

УДК 821.133.1-31.09"20"М.Леві:7.049

ББК Ш5(4Фра)62-44-34

Л. В. Мацевко-Бекерська,
д. філол. наук, (Львів)

Пригода як наративний центр у творах Марка Леві

Проза Марка Леві дає можливість дослідити літературний твір як пригоду (в просторі відшукування смислів), літературний текст як пригоду (в лабіринті словесних конструкцій, що оприявнюють наратив), пізнати літературознавство як гіперпригоду (понад усіма апробованими методологічними підходами) і метапригоду (всюди – понад, попід, поза, всередині, поміж – в палітрі осмислювання, пізнання, реконструювання тощо). Окремі твори, у яких репрезентована нарація пригоди, увиразнюють три основних, незаперечних за статусом та естетичністю як “спільним знаменником” аспекти канону літератури від початку XXI століття, а також дають можливість структурувати новочасний науково-дослідницький пошук.

Ключові слова: *пригода, фабульна траєкторія, наративна стратегія, смисловий центр, конфігурація пригоди.*

The prose by Mark Levy provides an opportunity to explore the literary work as an adventure (in the space of searching for meanings), the literary text as an adventure (in the labyrinth of verbal constructions revealing the narrative), to understand literary criticism as a hyper-adventure (above all proven methodological approaches) and a meta-adventure (everywhere – above, under, outside, within, between – in the palette of comprehension, cognition, reconstruction, etc.). Certain works, representing the adventure narration, highlight three fundamental, indisputable in terms of status and aesthetics as the “common denominator” aspects of the canon of literature from the beginning of the 21st century onwards, and render it possible to structure the latest scientific and research inquiry.

Keywords: *adventure, fable trajectory, narrative strategy, semantic center, configuration of the adventure.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Літературний твір як пригода (в просторі відшукування смислів), літературний текст як пригода (в лабіринті словесних конструкцій, що оприявнюють наратив), літературознавство як гіперпригода (понад усіма апробованими методологічними підходами) і метапригода (всюди – понад, попід, поза, всередині, поміж – в палітрі осмислювання, пізнання, реконструювання тощо) – три основних, незаперечних за статусом та естетичністю як “спільним знаменником” аспекти канону літератури від початку ХХІ століття упевнено та успішно структурують новочасний науково-дослідницький пошук. Отож, спрямування аналітичного фокусу в оригінальний авторський стиль, в лабіринти художнього світу відкриває значні горизонти у пізнанні як цілісного поетологічного дискурсу, так і його значущих складових.

Одна із методологічних площин, в координатах якої розгортаються активні дослідження, – наратологія – засвідчує цілковиту слушність міркування Ігоря Папуші щодо її нинішнього наукового статусу: “Третя фаза розвитку наратології, що триває від 90-их років до нашого часу, відзначається так званим “наратологічним поворотом”, тобто широкою експансією наратології в інші дисципліни <...>” [Папуша 2003: 44]. Попередні дві фази [Папуша 2003: 44] репрезентовані ґрунтовними дослідженнями, монографічними виданнями, проведеними конференціями та семінарами. У наукових концепціях (К.Фрідеман, О.Вальзер, Ф.Штанцель, Ж.Женетт, В.Шмід, Ц.Тодоров, Ф.Джаннідіс, Я.К.Мейстер, Дж.Пір, А.Корнілс, В.Шернус; в Україні – прихильники наратологічних досліджень гуртуються довкола теоретико-літературних кафедр провідних університетів – Львівського, Київського,

Тернопільського) відпрацьовані основні аналітично-дискурсивні підходи й принципи аналізу художнього тексту з позицій наратології. Своєрідно увійшовши в добу синергетичного домінування, наратологія вияскравила свій межовий статус між “нормальною наукою” (Т.Кун) та очікуванням / здійсненням наукової революції. Аналогічно до міркування Жюльє Дельоза стосовно того, що “приходить час, коли писати філософські книги так, як це робилося віддавна, буде неможливо. Пошук нових засобів філософського вислову був початий Ніцше і має бути сьогодні продовжений” (переклад наш. – Л.М.-Б.) [Дельоз 1998: 12] варто зауважити і про наратологію. Об’єктивно належна до доби активізації синергетичного підходу постнекласичної науки, що враховує певну “втрату пам’яті” (зокрема, методологічної) у поєднанні з імовірнісним характером наукових досліджень, наратологія продуктивно свідчить про слушність одного із ключових принципів моделювання новітньої науки – “допустиме все” (П. К. Фейєрабенд “Проти методологічного примусу”, 1975; “Наука у вільному суспільстві”, 1978), однак з урахуванням та коректним застосуванням відпрацьованих аналітично-дослідницьких методик.

Сучасна література збагачується новими іменами, розростається новими оригінальними творами, котрі синхронізують час із його особистісним пізнанням / розумінням / осмисленням / переживанням / інтерпретацією тощо. Власне час на позначення епохи та її репрезентативних ознак надзвичайно показово, драматично напружено, переконливо емоційно втілює проза Марка Леві. Натепер вже досить численна бібліографія творів сучасного французького автора: “Між небом і землею” (2000; перше видання під назвою “А якщо це правда?”), “Де ти?” (2001), “Сім днів творіння” (2003), “Наступного разу” (2004), “Зустрітися знову” (2005), “Кожен хоче любити...” (2006), “Діти свободи” (2007), “Усе, що не було сказано” (2008),

“Перший день” (2009), “Перша ніч” (2009), “Викрадач тіней” (2010), “Дивна подорож містера Дардлі” (2011); оригінальний погляд на світ і людей поміж собою та у світі зацікавив авторів екранізацій (за романами “Між небом і землею”, 2005 р. та “Кожен хоче любити...”, 2008 р.). Отож, приспів час і для наукового зацікавлення, для спроб осмислити новітній естетико-літературний процес в проекції винятково глибокого за психологічним контекстом, оригінального за стилем письма автора. Зокрема, вважаємо актуальним для дослідження наративний зріз окремих творів М.Леві, передусім у контексті репрезентованої пригоди.

Центрування наративу довкола пригоди відбувається у всіх творах письменника, для уважного прочитання й аналізу застановимося на кількох: “Між небом і землею”, “Зустрітися знову”, “Сім днів творіння”, “Усе, що не було сказано”. Погоджуємося із думкою Жерара Женетта: “Сучасна людина відчуває своє часове тривання як “тривогу”, свій внутрішній світ як нав’язливу турботу чи нудоту; віддана владі “абсурду” і терзань, вона заспокоюється, проектує свою думку на речі, конструюючи плани та фігури, черпаючи таким чином хоч трохи стійкості й стабільності з простору геометричного” [Женетт 1998: 127]. Тривога і турбота, “занурені” у діалогізований контекст пригоди, цілком заслуговують на статус спільного знаменника у смислотворчому полі названих вище творів. А максимально конкретна фабульна траєкторія (використовуємо це поняття, адже в хронотопі кожного твору домінує просторова складова) відкриває горизонт конкретизації основних елементів пригоди як базового поетологічного чинника.

“Подвійна пригода” характеризує композиційний дискурс діалогії “Між небом і землею” та “Зустрітися знову”. Пригода, в основі якої інтрига життєвої драми молодого лікаря, Лорен, котра після автомобільної катастрофи

перебуває у комі, звідки дивом виходить завдяки мимовільно-свідомому втручання архітектора Артура. Важливим елементом сюжетотвірної ситуації є те, що спілкування двох людей відбувається одночасно на реальному та фантастичному рівнях: поряд із реальним Артуром перебуває душа Лорен. Друга книга майже дзеркально наратизує вже колись пережиту обома персонажами драматичну історію. Тепер Лорен виводить із коми Артура, котрий зазнав травм після нещасного випадку під час автомобільної аварії. Пригода забезпечила досконале кодування сенсу: якщо у першій частині інтенційно максимально розширився рецептивний горизонт, що у фіналі здобувся на небажану (для читача) психологічну розв'язку (після тривалого перебування в комі Лорен не впізнає Артура, наче вперше знайомиться з ним), то друга частина створила для читача більш комфортне “емоційне середовище” (одужуючи, Артур знає все про Лорен, котра натомість певний час губиться у власних відчуттях, адже не розуміє, звідки може знати незнайомого пацієнта). Подвійна природа інтриги, що надалі спрямовує наративну стратегію, позначається, передусім, на трансформації пригоди події у пригоду переживання. Норми та правила спілкування транспонуються у пригодницький сюжет, особисті життєві траєкторії набувають цікавих конфігурацій, складні етико-моральні конфлікти і суперечності набувають оригінальних вирішень. За концептуальним підходом Г. Бейтсона, упродовж розгортання наративного дискурсу відбулася текстова трансформація компліментарних відношень у симетричні.

Пригода як смисловий центр роману “Усе, що не було сказано” драматизує нараційну інтригу, фінал твору є відкритим. Життя Джулії увійшло в карколомний поворот після того, як у її помешканні з'явилася копія-модель померлого батька, Ентоні Волша. Інтерпретація, цілком узалежнена від феноменологічного калейдоскопу,

зумовлюється неабиякою інтригою і зароджується у момент споглядання Джулією вмістища “величезного ящика видовженої форми, поставленого вертикально” [Леві 2008: 46], який стояв посеред вітальні: “Усередині ящика стояла, дивлячись на неї, статуя в людський зріст, досконала копія Ентоні Волша. Ілюзія була дивовижна: здавалося, варто цій статуї розплющити очі, й вона оживе <...> Відтворення її батька в натуральну величину було напрочуд точним, колір і вигляд його шкіри були приголомшливо автентичні. Черевики, костюм антрацитового кольору, біла бавовняна сорочка цілком відповідали тому одягу, який зазвичай носив Ентоні Волш” [Леві 2008: 48]. Пригода, почавшись із панічної розгубленості, започатковує важливий етап у житті Джулії: повільно та болісно осмисливши неймовірний факт (це – таки точна копія батька), жінка поринає у новий/невідомий для неї простір спілкування з батьком. Вона все-таки “затримала подих, стискаючи в руці пульт дистанційного управління <...> натиснула пальцем на кнопку, щось тихо клацнуло, й повіки статуї, яка вже перестала бути лише статуєю, піднялися, на обличчі з’явилася легка усмішка й батьків голос запитав: – Ти вже трохи знудьгувалася за мною?” [Леві 2008: 51]. Пригода Джулії Волш відбувається у спеціально створеній не нею, але для неї реальності. Так між реальною та ілюзорною дійсністю стирається межа, а поміж достатньо травматичним минулим, непростим теперішнім і непевним майбутнім опинилася постать батька (як повірила Джулія, його кіберкопія), за котрою традиційно закріплена роль авторитетного всезнання та остаточного рішення.

Батько у властивий для нього спосіб попросив пробачення за раптове втручання у життя дорослої доньки; Джулія у момент підготовки до весілля здобула нагоду подумати/передумати/змінити рішення, що мало визначити її майбутню долю. Незавершеність пригоди, що спричинилася до відкритого фіналу, постулює рецептивну самостійність, адже саме на читача цілковито перекладена

відповідальністю за рішення щодо розв'язки конфлікту. Хто був поряд із Джулією упродовж кількох днів: точна копія батька чи сам батько, який за усталеною звичкою все вирішувати і всім керувати зіграв роль своєї копії? Симетричність спілкування супроводжує весь наративний процес, далі проектується на рецепцію твору та його інтерпретацію. Перед тим, як, написавши прощального листа, вийти назавжди з дому дочки, Ентоні Волш "підійшов до канапи, узяв білий пульт, засунув його до верхньої кишені свого піджака й нахилився до Джулії, щоб легенько поцілувати її в чоло" [Леві 2008: 355]. Далі поворот сюжету остаточно утворює подвійність пригодницької природи нарації та інтригує перспективу як сприймання, так і інтерпретації: "Автомобіль звернув на Грінвіч-стріт. На наступному повороті шибка вікна опустилася, й білий телепульт полетів у придорожній рівчак" [Леві 2008: 360]. Поряд із подвійним змістовим кодом сюжетної пригоди визначені координати простору подвійного розуміння. Водночас така відкритість / невизначеність / суперечливість на рівні особистісного переживання та осягнення сенсу не додає читачеві ані емоційного спустошення, ані психологічного розчарування. Пригода забезпечує вектор рецепції, що цілком покладається на тональність читання, а не писання: тут надважливого значення набуває домінанта сприймання, а не авторської настанови.

Разом із тим, пригода як сюжетно-фабульна основа, дає можливість пізнати важливий аспект поетики роману "Усе, що не було сказано". Драматична глибина проблематики діалогу поколінь в призмі "рідні – чужі" в особливий спосіб репрезентує синтез приватного особистісного досвіду та складних загальнолюдських цінностей і канонів. Джулія виросла у психологічно непростій сім'ї: рано захворіла, втративши орієнтири в реальності, і померла її мати, постійно зайнятий батько

через довірив виховання та навчання доньки помічникам. Дитинство та юність, марковані глибокою самотністю, примножили її винятково власний, самостійно створений життєвий досвід, у якому помилки та уроки формували свідомість Джулії, змодельовали її власний світ потреб, орієнтирів, цінностей, окреслили коло друзів. Єдиний друг, Стенлі, був поряд, коли, готуючись до весілля, жінка отримала повідомлення з офісу батька: “Ну як? – нетерпляче запитав він. – Він прийде? – Джулія похитала головою. – Який цього разу привід він вигадав, щоб пояснити свою відсутність? Джулія глибоко зітхнула й подивилася на Стенлі. – Він помер!” [Леві 2008: 14]. Чекаючи в аеропорту Джона Фітцджералда Кеннеді, “поки четверо чоловіків метушилися коло труни” [Леві 2008: 18], жінка згадувала яскраві моменти свого дитинства, неповторні подарунки, що їх привозив батько з нескінченних подорожей: “лялька з Мексики, пензель із Китаю, статуетка з угорських лісів, браслет з Гватемали були для неї справжніми скарбами” [Леві 2008: 19]. Далі у пам’яті Джулії болісно ожили трагічні роки прощання з матір’ю, котра поступово втрачала й, зрештою, цілком втратила будь-який зв’язок з реальністю. Отож, пригода, котру пережила Джулія, почалася здавна, адже у свідомості виразно окреслилися контури життєвого простору: “У жалобі минула її рання юність з тими нескінченними вечорами, коли їй доводилося повторювати свої уроки з особистим секретарем її батька, тоді як цей останній і далі пропадав у мандрах, які ставали дедалі частішими й тривали дедалі довше. Коледж, університет, закінчення університету, коли вона змогла нарешті віддатися своїй єдиній пристрасті, винаходити персонажів, наділяти їх формою за допомогою кольорового чорнила, наділяти їх життям на екрані комп’ютера” [Леві 2008: 20]. Складна реальність зробила її собою, вона навчилася занурюватися у вигаданий світ, опинятися серед істот, котрі “всміхалися їй після одного накладеного олівцем штриха і

чий сльози вона втирала одним порухом гумки на графічній палітрі” [Леві 2008: 20]. Таким чином, пригода втілювалася невпинно у двох паралельних реальностях і поступово стала її життям, водночас обертаючи свідомість Джулії докола розуміння того, що “людина народжується сама-одна й помирає сама-одна” [Леві 2008: 23].

Конфігурація пригоди здійснена у майстерній інтризі-містифікації (батько перетворився у власну копію) задля виконання важливої місії: встановилися цілком гармонійні стосунки між рідними людьми. Завдяки пережитому впродовж кількох днів Джулія стала посправжньому дорослою, батько перегорнув сторінку в житті доньки, на свій розсуд сплативши борг власного життя. Однак у такий же спосіб ускладнюється інтерпретація, позаяк відкритий фінал дає чимало прав читачеві. Наратор не замкнув поля історії пригоди, водночас “пішовши” з доміантної позиції. Реципієнт залишається наодинці зі світом тексту, історією персонажа і власними етичними настановами й очікуваннями. Невипадковим, влучним і надто викличним у продовженні спілкування з пізнаним художнім світом видається епіграф роману – вислів А.Ейнштейна: “Життя можна бачити у два способи: перший – ніби чудес у ньому взагалі немає, другий – ніби все в ньому чудо” [Леві 2008: 7]. Пригода не лише “оживила” текст, але й максимально активізувала індивідуально-емоційну активність читача.

З позицій втілення поетики пригоди своєрідна літературна притча “Сім днів творіння” відкриває надзвичайно широкий горизонт розуміння та інтерпретації: дві особи – Лукас і Софія – проводять тиждень у Сан-Франциско, займаються кожен своєю справою, у певний момент їхні шляхи перетинаються і починаються наче романтичні стосунки. Симетричність діалогу, зумовлена оригінальною пригодою, посилюється особливою місією кожного персонажа – впродовж семи днів довести перевагу

добра над злом або навпаки. Інтрига правічної боротьби тут знаходить цілком доречний варіант свого вирішення. З діалогу Лукаса та Софії: “Ми з вами такі різні, навіть занадто різні. – Ми доповнюємо один одного, – заявив він, сповнений надії. – В цьому я з вами погоджуюсь. – Ні, ми просто різні... Між нашими світами нема нічого спільного, ми по-різному віримо, сподіваємось на різне, наші культури настільки далекі одна від одної...” [Леви 2009: 182]. За поведінкою двох посланців двох різних світів спостерігають з “істинного даху світу, священної гори, де поважають один одного всі вірування” – гори Сінай. Власне спостерігачі найбільше здивовані й замилені поведінкою своїх “підопічних”: “Стало тихо. Лукас і Софія дивилися в небо. Величезний місяць лив на них сріблясте світло. Їхні руки сплелися, Лукас поцілував Софійн зап'ясток і, вдихаючи аромат її шкіри, прошепотів: – Одна мить тебе вартує вічності. – Софія притиснулася до нього. Під блаженним покровом ночі Лукас любив її з невтомною ніжністю” [Леви 2009: 243]. Для розуміння подвійного кодування сенсу нарація пригоди увиразнюється присутністю двох епізодичних персонажів – Джуелса і Рен Шерідан, котрі так само колись змагалися у двобої добра або зла на землі і нарешті зустрілися через десять років розлуки, щоб назавжди відійти, тримаючись за руки. Пригодницька інтерпретація одвічної боротьби темряви зі світлом набуває подвійності на всіх рівнях художнього втілення: наратив притчі розгортається у двох синхронізованих площинах спільного реального часопростору, рецептивна сфера гармонізує парадокс погодження вічних антагоністів, інтерпретація явно окреслює переконливі контури тексту-насолоди. Компліментарні відношення такими ж залишаються упродовж всього сюжету, однак розуміння подвійності дискурсі пригоди додає глибини філософського узагальнення – особиста драма кожного персонажа

готується до своєї нової якості, оформлення якої видається закономірним та виправданим фіналом.

Для сучасного наратологічного дискурсу характерна двійка орієнтація на об'єкт дослідження, тому синхронно розвиваються два напрями аналітичного вивчення літературного твору: "фабульний" та "комунікативний". Для першого важливим є текст як виклад послідовного розгортання подій, як поступове відтворення деякої історії; другий застановляється безпосередньо на художньому тексті як посередникові для здійснення комунікації між автором та читачем. Ж. Женетт наполягає на тому, що основою будь-яких теоретичних міркувань з приводу функціонування художнього тексту в культурному просторі є опозиція "об'єктивної розповіді та суб'єктивного дискурсу" [Женетт 1998: 294]. Творчість Марка Леві надивовижу оригінально та переконливо для читача презентує взаємоперехід чи взаємотрансформацію обох наратологічних векторів, позаяк із кожним наступним поворотом фабульного ланцюжка певним чином транспонується його комунікативна проекція, що, своєю чергою, зумовлює подальше розгортання нарації. Поетика пригоди в художньому світі прози сучасного письменника спонукає до термінологічного новоутворення та пропозиції на кшталт опозиціонування "об'єктивно-суб'єктивної розповіді та суб'єктивно-об'єктивного дискурсу".

Зауважуємо, що завдяки розповіді про пригоду (чи пригоді як передумови розповіді про себе) текст стає самодостатнім учасником спілкування, розгортання розповіді визначає рух твору в площині специфічних координат, адже зображено-пережитий світ із уявної довільності автора проектується в особистісне сприймання читачем. Проза М.Леві мало комфортна у психологічному сенсі, адже набуття нового досвіду завдяки розповіді про напружені та посилено драматичні пригоди все-таки не здобувається на асиміляцію читача з початково чужою для

нього системою спостереження за новою предметною реальністю і, тим більше, за формуванням характеру іншого. Психологічно-подієва реальність Іншого завдяки пригодницькій першооснові зменшує перешкоди для встановлення своєрідного мовчазного діалогу. Занурення у художній світ (рецепція) синхронно із розгортанням розповіді (нарація) значною мірою компенсує втрачене “своє”, на місце якого мимоволі заступає досвід іншого. Тому саме завдяки пригоді від початку читання розповідного тексту виникає досить глибокий і навзаєм зацікавлений діалог двох Інших – твору, адресованого комусь, і читача, готового сприйняти когось (інтенцію тексту). Не викликає сумніву, що “читання відображає структуру розширення досвіду настільки, що ми повинні тимчасово відмовитися від ідей та настанов, які оформлюють нашу індивідуальність перед тим, як ми приступаємо до набуття досвіду ще непізнаного нами світу через літературний текст. Але саме у тому процесі з нами “щось” відбувається. Те “щось” потрібно детальніше розглянути, особливо тоді, коли включення “невідомого” до сфери нашого досвіду затемнюється досить простою ідеєю у літературній дискусії, а саме процес абсорбування непізнаного світу розцінюється як ідентифікація читача з тим, що він читає” [Інгарден 2001: 363].

Поза сумнівом, “основою будь-якого розповідного тексту є подія. Тому подієвість – головна ознака розповідного тексту” [7, 30]. Проза Марка Леві дає можливість здійснювати канонічно-зразковий наратологічний аналіз. Вихідна позиція для подальшого розгортання наративу в кожному із вищеназваних творів – а нею ми вважаємо пригоду – якнайповніше реалізовується через нанизування описово-розповідних рівнів, через конкретизацію психологічно-емоційної реальності (рухомої між твірними свідомостями), а також у драматично-інтригуючому відкритому фіналі (композиція кожного

твору відповідно до власної смислової структури не вичерпує конфлікту). Водночас пригода як основа сюжетної конфігурації, як конструкт фабульного руху, як орієнтир у композиції названих творів відкриває перспективу наратологічного дослідження подієвості, зокрема, її основних умов-ознак [визначених В.Шмідом: див. Schmid 2003: 17-33; Папуша 2003: 30]. Подієва основа пригоди у творах М.Леві є актуальною (реальною), адже у межах фікційного час простору події відбулися, персонажі про них не мріяли, їх не уявляли, про них не згадували – всі репрезентовані події були реальними: Лорен вийшла з коми завдяки правдивій пригоді, котру здійснив заради неї Артур, навзаєм сама вона посприяла одужанню дивно-знайомого пацієнта, Джулія справді провела кілька днів з батьком, Лукас і Софія фізично опанували простір мегаполісу задля досягнення кожен своєї мети. Зумовлена актуальністю вимога результативності (подія повинна відбутися ще до закінчення нарації) також витримана, позаяк кожна описана пригода вичерпно досягла свого завершального етапу: безнадійно хворі пацієнти одужують, між різними людьми подолана прірва відчуженості, одвічна боротьба добра та зла трансформується у гармонію міжособистісних стосунків.

Важлива ознака подієвості – градація, що засвідчує певний обсяг власне події. Науковці диференціюють п'ять основних критеріїв градації розповідної подієвості: релевантність, непередбачуваність, консекутивність, незворотність, неповторюваність [див.: Папуша 2003: 30]. Різною мірою у творах Марка Леві актуалізовані усі критерії детермінації обсягу репрезентованої пригоди як події. Скажімо, релевантність змін у кожному творі максимально зреалізована, підвищення подієвості досягається її присутністю у кожному фікційному світі. Позаяк, справді, “тривіальні зміни події не творять” [Папуша 2003: 30], можемо стверджувати, що пригода-втеча від поліції із захованим, викраденим з лікарні пацієнтом у комі (“Між

небом і землею”), кількадемна пригода-подорож Європою із копією померлого батька (“Усе, що не було сказано”), діалог вічних антагоністів у дружньому тоні на Синаї (“Сім днів творіння”) об’єднані іронічно-притчовою ідеєю непересічності, винятковості, почасти парадоксальності. Непередбачуваність прозового нарративу Марка Леві втілена віртуозно та досконало, найвищий ступінь подієвості тексту досягнений, адже всі зміни відбулися несподівано, всупереч очікуванням. Консекутивність нарації також не може бути поставлена під сумнів, позаяк зміни (вихідного стану, вихідної позиції) не лише справили істотний вплив на світосприймання, мислення, свідомість персонажів, але й значно вплинули на їхні подальші дії, на окреслення життєвої траєкторії. Завдяки незворотності як чинникові формування подієвості також цілком зреалізувався фабульний задум, адже кожна сюжетна лінія доведена до логічного моменту, за яким розв’язка не передбачається, понад те – саме така авторська стратегія драматизує рецепцію, виводить твір у категоріальний статус “насолоди”. Новий стан вихідної розповідної ситуації “не може бути анульований” (І.Папуша), нова якість самоідентифікації кожного персонажа утверджена. Неповторюваність трансформацій описаних подій додатково переконливо засвідчує, що “повторювані зміни події не народжують” [Папуша 2003: 30]. Адже навіть дзеркально відтворена ніби аналогічна ситуація (Лорен – пацієнт / Артур – рятівник і Артур – постраждалий / Лорен – рятівниця) набувають упродовж розгортання викладу абсолютно різних контурів як у структурному плані, так і на рецептивно-інтерпретаційному рівні.

Обґрунтування отриманих результатів дослідження. Цілком слушно відзначено, що в найширшому розумінні “наратологія прагне до відкриття загальних структур найрізноманітніших “наративів”, тобто оповідних творів будь-якого жанру і будь-якої функціональності” [Шмід 2003:

9]. Таким чином, через наративне структурування тексту стає можливим диференціювати приватне всезнання автора та прагнення читача знайти максимально можливу кількість аналогій до свого життєвого досвіду. Проза Марка Леві наразі перебуває на етапі радше критичного, аніж аналітичного осмислення. Адже найперша ж проблема пов'язана із інтенсифікацією авторського стилю у новочасному літературному просторі. Манера письма – переконливо міметична, посилено драматична, максимально сентиментальна та інтелектуально-іронічна – цілком очевидно чекає свого категоріального визначення, свого залучення до певної літературної тенденції чи певної концептуально-стильової школи. Однак поза сумнівом залишається смислотворча значущість прози французького автора – у просторі створеного ним художнього світу для сучасного читача згладжений інтерпретаційний конфлікт між писанням і читанням, кожен процес виявляється якнайповніше, заявляє про себе і має перспективу для сподівання на активний діалог. Адже “мета автора – це не тільки передати досвід, але й, насамперед, передбачити ставлення до того досвіду. Отже, “ідентифікація” не є кінцем у собі, а тільки стратегія, завдяки якій автор збуджує увагу читача, що, звичайно, не заперечує того, що з'являється форма участі у тексті через читання: дехто втягується у текст настільки, що виникає відчуття, ніби не існує відстані між ним та описуваними подіями” [Інгарден 2001: 363].

Наративна площина аналізованих творів (“Між небом і землею”, “Зустрітися знову”, “Сім днів творіння”, “Усе, що не було сказано”) репрезентувала цілковиту ідентифікацію змісту. З одного боку, для передання досвіду автор дистанціював зображений світ від себе особисто (від власної біографічності), з другого – пригода виконала структурну та смислову роль, позаяк для читача істотним психологічним чинником є розуміння свого домінування над смислом.

Література

1. *Дельоз 1998*: Делез Ж. Различие и повторение. – СПб., 1998.
2. *Женетт 1998*: Женетт Ж. Границы повествовательности / Жерар Женетт // *Фигуры* : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 283–299.
3. *Женетт 1998*: Женетт Ж. Пространство и язык / Жерар Женетт // *Фигуры* : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 126–132.
4. *Ингарден 2001*: Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Ингарден // *Слово. Знак. Дискурс* : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208.
5. *Леви 2009*: Леви М. Семь дней творения : Роман / Пер. с фр. А.Кабалкин. / Марк Леви. – М.: Махаон, 2009. – 256 с.
6. *Леви 2008*: Леви М. Усе, що не було сказано / Марк Леві. – К. : Махаон-Україна, 2008. – 366 с.
7. *Папуша 2005*: Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) / Ігор Папуша // *Наративні виміри літератури: матеріали Міжнародної конференції з наратології*, (Тернопіль, 23 – 24 жовтня 2003 р.) / [упор. І. Папуша] // *Studia methodologica*. Вип. 16. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 29–46.
8. *Шмід 2003*: Шмід В. Нарратология / Вольф Шмід. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. *Schmid 2003*: Schmid W. Narrativity and Eventfulness // *What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin : Walter de Gruyter, 2003.

Проза Марка Леви дает возможность исследовать литературное произведение как приключение (в пространстве искания смыслов), литературный текст как приключение (в лабиринте словесных конструкций, которые реализуют нарратив), познать литературоведение как гиперприключение (над апробированными методологическими подходами) и метаприключение (везде – над, под, за, внутри, среди – в палитре осмысливания, познания, реконструирования и под.). Отдельные произведения, в которых репрезентирована наррация приключения, подчеркивают три основных, несомненных по статусу и

эстетичности как “общим знаменателем” аспекты каноны литературы от начала XXI столетия, а также дают возможность структурировать новейший научно-исследовательский поиск.

Ключевые слова: приключение, фабульная траектория, нарративная стратегия, смысловой центр, конфигурация приключения.

УДК 821.161.2-1.09 І. Франко:159.964.26
ББК Ш 5 (4 Укр)я 73+Ш5(5Кит)я73+Ш107

Ван Сяоюй, аспірант (м. Хунань – Львів)

«Перехресні стежки» Івана Франка – «Павук» Сюй Ді-шаня (《綴網勞蛛》許地山): антропологія любові й ненависті

Статтю присвячено психоаналітичній типізації творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня крізь призму антропології любові й ненависті. У дослідженні порушуються проблеми символізації архетипів, а також міфологічні образи діалектичного мислення у вимірі антитези добра і зла. Авторка розглядає значення й сенс образів-символів «Перехресних стежок» І. Франка у зв'язку із філософськими концепціями конфуціанства та даосизму, а оповідання «Павук» Сюй Ді-шаня – із християнським світоглядом, аргументуючи цей «парадоксальний» культурологічний феномен тим, що «колективне неусвідомлене» за К.-Г. Юнгом ідентичне у всіх людей і народів.

Ключові слова: колективне неусвідомлене, архетипи, об'єкти і форми любові, невротичний тип характеру, образи-символи, сюжет, герой, текст.

Wang Xiaoyu «Cross-Paths» by Ivan Franko – «Spider» by Xu Dishan (《綴網勞蛛》許地山): Love and Hate Anthropology