, 560.
- Иванов, Вяч.Вс. (2007) *Избранные работы по семиотике и истории культуры. Т.4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. Московский государственный университет им. Ломоносова. М.: Языки славянских культур. 2007, 792.*
- Лакофф, Дж. (2011) *Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. М: Гнозис. 2011, 512.*
- Латур, Б. (2006) *Где недостающая масса? Социология одной двери. Социология вещей. Сборник статей. М.: Издательский дом «Территория будущего». 2006, 199-222.*
- Лотман, Ю.М. (1998) *Структура художественного текста. Об искусстве: Сборник статей. СПб.: «Искусство – СПб». 1998, 195-285.*
- Синченко, Г.Ч., Воробйова, Е. Ю. (2019) *Метафора и метонимия или История Золушки. Часть I. Научный вестник Омской академии МВД России, Омск. Т. 26 (4). 2019, 79-87.*
- Соссюр, Ф. (1977) *Труды по языкознанию: Сборник работ. М: Прогресс. 1977, 696.*
- Якобсон, Р. (1987) *Работы по поэтике. М.: Прогресс. 1987, 464.*
- Bohm, D. (1985) *Unfolding meaning. London. Routledge. 1985, 192.*
- Pankhurst, A. (1999) [Recontextualization of Metonymy in Narrative and the Case of Morrison's Song of Solomon](#) . *Metonymy in Language and Thought. Amsterdam/Philadelphia 1999, 385-400.*
- Ragden G., Kovecsesz, Z. (2007) *Towards a Theory of Metonymy. The Cognitive Linguistic Reader. London: Equinox. 2007, 335-359.*
- Riffater, M (1982). *Trollope's Metonymies. Nineteenth-Century Fiction. Vol 37 (3). University of California Press. 1982, 272-292.*

References (translated and transliterated)

- Bohm, D. (1985) *Unfolding meaning. London. Routledge. 1985, 192.*

- Gorodnyuk, N.A. (2017) *Res incognita: semiotika rechí u skhídnoslov'yans'komu moderníst'komu romaní pershoí polovini 20 stolíttya*. [Res incognita: semiotics of speech in the modernist novel of the first half of the 20th century]. Monograph. Dnipro: Svidler A. L. 2017, 560.
- Ivanov, Viach. Vs. (2007) *Izbrannyye raboty po semiotike i istorii kul'tury*. [Selected works on semiotics and cultural history]. In *Znakovyie sistemy kul'tury, iskusstva i nauki*. [Sign systems of culture, art and science]. Vol.4 .Moscow State University of Lomonosov. M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur. 2007, 792.
- Lakoff, J. (2011) *Zhenshchiny, ogon' i opasnyye veshchi. Chto kategorii yazyka govoryat nam o myshlenii*. [Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind]. M: Gnosis. 2011, 512.
- Latour, B. (2006) *Gde nedostayushchaya massa? [Where is the Missing Masses?]*. In *Sotsiologiya veshchey*. [Sociology of things]. M.: Publishing house «Territoriya budushchego». 2006, 199-222.
- Lotman, Yu.M. (1998) *Struktura khudozhestvennogo teksta*. [The structure of the literary text]. In *Ob iskusstve: Sbornik statey*. [On art: Collection of articles]. SPb.: "Art - SPB". 1998, 195-285.
- Pankhurst, A. (1999) [Recontextualization of Metonymy in Narrative and the Case of Morrison's Song of Solomon](#) . *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam/Philadelphia 1999, 385-400.
- Ragden G., Kovecsesz, Z. (2007) *Towards a Theory of Metonymy. The Cognitive Linguistic Reader*. London: Equinox. 2007, 335-359.
- Riffater, M (1982). *Trollope's Metonymies. Nineteenth-Century Fiction*. Vol 37 (3). University of California Press. 1982, 272-292.
- Sinchenko, G.Ch., Vorobyova, E. Yu. (2019) *Metafora i metonimiya ili Istoriya Zolushki. Chast' I*. [Metaphor and metonymy or the Story of Cinderella. Part I.]. In *Nauchnyy vestnik Omskoy akademii MVD Rossii*. [Scientific bulletin of the Omsk Academy of the Ministry of Internal Affairs of Russia]. Omsk. T. 26. 2019 (4), 79-87.
- Saussure, F. (1977) *Trudy po yazykoznaniiyu: Sbornik rabot*. [Foundation of Linguistics: Collected Works]. M: Progress. 1977, 696.
- Jacobson, R. (1987) *Raboty po poetike*. [Works on poetics]. M.: Progress. 1987, 464.

