

9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
10. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософствування в українській літературі XIX - першої половини XX ст. – Львів: Світ, 1998. – 211 с.
11. Огородник І. В., Огородник В. В. Історія філософської думки в Україні. – К.: Вища школа - Знання, – 1999. – 543 с.
12. Причепний Є.М., Черній А.М., Гвоздецький В.Д., Чекаль А.А. Філософія. Навч. Посібник. – К.: аграрна наука, 2000. – 504 с.
13. Тарнашинська Л. Художня галактика валерія Шевчука. – К.: Видавництво Олени Те ліги, 2001. – 223 с.
14. Франко І. з останніх десятиліть XIX віку // Твори у 50 т. – т.41. – К.: Наукова думка, 1984. -
15. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. – К.: Задуга, 2003. – 354 с.
16. Яцків М. Муза на чорному коні. – К.: Дніпро, 1998. – 846 с.

Зоряна ЛЕЩИШИН, аспірант (Львів)

НЕВЛАСНЕ-ПРЯМИЙ ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ТА ЛІРИЧНИЙ ВІДСТУП: ПРОБЛЕМА ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ

Невласне-прямий внутрішній монолог – різновид внутрішнього монологу, побудований з допомогою такого способу передачі чужого мовлення як невласне-пряме мовлення. У літературознавстві ці поняття часто ототожнюють. К. Кусько у праці «Проблеми мови сучасної художньої літератури. Невласне-пряме мовлення в літературі НДР» (1980) зазначає, що «...поняття невласне-прямого мовлення значно ширше, ніж внутрішній монолог... якщо внутрішній монолог – це передусім літературний прийом (прийом техніки викладу), то невласне-пряме мовлення – спосіб передачі чужого мовлення і загально мовне явище» [6, 73]. Однак далі цю думку дослідниця не розвиває розглядає внутрішній монолог лише як різновид невласне-прямого мовлення. В. Шмід, займаючи у своїй книзі «Наратологія» таку ж позицію, виділяє невласне-прямий монолог як різновид внутрішнього монологу, «переданий в шаблоні невласне-прямого мовлення» [14, 227].

Невласне-пряме мовлення у тексті привертало увагу багатьох науковців і стало предметом різноаспектних філологічних досліджень. Тож існує чимало трактувань невласне-прямого мовлення з погляду на його структурні, стилістичні, функціональні особливості: невласне-пряме мовлення як різновид непрямой мови; невласне-пряме мовлення як різновид прямої мови; невласне-пряме мовлення як «суміш» прямої та непрямой мови; невласне-пряме мовлення як спосіб викладу змісту в художньому тексті; невласне-пряме мовлення як різновид внутрішнього монологу. Були спроби вивчити невласне-пряме мовлення так би мовити у всій його повноті. Тут варто ще раз згадати працю К.Кусько «Проблеми мови сучасної художньої літератури. Невласне-пряме мовлення в літературі НДР» (1980), в якій дослідниця розглядає це мовно-літературне явище у комунікативно-лінгвістичній, синтаксичній та стилістичній площинах, наголошуючи, що невласне-пряме мовлення «можна і потрібно розглядати і в лінгвістичному, і в стилістичному аспектах, однак не в плані контрастивного протиставлення, категоричної дистри-

буції (або-або!)...» [6, 31]. Найпопулярнішою серед літературознавців є позиція щодо невласне-прямого мовлення, за якою це самодостатня форма передачі чужого мовлення. Однак попри таку різноманітність підходів і чисельність думок, усі дослідники визнають його конститутивною ознакою «суміщення суб'єктних планів автора і героя» [10, 276], «мовленнєва контамінація автора й персонажа» [1, 8], взаємопроникнення мовленнєвих перспектив персонажа та наратора, котра проявляється на мовному, стилістичному, тематичному і комунікативному рівнях організації мовлення. Саме наратора, а не естетичного образу автора, про що говорять, наприклад, А. Андрієвська, К. Кусько, чи авторської свідомості, як вважає М. Дем'янюк [3], адже поняття «образ автора», «авторська свідомість» значно ширші і складніші. Тривалий час у нашому літературознавстві уперто ототожнювали автора поза текстом («емпіричного», «біографічного» автора) з наратором і образом автора (автором у тексті). З підміною цих понять пов'язана й традиція пошуку у тексті «поглядів» емпіричного автора, що робить стимулом інтерпретації тексту питання – що ж хотів нам сказати автор. Та як справедливо зазначає львівська дослідниця М. Гірняк: «Біографічний автор не обов'язково гармоніює з авторським «я», а це означає, що ми неминуче збиваємося на манівці, коли читаємо твір, безперервно апелюючи до емпіричного автора. До того ж, спроби відтворити біографічний досвід письменника тісно пов'язані з постулюванням наявності єдиного правильного значення тексту, з орієнтацією лише на авторські інтенції, хоч навіть не обізнаний із ними читач може повноцінно сприймати художній твір» [2, 16]. Кожний літературний твір формується насамперед завдяки авторові, переломлюється через призму його свідомості, тому автор не може не стояти за всіма подіями власноруч створеного світу (чи їх відсутністю), за всіма персонажами, які з'явилися на сторінках його повістей та оповідань. Гюстав Флобер свого часу влучно зауважив: «Автор повинен бути у творі, як Бог у світобудові – всюди й ніде». Тож формами текстової репрезентації авторської свідомості можуть бути наративні, сюжетно-композиційні, жанрові чи стилістичні особливості твору. «Я не є ані цим, ані тим... – говорить М. Фуко. – Я зовсім не там, де ви мене очікуєте, я ось тут, і звідси дивлюся на вас сміючись... Не я один пишу так, щоб не мати більше свого обличчя» [12, 28-29].

Таким чином визначаючи сутнісну ознаку невласне-прямого мовлення загалом і невласне-прямого внутрішнього монологу зокрема, можемо говорити про взаємопроникнення мисленнєво-мовленнєвих планів персонажа і наратора. Мовлення персонажа, переймаючи морфолого-синтаксичні форми мовлення наратора, звучить в унісон з ним, отримуючи додатковий заряд ліричності, філософічності, суб'єктивності, експресивності. Однак таке «двоголосся» приховує одну невеличку, проте проблему. Ідентифікуючи невласне-прямий монолог персонажа у тексті наратора, з'являється питання: хто до нас промовляє? персонаж чи все-таки наратор? Навколо цього питання тривалий час існує суперечка, однак суть її не виходить далі меж, чий голос сильніший у невласне-прямому монолозі. Хоча нерідко з'являється й інше запитання: так, що ж перед нами – невласне-прямий монолог чи ліричний відступ? У чому природа таких сумнівів і як розмежувати ці два поняття – на ці питання спробуємо відповісти.

Як уже зазначалося, через використання невласне-прямого монологу голос наратора набуває особливого суб'єктивного звучання. Однак те саме можемо спостерігати й у *так званих* ліричних відступах. *Так званих*, бо попри усталеність цього терміну, є кілька суперечливих моментів, на які варто звернути увагу. Традиційно ліричний відступ тлумачать як «прийом у *ліро-епічному* творі, коли автор *безпосередньо* висловлює свої міркування з приводу композиції або сюжетних ліній твору, вчинків або характеристик героїв, певних явищ, асоційованих із зображуваними подіями» [8, 404. Виділення – З. Л]. Означення ліричний тут означатиме і активізацію ліричного начала у тексті такого мі-

шаного жанру (ліричність як ознака жанру), і особливу експресивність мовлення оповідача чи розповідача¹ (ліричність як суб'єктивність). Ліричний відступ може мати характер несподіваного мораліте або асоціативного філософування, та переважно наратор активно виявляє своє ставлення до певного персонажа, його вчинку чи якоїсь події (співчуття, осуд тощо), свої внутрішні інтенції стосовно того, про що оповідає:

«Така її доля... О боже мій милий!
За що ти караш її, молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькі очі?... Прости сироту!»
(Т. Шевченко, «Причинна») [13, 34]

Ліричні відступи часто зустрічаємо і в епічних творах:

«Івго, Івго! чого-бо ти так довго засиділася у сусіди? Що тобі там так ніколи припало? Поки ти там базікала, а дома що робиться? Ось приходи і подивися!»

(Г. Квітка-Основ'яненко, «Козир-дівка») [5, 278].

Однак проблема розмежування ліричного відступу і невласне-прямого монологу пов'язана насамперед не з їх змістовою і формальною подібністю, а з активною позицією наратора. Попри взаємодію суб'єктивних планів персонажа й наратора у невласне-прямому внутрішньому монолозі, певна дистанція між ними зберігається, тож у текстах з гетеродієгитичним оповідачем проблема розмежування невласне-прямого внутрішнього монологу котрогось із персонажів та ліричного відступу наратора постає не так гостро. Однак в окремих випадках, як справедливо зазначає К. Кусько, її важко вловити, «оскільки діапазон дистанціювання незначний» [6, 25]. Із такою проблемою стикаємось насамперед у творах з чітко вираженою «голосною» присутністю оповідача (Р. Петч), у текстах з гомодієгитичною манерою оповіді, тобто «оповідачем, присутнім в якості персонажа в історії, котру він оповідає» [4, 253], та інтрадієгитичним-гетеродієгитичним оповідачем, «який розповідає історії, в яких як правило відсутній» [4, 253], що особливо характерно для творів доби романтизму, сентименталізму, раннього реалізму. Такий наратор надзвичайно активно виявляє себе в оповіді, використовуючи всі можливі засоби. Його суб'єктивна позиція проглядається в ліричних відступах, коротких ремарках, на різних мовних рівнях організації мовлення, особливо це стосується лексичного: його оповідь просто перенасичена експресивною лексикою. За словами М. Легкого, «наратор виявляється сам, у художньому світі вловлюється його «почуттєва чи інтелектуальна zaangażованість» [7, 24]. Часто це оповідь у формі висловленого монологу (М. Гловинський), або одностороннього діалогу (І. Денисюк), яким активізується і роль читача-слухача. Озвучуючи свою оцінку подій, про які розповідає, свій погляд на описане, наратор часто відкрито апелює до свого віртуального слухача. Наприклад, оповідач в романі С. Гребінки «Чайковський», розповідаючи про кохання, що пов'язало молодих персонажів його оповіді Олексія-поповича та доньку пирятинського полковника Марину, й передбачаючи скептичні посмішки читачів, розводить філософські теревені про причини такої реакції на слово «любов» і робить зрештою висновок, який певною мірою звучить як звинувачення, звертаючись до своїх читачів безпосередньо.

Наратор-персонаж може розповідати і про себе самого, і про когось, виступаючи таким чином в ролі спостерігача й очевидця, що може втручатися в життя тих, про кого оповідає не лише на рівні оповіді, але й дії. Його оповідь надзвичайно суб'єктивна, що

¹ Під «автором», знову ж таки, мається на увазі наратор.

виявляється не лише у яскравому вираженні оцінювальній позиції, а й на мовно-стилістичному рівні організації тексту.

Якось було мені смутненько. От я й заплачу собі, сидячи на лавці. *Звісно, чоловік і в щасті, то часом смуток обіймає – не то що нам. Воно кажуть: привикнеш!.. Ні!. Втомишся терплячи, то й здається тобі, що все тобі байдуже, – та разом прокинеться лихо. Часом одно слово... А що ви думаєте? Часом бійку забудеш у годину, а якесь там слово гірке вразить тебе до самого серця, – місяці, роки пам'ятатимеш...*

Сумно мені було, і перемовити щире слово жадалося. ... [9, 253]

Запропонований уривок із оповідання Марко Вовчок «Ледациця» репрезентує ліричний відступ у тексті з гомодієгетичним наратором: оповідь веде по суті невідомий читачеві персонаж – молода дівчина, кріпачка, про яку знаємо, що вона «родом із Глухихи», що теперішнім панам її подарували, побіжно дізнаємося й про нелегкі обставини її сьогодення. Проте головним персонажем її оповіді є не вона сама, а Горпина Чайчиха і її донька Настя, хоча функції оповідачки не обмежується роллю спостерігача, вона активно діє й комунікує з іншими персонажами. У процитованому уривку маємо чітко окреслену мовленнєву ситуацію, тож сумнівів у тому, що виділений текст є роздумами наратора-персонажа немає. Наступний уривок із повісті Гр. Квітки-Основ'яненка «Маруся» ілюструє уже, власне, можливість сплутування невласне-прямого монологу й ліричного відступу.

Сумувавши, пішов він [Василь – 3. Л.] назирцем за Марусею і бачив, що вона аж поки ввійшла у другу вулицю, то аж грічі оглядалась, – *а чого? Хто її зна! Дівчачу натуру трудно розгадати, бо вони часто буцімто і не люблять, хто їх займає, і буцімто й сердяться, а там собі нишком, так його люблять, що й сказати не можна! Та такі і тії правди, що інша дівочка, ще молоденька, що зроду вперше побачить такого парубка, що їй прийде по серцю, то й сама себе не розгада, що з нею діється. На думці, так би на нього усе і дивилась би, і говорила б усе з ним одним, і сіла б біля нього, та чогось то усе стидно... ..Отим-то така і жахається, і втікає ні слова не сказавши парубкові, що залицяється до неї; як же відбіжить від нього, то й сама жалкує, та ба! вже не можна діла поправити!* [5, 44].

Це лише уривок великого монологу, котрий на перший погляд може видатися за невласне-прямий монолог Василя (виділений текст), однак подальше філософування примушує засумніватися, бо до читача промовляє хтось, надзвичайно обізнаний із психологією дівчат, і його кепкування зовсім не нагадують закоханого парубка. Ще один приклад, цього разу уже невласне-прямого монологу з оповідання Марко Вовчок «Козачка»:

Глянула Олеся коло себе: *се той самий покой з дзигарями, де вона була м о л о д о ю, убрана, уквітчана, – сама, як квіточка свіжа, а теперечки?.. Боже мій милий! Чи се ж вона? Стоїть якась пбстара, замучена молодиця, печаловита, боязлива...* Усе згадалося Олесі: «Пропав мій вік молоденький!» [9, 56].

Виділений текст цілком цілком міг би ілюструвати реакцію гомодієгетичного наратора, тим паче, що і персонаж, і розповідач, і читач потрапляють до «того покою» одночасно (таким чином розповідач ніби-то втрачає ілюзорну перевагу всеобізнаності), однак мовленнєва ситуація, а також синтаксичне оформлення висловлювання, а також наступні репліки внутрішнього мовлення підказують, що це може бути невласне-прямий внутрішній монолог Олесі.

Ще один приклад складності розмежування невласне-прямого монологу і ліричного відступу проілюструємо цитатою із поеми «Катерина» Т. Шевченка:

Зеленіють по садочку
Черешні та вишні;
Як і перше виходила,
Катерина вийшла.
...Не співає чорнобрива,
Кляне свою долю,
А тим часом вороженьки
Чинять свою волю –
Кують речі недобрії.
Що має робити?
Якби милий чорнобривий,
Умів би спинити...
Та далеко чорнобривий,
Не чує, не бачить,
Як вороги сміються їй,
Як Катруся плаче.
Може, вбитий чорнобривий
За тихим Дунаєм;
А може – вже в Московщині
Другую кохає!

Ні, чорнявий не убитий,
Він живий здоровий...
А де ж найде такі очі,
Такі чорні брови?
На край світа, в Московщині,
По тім боці моря,
нема нігде Катерини;
Та здалась на горе!..
Вміла мати брови дати,
Карі оченята,
Та не вміла на сім світі
Щастя-долі дати.
А без долі біле личко –
Як квітка на полі:
Пече сонце, гойда вітер,
Рве всякий по волі.
Умивай же біле личко
Дрібними сльозам,
Бо вернули москалики
Другими шляхами. [13, 59]

Пропонуємо три можливих варіанти інтерпретації тривання мовлення в запропонованому уривку. Перший – перед нами суцільний текст наратора: опис реальних дій персонажа (Катерина ходить по садочку, «кляне свою долю») і розлогий ліричний відступ. Другий, на нашу думку найбільш ймовірний: чергування мовлення розповідача (Катерина ходить по садочку, «кляне свою долю», тобто розмовляє сама із собою вголос чи розмірковує) – невласне-прямий монолог Катерини (виділений текст) – знову мовлення розповідача: всезнаючий наратор ніби перебиває її і у ліричному відступі фактично підтверджує страшні здогадки бідолашної, шкодує її й попереджає ще раз, як попереджав раніше. І третій: мовлення розповідача і невласне-прямий монолог Катерини (уривок від виділення і до кінця цитати), хоча в останній частині (від слів «Ні, чорнявий не убитий...»), прослідковується гірка іронія у ставленні до москаля, котру навряд чи можна було б почути від Катерини, водночас подальше мовлення уже не таке персоналізоване, тональність філософського роздуму про «карі очі й дівочу долю» також не така емоційна.

Тож, як бачимо, такі «сигнали» автор залишає в тексті, щоправда, їх не завжди легко віднайти. Іноді доводиться опиратися передусім на інтерпретацію контексту, іноді підказки автора прозорі й недвозначні. Так наприклад, у наступному уривку із «Сердешної Оксани» Г. Квітка-Основ'яненко якраз маємо прямі вказівки на те, що промовляє персонаж. Саме висловлювання (мовлення від 1-ої особи) – це, власне, те що «їй [Оксани] на думці», те, як вона «усе сердилась... увесь вечір»:

«От у таким горі вернулася додому, ледве-ледве дійшла... і усе їй на думці отта дівка, що не постидалася з копитаном розговорювати, та й той копитан... *бач який! Нехай би возився з своїми солдатами; яке йому діло до дівчат? Хіба ми йому рівня? Жартуй собі з панянками!.. Так-бо й нічого їй не було, якби вона втекла, а то стоїть регочеться... у, безстидниця! Побачила б її мати, що б тоді їй було!..* Отак-то усе сердилась і на неї, і на копитана увесь вечір, і як спати лягла, то усе у неї такі думки та гадки...» [5, 325]

Не менш цікавими є ситуації складності диференціації невласне-прямого внутрішнього монологу персонажа й суб'єктивного втручання в текст власне оповідача у текстах з гетеродієгетичною нарацією. Така ситуація виникає, зокрема, в оповіданні І. Франка «На дні». В цьому оповіданні І. Франка функціює гетеродієгетичний оповідач, що зберігає нейтралітет протягом майже усієї оповіді, за винятком якраз цитованого уривка.

Він думав про своє діло, про свою любов, про своє нещастя. А про Бовдура з його болем і гнівним завзяттям у нього й гадки не було.

Е, голово молода, запалена, самолюбна! В святім своїм запалі ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання!...Ех, голово молода та самолюбна! Покинула б ти на часок займатися собою, потішати себе! Поглянула б довкола себе пильно, уважно, братерським люблячим оком! Може б, ти побачила близ себе нещасливіших від себе! Може б, ти побачила таких, котрим нізвідки не сяє промінь потіхи, навіть такої, як тобі!...Та ба! Велике горе то вже має до себе, що замикає серця людські, так, як вечірній холод затулює квіти, стягає їх, немов мороз. Із замкнутими серцями, здавленими устами проходять поруч себе нещасні, котрі не раз кількома словами, одним тиском теплої братської руки могли б позбутися половини свого горя, проходять поруч себе – і мовчать... Ех, люди, люди! Не убійники, злодії й переступники, не пануючі й піддані, не кати й катовані, не судді й підсудні, а бідні, прибиті, одурені люди!..

А тим часом Бовдур лежав у своїм гнилім куті... [Ф, 149-150]

На перший погляд може здатися, що продовжується внутрішній монолог Андрія Темери, одного з головних персонажів оповідання, однак уже у форматі невластне-прямого мовлення. Однак загальний аналіз мовленнєвої ситуації, критично-іронічний, маркований батьківською теплотою, тон висловлювання показує, що текстуальним автором цього монологу є не Андрій Темера, а хтось Інший. Така емоційна реакція наратора на тлі послідовної експресивно-нейтральної його позиції й численних прямих і невластне-прямих внутрішніх монологів, які автор використовує в тексті, є досить несподіваною, тож відповідно читач на деякий час втрачає логіку тривання оповіді.

Ще один момент, на якому треба акцентувати увагу. У тексті з гомодієгетичною манерою оповіді наратор постає як автор того, про що розповідає, навколо нього створюється ореол всеобізнаності та провісництва. Це породжує закономірне запитання: якщо наратор, яко формальний (текстуальний) автор твору, фактично стоїть за кожним мовленням, то чи варто взагалі говорити про невластне-пряме мовлення в такому тексті. Гадаємо, варто, оскільки «авторство» наратора – це лише ілюзія, прийом, до якого вдається реальний автор тексту. Як справедливо зазначає Ж. Бре, «оповідь від першої особи є результатом свідомого естетичного вибору» емпіричного автора [4, 256]. У цьому дослідженні ми свідомо не зверталися до текстів, в яких фігурує автодієгетичний наратор – оповідач-персонаж, що розповідає про себе [4, 254]. На нашу думку, шукати невластне-прямий монолог головного персонажа у такому тексті не варто, адже основною ознакою невластне-прямого мовлення є взаємне проникнення суб'єктивно-наративних перспектив персонажа й наратора, а головний персонаж тут є водночас наратором, тобто матимемо справу з одним суб'єктивно-мовленнєвим планом. Водночас активний оповідач орієнтований на активного реципієнта, що може позначитися не лише на його мовленні, а й на композиції твору. Йдеться про тексти, що репрезентують в літературі «уснооповідну манеру письма» (Л. Смілянська), що витворює атмосферу тривання усної оповіді й значною мірою орієнтується на персоніфікованого чи не персоніфікованого слухача. Чітка орієнтованість на слухача маркує мовлення розповідача, тож його філософські роздуми персонажа чи експресивні ремарки мають печать публічності, що притаманна монологам ліричного персонажа у ліриці:

Дожидаю... Що яка ти, служба, довга! Уже сім год, як він пішов. Чи то ж побачу коли?.. У своєму селі не була. Перечула через люди, що всі живі.....

То як же мені свого чоловіка забути хоч на хвилинку? Він мене з пекла, з кормиги визволив!.. та мене й бог забуде! Він чоловік мій, і добродій мій. Поздоров його, мати божа: я вільна! І ходжу, і говорю, і дивлюсь – байдуже мені, що й є ті пани у світі.

(Марко Вовчок. Інститутка) [9, 293].

Саме комунікативна спрямованість мовлення оповідача відрізняє «я-оповідання» такого типу від «я-оповідань», побудованих на основі внутрішнього монологу, в яких основним адресатом мовлення є сам наратор.

Таким чином, проблема розмежування невластиве-прямого монологу справді існує, і як бачимо виникає вона в роботі на текстах, в яких фігурує активний розповідач. Однак її можна вирішити, варто тільки уважніше вчитуватись в текст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андриевская А. А. Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона. – К., 1967.
2. Гірняк М. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича / Дис. на зд. наук. ст. канд. філол. наук. – Львів, 2005.
3. Дем'янюк М. Еволюційні процеси в українській прозі кін. XIX – поч. XX ст. Форми та функції внутрішнього монологічного мовлення: Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – Дніпропетровськ, 2000.
4. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. – М., 1998.
5. Квітка-Основ'яненко Гр. Вибрані твори. – К., 1983.
6. Кузько Е. Я. Проблемы языка современной художественной литературы. НПП в литературе ГДР. – Львов, 1980.
7. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Відп. ред. Л. П. Бондар. – Львів, 1999.
8. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка та Ю. Коваліва. – К., 1997.
9. Марко Вовчок. Оповідання. Казки. Повісті. Роман. – К., 1983.
10. Соколова Л. А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория. – Томск, 1968.
11. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – Т. 15. – К., 1978.
12. Фуко М. Археологія знання. – К., 2003.
13. Шевченко Т. Тв.: У 5 т. – Т. 1. – К., 1970.
14. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.

Оксана ЛАБАЩУК, доцент (Тернопіль)

НАРАТИВИ МАТЕРИНСЬКОЇ СУБКУЛЬТУРИ В СВІТЛІ КОНЦЕПЦІЇ АРХЕТИПІВ К.-Г. ЮНГА

Такі речі не можуть бути видумані; вони повинні знову вирости із темних глибин забуття, якщо вони існують для того, щоб виразити найвищі передчуття свідомості і найглибші інтуїції духу, і таким чином, сприяти злиттю унікальності свідомості у тому вигляді, в якому воно існує сьогодні, з найдавнішими пластами життя»

К.-Г. Юнг із коментарю до китайської книги «Тамниця Золотої Квітки» [18, с.27]

Перегляд усталених візій традиційного для філологічної науки поняття «фольклор», залучення до наукового обігу корпусу текстів, що досі перебували на периферії