

Суттєві відмінності між друкованою (писаною) літературою та новими літературними формами, які поступово розвиває мережева література дозволяють говорити про появу нового типу літератури, який використовує сучасні інформаційні технології та залежний від них так само, як і друкована література стала можливою завдяки винаходу Гуттенберга. Аналіз типології та поетики мережевої літератури потребує від учених не лише інтелектуальних зусиль, але й терплячості, оскільки літературні форми, які з'являються в контексті мережевої літератури, знаходяться в динамічному розвитку. Розглянута праця Еспена Аарсета дозволяє скласти уявлення про певні сторони мережевої літератури та сформуванати початкову методологічну базу для вивчення її форм.

Література:

1. Комп'ютерний словник / Пер.з англ.В.О.Соловйова. – Київ: Україна, 1997.
2. Кучма І. Нові моделі літературних салонів: українська література в інтернеті // Сучасність, №4, 2002 р. – С.83-102.
3. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман // Слово і час. №11 (503), Листопад 2002 р. – С. 76-80.
4. Aarseth E.J. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. – Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1997.
5. Aarseth E.J. Nonlinearity and Literary Theory // Hyper/Text/Theory / Edited by George P. Landow. – Baltimore, Indiana: The John Hopkins University Press, 1994. – P.51-87.
6. Kossecki J. Metacybernetyka. – Kielce-Warszawa, 2005.
7. Landow G.P. Hypertext in literary education, criticism, and scholarship // Computers and the Humanities, 23, 1989. – P. 173-198.
8. Landow George P. Hypertext 2.0. Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. – Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1997.
9. Pilot Plan for Concrete Poetry // <http://www.ubu.com/papers/noigandres01.html>
10. Stefans B.K. The Dreamlife of Letters // http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream/the_dream_life_cleaned.swf

Світлана ЛУЦАК (Івано-Франківськ, Україна)

АСПЕКТИ ДОМІНУВАННЯ ФОКАЛІЗАЦІЙНОГО РІВНЯ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕМИ “ПОХОРОН” ІВАНА ФРАНКА)

Представники комунікативного напрямку наратологічної школи, пропонуючи схеми вертикального розрізу оповідної структури (В.Шмід, М.Баль, Я.Лінтвельт), розширяли функціональність структуралістських моделей. У їхніх концепціях система оповідних рівнів знову опинилася в силовому полі стосунків “автор – наратор – читач”. Правда, члени цього ланцюга розглядалися ними не як безпосередні суб’єкти, а як абстрактні інстанції, розчинені у “цитованому світі” (термін В.Шміда) – великому інтертексті культурної традиції. Таким чином, процес перетворення тексту в художній твір у ході означеної комунікації отримав характер реалізації епістеми в мовленнєвій практиці сучасників (згодом його сформулював М.Фуко).

Доцільність застосування зазначеної методологічної бази до аналізу оповідних рівнів поеми “Похорон” І.Франка можна метафорично пояснити самим текстом. Містерійний сюжет поеми вивершується в епілозі своєрідним тлумаченням. Воно формує си-

туацію поліскопичної ретроспекції, скерованої диригентською паличкою “проблемного поля” національної інертності¹. Окреслену епістему немовби розгортає місяць (архетипне уособлення Антропоса) через симфонію мовленнєвих партій різних нарративних суб’єктів. Саме таким вимальовується у підсумку вертикальний розріз оповідної структури тексту під впливом етопейної пропозиції місяця ліричному героєві:

“Ходи за мною, може, в снів скарбниці
Знайдеш для себе дещо, синку мій!
Ходи, скупайся в забуття криниці!
І не дивуйсь, коли знайдеш у ній
Страхіття деякі та дивогляди, –
Моя є форма, зміст увесь є твій”.
Хтів чи не хтів, я мусив сеї ради
Послухатъ – сильний був старого чар, –
І в сонне царство вплив я на огляди.
Усе те – чари місячної ночі [9, 88-89].

Звичайно, пов’язувати функцію формотворення безпосередньо з епістевою було б занадто метафізично. Однак композиційний прийом омісії, розвінчаний у епілозі², не випадковий у згаданому контексті: він слугує дискурсивним аналогом домінантно зарядженого гальмування³. Останнє ж, як відомо, зумовлює ефект повторного мімесису, що лежить у основі творчого мислення. Отже, йдеться тут не лише про риторичний прийом зумисного уникнення, а про певний механізм породження нарації, в якому чимала роль відводиться “програмуванню” автором перспективи рецепції (адекватної задумові, тобто “відчитаній” в епістемному першообразі). Функцію реалізації цієї програми митець передає нарративним інстанціям. Цим він сприяє включенню механізму “психічного мутагенезу” і, як наслідок, – народженню тексту⁴.

Значущість центральної колізії двійництва для передачі враження присутності метафізичного світу у поемі “Похорон” відзначали І.Руснак, С.Павличко, В.Агеєва. Однак під кутом зору нарративних площин, їх ролі у становленні формально-змістової єдності згаданий текст ще не аналізувався. Цим, власне, і зумовлюється актуальність представленого дослідження. Воно переслідує мету вивчення “законів” ієрархічності оповідної структури тексту. Поставлена мета передбачає реалізацію таких завдань: виділити нара-

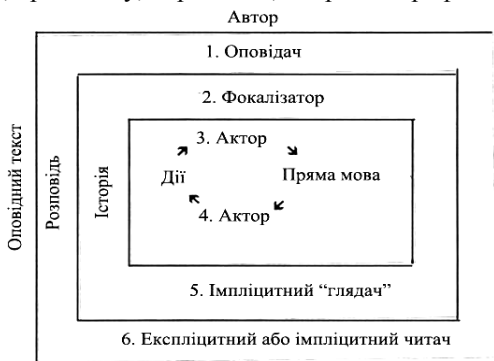
¹Між іншим, у передмові до поеми І.Франко сам запропонував своєрідну стратегію нарративної “гри”. Виявляється, що він давню легенду про великого грішника, який навертається на праведний шлях [тут і надалі всі виділення наші. – С.Л.] візією власного похорону, переніс із чисто релігійного на “світський ґрунт”. Загалом створений сюжет, зізнається автор, “занадто темний і невмотивований”; але вдумливий реципієнт зможе збагнути його, “вглибившись трохи і прочитавши поему другий раз” [9, 54].

²Сюжетний парадокс звинувачення–оправдання Миронової зради, якого автор немовби не хоче коментувати, зримо поставлений тут у контекст думок, що стали головною проблемою життя героя, – про схильність українців до зради, служіння ворогові, небажання працювати на власній ниві.

³П.Симонов стверджує, що інсайт зумовлюється нейрофізіологічною домінантою (це стійке збудження мозкових центрів, на основі якого виникає їх інертна збудливість). Таке явище саморегуляції мозку – т. зв. “психічні мутації” (процес відключення реального задля опрацювання інформації, що захована у комірках пам’яті – індивідуальної та колективної). Не випадковим, очевидно, є і використаний І.Франком сюжет сну: Р.Ернандец-Пеон тлумачить його як “кортико-лімбічне розторможення”, при якому, власне, й відбувається “витягування” інформації [4, 88-95].

⁴Призупинення розумової активності стимулює підсвідомий домінантний пошук зі спрямованою випадковістю (П.Симонов). Аналогічно – підкреслена відсутність авторського центра сприймається як “мінус-прийм”: у випадку аналізованої поеми виникає ефект “нависання” наратора-деміурга над площиною зображеного, над усім ансамблем фіктивної ситуації.

тивні рівні, з'ясувати механізми їх взаємозумовлення, враховуючи принципи психології творчості, проілюструвати відображення обраної автором оповідної стратегії на рівнях жанру, хронотопу, образності, метрико-строфічної організації, стилістики.



(Рамками зображаються О. Р.)

Для зручності аналізу користуватимемося в основному концепцією оповідних рівнів структури художньої комунікації, яку запропонувала М.Баль І.

Причину виділення нами фокалізаційного рівня як доміантного у поемі “Похорон” можна обґрунтувати креативною значущістю вище згаданого ефекту “нависання” наратора-деміурга над площиною зображеного. Крім того, характер тлумачення “передбачений” сюжетотворчою

інтенцією автора, яка вимагає руху аналітичної думки реципієнта назад – за принципом герменевтичного кола. Між іншим, сам І.Франко неодноразово підкреслював сугестивну функцію оповідної манери, в котрій домінує зорова перспектива².

Фокалізаційна доміантність у поемі “Похорон” визначає характер співіснування інших рівнів текстової організації (передусім подієвого та власне оповідного, а також супровідних – хронотопного, стилістичного, ритміко-метричного, строфічного). Розглянемо її в аспектах генезису та функціонування.

Виникнення наративної доміанти, звичайно, пов’язане з процесом “психічного мутагенезу”. А тому вона виявляється передусім у семантичній структурі центральних метафор (заголовкових, насажених авторською позицією, епістемою).

В аналізованій поемі ними виступають образи похорону, місяця, двійника, Мирона, сонного царства візій. Мирон – дитяче та мемуарне “друге” ім’я І.Франка. Колізія зустрічі з двійником – міфологічна метафора самоусвідомлення, повернення до першоджерел. Місяць – психоаналітичний образ дзеркала, в якому пізнається власна сутність

¹ Вона формує таку схему взаємодії оповідних рівнів та наративних інстанцій: “Кожна інстанція реалізує перехід від одного плану до іншого; актор, використовуючи дію як матеріал, робить із неї історію; фокалізатор, відбираючи дії та обираючи кут зору, під яким він їх представляє, робить із них оповідь; тоді як оповідач перетворює оповідь у слова: він робить із них оповідний текст. Теоретично кожна інстанція “звертається” до адресата, який розміщений на тому ж рівні: актор – до іншого актора, фокалізатор до “глядача” – непрямого об’єкта фокалізації, оповідач – до гіпотетичного читача” [див. про це: 5, 33].

² Аналізуючи новели В.Стефаніка, І.Франко виділив такі прийоми створення наративної “органічності”: “тонкі натяжки”, максимальна доцільність кожного слова, своєрідні зупинки, що дозволяють деякі деталі “висунути на ясне сонячне світло”, а інші – “лишити в тіні”; акцент на “мелодійності слова”, “ритмічності бесіди” [6, 526]. Ці тексти, зазначає дослідник, виявляють “спосіб бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв”; для створення схожого ефекту письменники “відразу засідають у душі своїх героїв” і “мов магичною лампою, освічують усе оточення” [8, 109, 107]. Метою ж подібної наративної манери є “збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою – способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії” [6, 526].

³ Уточнимо принагідно поняття доміантності. Його етимологія – “панування, володіння, першість, всеохопність”. Натомість первинне значення лейтмотиву – “супровідність, рухливість” [2, 108, 215]. Таким чином, ці терміни не синонімічні; говорячи образно, зіставимо доміантну з метафорою, а лейтмотив – із метонімією. Бо, як влучно зауважив Ж.Женетт, “утрачений час відновлює метафора, але оживляє його і приводить у дію метонімія... А отже, – через посередництво метафори, але у метонімії... починається Оповідь” [3, 58].

(і нелуча теж). Білолиций увязить Мирона в царство сонних візій – мерехтливий світ дзеркал, щоб той у процесі ідентифікації похоронив негативи індивідуального та національного “обличчя”. Цією семантикою наскрізь пронизаний образний рівень тексту. Його ж декодування не можливе без фокальної перспективи, яка виявляється у кінцевих риторичних фігурах етопії та омісії (що було відзначено раніше). Друга з них, власне, й приводить у рух попередні образи-натяки, повертаючи їх у коло реінтерпретації. Так формується думка про внутрішню суміжність семантики центральних образів Мирона та похорону. Як наслідок, з’являється розуміння ідеї: смерть тілесного (у цьому випадку – визнання ментальних вад) – це передумова народження духовного (національної ідеї).

Що ж до самого моменту осяяння, то він, як зазначають письменники, супроводжується блискавичним відчуттям слухових і зорових сигналів [4, 33]. У поемі “Похорон” домінуючим є калейдоскоп сліпучо-білих тонів (“повинь іскор”, “горять алмази”, “Перун блис”, “ясна ніч”) та контрастних звуків (“музика грає, мов чортівський регіт”, “музики грім”, “скрізь тиша мертва залягла”, “Бам! Бам! Бам! Дванадцята година”). Причому зорова перспектива первинна, слухова – вторинна, перша заповнює весь простір фіктивної ситуації, а друга – стає поштовхом до включення у наративну партитурність голосу нового актора (князя, графа, барона і т.д.). Так фокалізатор домінанта формує оповідну структуру.

Розгляд генезису наративної домінанти не можливий без з’ясування специфіки творчого екстазу письменника. І.Франко належить до митців аполонійського типу¹. Його тексти завжди несуть у собі “програму” рецепції. У поемі “Похорон” вона найбільш зримо втілена у фокальній перспективі. Як відомо, наявність “променя зору” – визначальна ознака новелістичної оповідної структури². Однак про нього можна говорити і стосовно інших жанрів – передусім тих, які реалізують стосунки форми та змісту за принципом “частина–ціле” (через натяк). Крім того, здебільшого не існує “чистих” форм³, особливо ж вагомим став процес їх гібридизації у літературі межі ХІХ–ХХ століть, коли виникло мистецтво “витончених відчуттів та інстинктивного аристократизму” (загальновідома теза Х.Ортеги-і-Гасета про модернізм).

Прийом уведення фокуса зображення у просторову структуру тексту (нарративна синекдоха), вважає М.Гей, сприяє “розсуненню рамок оповіді” [1, 101]: полілог “включених” суб’єктів (акторів – князя, графа, барона, Мирона, генерала) при ньому функціонує на правах драматургічної єдності місця, часу і простору, за якою, звичайно, проглядаються деталі минулого і перспективи майбутнього. Скажімо, у поемі “Похорон” пер-

¹ Таке припущення висловлюємо, орієнтуючись на міркування І.Франка про роль розуму в процесі творчості: зміст і композиція – це скелет, “діло розуму”, “найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості”, гармонія “еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обмірковування показується у найбільших велетнів людського слова” [7, 65].

² Його концентраційна функція проаналізована М.Петровським (“Морфологія новели”), Г.Майфетом (“Природа новели”), М.Геєм (“Мистецтво слова”). В.Фашенко (“Із студій про новелу”) позначив “фокус зображення” терміном “новелістична синекдоха” (за частинною пізнається ціле). Отже, цілком доречно вважати Франкове зізнання: “Я мініатюрист та мікроскопіст. Я звик бачити світ у краплі води” – маркером його творчої манери.

³ Найбільш наочною щодо неможливості існування відрубних родо-жанрових форм нам бачиться схема-круг Ю.Петерсена. У ній всі жанри класифіковані за двома принципами – родовим (його відображено як “3”осі) та діахронним (1^е коло – давні народні жанри, 2^е – канонічні, 3^е – прикладні). Зупинимось тут тільки на споріднених із аналізованою поемою жанрах. У 1^{му} колі можна виділити казку (знаходиться на межі епосу і драми), у 2^{му} – оповідь в оповіді (між епосом і драмою), ліричну драму (між драмою і лірикою), у 3^{му} – алегоричну оповідь (між лірикою та епосом) [див. про це: 3, 318]. Коли ж тепер систематизувати названі жанрові форми, виходячи з аксіоми ліро-епічності поеми, то помітимо цікаву закономірність: драматизація у цьому жанрі має виключно формальну природу – пов’язану з чергуванням мовленнєвих форм; до речі, вона, ймовірно, слугує знаком ідеї, представленої параболічно.

шоособові мовленнєві партії акторів (своєрідний суспільно-політичний диспут, суд над Мироном-зрадником) вклучені як проміжки у домінуючу об'єктивовану оповідь. Ця нарративна двоплановість стає умовою ефекту стереоскопії, бо злучує воедино дію (те, що відбувається у залі) та оповідь (спогади, думки і відчуття “підсудного”, його неусвідомлювані марення). Як наслідок, – реципієнт із читача перетворюється на глядача і починає сприймати світ “крізь призму душі героя” (так фокалізаційна нарративна домінанта формує модерністський суб'єктоцентризм).

Функціональність “променя зору” не обмежується жанротворчістю. Своєрідність “жанрових окулярів письменника”¹ зумовлює також характер образності та формальних засобів. Вище вже говорилось про розгортання епістемної семантики центральних метафор через систему лейтмотивів. Тепер зупинимось на т. зв. дієгетичних метафорах, які завдяки внутрішній метонімічності володіють здатністю “натякати” на інший сенс. Серед них найбільш вражаючим є образ-лейтмотив змія, який “в душі моїй дупло знайшов” (яскрава паралель із Еденським садом) і тепер “роззявлює пащеку”. Його представляє фокалізатор у моменти найбільших сумнівів та психологічного роздвоєння Мирона, здебільшого доповнюючи зорову картину деталями “труп'ячої блідості”, “смертельного холоду” в душі (“Хто сей мрець?” – клубиться в серці те питання, наче гадь”; “Але чом же серце в мене похололо від тих слів? Чом уста мої поплідли...?”). Так із внутрішньої суміжності семантики образу змія з архетипним твердженням про духовну смерть перших людей виростає уявлення про необхідність померти, щоб звільнитися від “тріщини в душі”. Наративним наслідком такої рецептивної “програми” стає сюжетний пунт зустрічі Мирона з двійником та поховання їх обидвох у одній могилі².

Особливо оригінально домінанта фокальної перспективи оповіді відображена у метрико-строфічному ладі поеми “Похорон”. Наскрізною виступає силабо-тонічна Дантівська терцина. За принципом інтертекстуальності фокалізатор вмонтовує в неї по чергово мовленнєві партії акторів, сконструйовані за схемами інших систем версифікації (таке переключення створює враження кіл пекла з “Божественної комедії”). Кожна наступна вклучена пряма мова розгортає оповідь у плані нагнітання конфлікту. І, як не дивно, головну роль відіграє тут ритмічна характеристика героя, який вступає у диспут.

Хитренький князь (саме він підмовив Мирона на зраду) говорить здебільшого “легким” силабічним дистихом:

Господу дякувать, Панство моє,
Що нам підскакувать ниньки дає [9, 60].

Свавільний граф висловлюється силабо-тонічним катреном із каталектичним четвертим віршем, який має характер сентенції або категоричної фрази:

Дав нам бог минути смерті,
Непокірних дав побити, –
А що з рештою робити?
Тільки дерти [9, 68].

Слова підступного барончика-ліберала – це силабо-тонічна секстина некласичного зразка (aabccb). Причому відхилення від класичної строфи мають грайливий характер; а

¹ Використаний термін належить М.Бахтіну (“Естетика словесної творчості”); у ньому прекрасно втілена думка про жанр як систему засобів і способів осягнення дійсності.

² Поховання – ритуал повернення до первісного стану (“Але з дерева знання добра й зла – не їж від нього, бо в день їди твоєї ти напевно помреш!”). І сказав Бог до Адама: “У поті лица свого ти їстимеш хліб, аж поки не вернешся в землю, бо ти з неї взятий. Бо ти порох – і до пороху вернешся” Буття 2:17, 3:19). Отже, сюжет похорону роздвоєної душі – алегорія відновлення єдності та самотності. Оскільки ж у епілозі ліричний герой ілюструє непостійність, несамостійність і світоглядну невизначеність українства (“І чом відступників у нас так багато?”, “Чом працювать на власній ниві – стид, Але не стид у наймах у чужого?”, “І чом один на рідній ниві вид: Безладдя, зависть, і пиха пуста, І служба ворогу, що з нас ще й кпить?” [9, 88]), то зрозуміло, що йдеться про містерію перетворення аморфного етносу в свідому свого покликання націю.

розірване римування типу b характерне для фраз категоричного тону, воно сприймається на тлі попарних ліберальних фраз як прояв лицемірства барона щодо необхідності виховання шляхетської натури селян:

Ми ниньки в упадку подвійно тяжким;
Ніхто нас не любить, не маєм на кім
Опертися в хвилі негоди.
Своїє держави не маєм давно,
Лишилось нам предків надбання одно:
Здобуті ними народи [9, 71].

Мовлення старого генерала-патріота, який не визнає “гнилої побіди” і зневажає Мирона-зрадника має характер епічного сказання. Цезура посередині 3^{-ї} стопи формує враження анапеста у 4^{-ій} стопі ямбічного одинадцятискладника; тому ці рядки сприймаються як стилізація під античне віршування (зокрема, – під алкеїв вірш, хоча всіх особливостей строфи тут не витримано)¹:

На трупах тих, що вчора звав братами,
Плебей здвигнув тріумф аристократії;
Свою вину змазав він морем крові, –
Взір дивної, страшної абнегації [9, 75].

Охарактеризована фокалізаційна програма щодо метрико-строфічного ладу поеми “Похорон” сформувала зриму логіку розвитку сюжету (поступове нагнітання конфлікту з метою доведення необхідності “похоронити” в собі все негідне) не лише у власне текстових нарративних площинах, а й у аспекті художньої комунікації загалом.

Отже, фокалізаційний рівень – важлива структура художньої комунікації. Його домінування створює передумови безпосереднього прояву авторської перспективи рецепції, оскільки творче осяння зумовлюється нейрофізіологічним явищем домінанти і супроводжується саме зоровими і слуховими асоціаціями.

Формується фокалізаційна домінанта у процесі “психічного мутагенезу”. Найбільш зримо виявляється вона у центральних образах (заголовкових, епістемно наснажених), а безпосередньо розгортається через дієгетичні метафори. Особливою функціональністю володіє фокалізаційна домінанта у жанротворчих процесах, бо кожен письменник “бачить світ очима жанру”. Також вона визначає специфіку хронотопу та систему формальних засобів (стилістичних фігур, метрико-строфічного ладу).

Література:

1. Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. – Москва: Наука, 1989. – 272 с.
2. Етимологічний словник української мови: У 7 т. –Т. 2. –К.: Наук. думка, 1985. – 570 с.
3. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – Т. 2. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
4. Симонов П.В. Теория отражения и психофизиология эмоций. – Москва: Наука, 1970. – 140 с.
5. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – Москва: INTRADA, 1999. – 320 с.
6. Франко І.Я. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 41. – С. 471-530.
7. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 45-119.
8. Франко І.Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 35. – С. 91-111.
9. Франко І.Я. Похорон: Поема // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 5. – С. 54-89.

¹ Маємо тут, очевидно, справу з фактом метричної плюривалентності.