

Іван Фізер

## Місця невизначеності у сюжетних конструкціях нарративних текстів

Про місця невизначеності в сюжетних конструкціях нарративних текстів теоретики літератури писали відносно мало. Серед тих, що писали, найбільш ерудованим був польський філософ Роман Інгарден (1893-1970). У своїй знаковій праці «Літературно-мистецький твір. Дослідження із пограниччя онтології та літературознавства» (Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus den Grenzgebiet der Ontologie und Literaturwissenschaft, 1931) він довів, що місця невизначеності (Umbestimmtheitsstellen) з потенційним семіотичним навантаженням є невід'ємними компонентами сюжету. І не тільки тому, що конструкції цих сюжетів переважно створені метонімічно (pars pro toto), а й тому, що об'єкти цих сюжетів, будь вони історичні, фіктивні чи реальні, представлені «схематизованими видами» (durch die schematische Ansichten). Як цілість ці об'єкти відсутні в тексті. Саме тому нарративний текст ( $\xi$ ) – це цілісна сукупність визначених ( $P(x)$ ) та невизначених ( $Q(x)$ ) аспектів цих об'єктів. Мовою логіки сюжети нарративних текстів можна виразити як:

$$\begin{aligned} \xi &= P(x) + Q(x) \text{ (у дійсному способі),} \\ \text{або } \xi &= P(x) \supset Q(x) \text{ (в умовному способі).} \end{aligned}$$

Місця невизначеності, як правило, відсутні в абстрактних, логічних та філософських текстах, де предмет уваги предствлений цілісно й сприймається когнітивно, а не сенсорно. Трансформація невизначеності у визначеність є спонтанною і несвідомою. В нарративних текстах вона відбувається у процесі естетичної конкретизації, але оскільки ця остання можлива у різних часових

контекстах, то її семантика існує як нескінченна розмаїтість (unendliche Mannigfaltigkeit). Чи ж не тому деконструктивісти минулого століття у своїй радикальній критиці феноменологічної теорії твердили, що Інгарден, сам того не відаючи, як і самі вони, насправді вів мову про «нескінченну семіозу» мовного процесу. Проте це далеко не так, бо, за Інгарденом, ця трансформація на рівні нашої перцепції відбувається у «життєвому світі» (Lebenswelt), а не в екзистенціональній порожнечі, як це доводив Жак Дерріда та його послідовники. Будучи агностиками стосовно культури, традиції, цивілізації, вони зводили текст до голого агрегату означників, позбавлених їх семантичного відношення до чогось та когось. Сосюрівський алгоритм ( $Sr = Sd$ ) вони перетворили на  $Sr = Sr$ .

Яку естетичну роль виконують місця невизначеності в наративних текстах? Насамперед, суто прагматичну. Вони дають змогу письменникові звести «нескінченну розмаїтість» чогось і когось до практично можливої сюжетної драми, до психологічно можливих вимірів читацької перцепції. Одне слово, створити читабельний текст без них було б неможливо. Саме тому вони є неодмінною умовою сюжетотворення. До речі, це стосується не тільки літературної нарації, а, великою мірою, і людського дискурсу взагалі, бо сказати все про щось неможливо.

Суто естетична роль місць невизначеності полягає у їхній конкретизації чи актуалізації. Як уже зазначалося, читач (рецепієнт) під час читання, не усвідомлюючи цього, не сприймає їх як порожні місця, а виповнює їх своєю уявою. За Інгарденом: «Wir uns gewöhnlich die Unbestimmtheitsstellen nicht zum Bewusstsein bringen» («Зазвичай ми не усвідомлюємо місця невизначеності») [1]. Це і є його співтворчість із письменником. Ця семантична співтворчість читача не обов'язково достоту збігається з метою письменника. Залежно від того самого чи відмінного хронотопу, в якому творився чи сприймався даний текст, вона може коливатись від схожості до цілковитої розбіжності із письменницьким задумом. Звісно, можна прочитати текст, не виповнюючи місця невизначеності, але в такому разі таке прочитання буде не естетичним, а літературознавчим. У першому випадку наративний текст є подразником естетичних емоцій, збудником уяви, а в другому - предметом рефлексивного та наукового дослідження.

Місця невизначеності можуть бути зумовлені й загально-визнаною культурою мови, її стилем та її прагматикою, а також детерміновані культурою мови самого письменника. Перші не-

визначеності відносно легко трансформуються у визначеність потенційним читачем, другі - віддзеркалюють парадигтичну культуру самого автора. Його вибір тих чи тих аспектів сюжетних об'єктів вказує на авторську естетичну оригінальність, незвичність, а часто - несучасність. Якими, наприклад, схематизованими аспектами та місцями невизначеності послуговувався Лев Толстой, витворюючи свій шедевр **«Война и мир»**, за допомогою чого він звів непохопний час і простір декількарічної війни до читабельної прози, написано чимало. Імпресіоністичну манеру його письма, до слова, побудованого саме на зумисних невизначеностях його героїв, речей і подій, давно визнано геніальною.

На рівні естетичної перцепції ніщо не перешкоджає читачеві декодувати місця невизначеності згідно з його власною уявою. Правильної естетичної конкретизації цих місць немає і не може бути, бо, як твердить Інгарден, «кожний літературний твір не готовий (Parathaltung) до остаточного окреслення в ньому представленого сюжету. Він постійно вимагає подальших окреслень, яких за допомогою лишень самого тексту ніяк не можна завершити» [2].

Влітку 1970 року Роман Інгарден і я обмінялися листами. Темою нашої кореспонденції була саме проблема невизначених місць у наративній прозі. Наші листи вийшли друком в американському журналі естетики та мистецтвознавства. У листі до мене Інгарден писав: «В літературному творі є представлені об'єкти (речі, люди, процеси, події). Всі вони зображують для читача світ, створений обмеженим набором суджень. Того, що не зображено в тексті, у цьому світі немає. Саме тому представлені об'єкти мають місця невизначеності, себто лакуни, внаслідок чого текст є схематичним. Отже, для літературного твору є важливим не тільки те, що зображено, а й те, що не зображено. Існування цих лакун залежить не тільки від нашої мови, а й від її обмеженого набору суджень, обмеженості її лексичних засобів для представлення цих об'єктів у творі. Категоріальна форма представлених об'єктів у творі мусила б мати необмежену кількість детермінантів (атрибутивів, якостей тощо), з яких, як правило, тільки обмежена кількість могла б бути чітко використана. Решта (сюжету. - *І. Ф.*) представлена необмеженим (infinite) набором (set) лакун. Усунути їх із твору неможливо» [3]. І далі: «В літературному творі є ще й інший тип невизначеності (неможливий у безпосередній чуттєвій перцепції та в перцепції взагалі). Річ у тім, що більшість лінгвістичних засобів визначення (іменники, прикметники, дієслова, синтаксичні функції) є узагальнюючими,

а не індивідуальними. Тільки найменування є індивідуальним, і тому тільки комбінація цих засобів уможливорює більш точне визначення індивідуальних об'єктів чи процесів. Отже представлені об'єкти в літературному творі не є суворо індивідуальними, і тому їхні якості та інші атрибути недостатньо індивідуалізовані. ...Є ще інший тип невизначеності - схематизм видів, (Ansichten), за допомогою яких об'єкти в літературному творі представлені. В конкретизації літературного твору цей тип невизначеності, до певної міри, визначається» [4].

Загалом я згоден із цією дефініцією місць невизначеності Інгардена. Вважаю, однак, що вона недостатньо з'ясовує їхнє функціональне взаємовідношення. Бо коли сюжетна конструкція це - сума  $P(x)$  та  $Q(x)$ , то таке взаємовідношення можна описати рівнянням  $y = f(x)$  і на основі його визначити, яку саме функцію відмінні типи невизначеності виконують. У цьому рівнянні  $x$  (визначена величина) є незалежною, а  $y$  (невизначена величина) - залежною. Тоді перший тип невизначеності, що про нього говорить Інгарден, можна назвати, перефразовуючи відомий термін Канта, «незацікавленим зацікавленням», «невизначеною визначеністю». Проілюструймо це на прикладі оповідання Чехова «Дама с собачкой».

**«Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой. Дмитрий Дмитрии Гуров, проживший в Ялте уже две недели и привыкший тут, тоже стал интересоваться новыми лицами. Сидя в павильоне у Верне, он видел, как по набережной прошла молодая дама, невысокого роста блондинка, в берете; за нею бежал белый шпиц».**

Із серії невизначеностей у цьому тексті я виділяю ту, яка найбільш наочно ілюструє «невизначену визначеність», а саме: невизначеність одягу пані. Текст вказує на її вік, зріст, колір волосся, але мовчить про її одяг і цим витворює для читача семіотичну свободу. Однак у реалістичному прочитанні невизначеність одягу не змушує читача уявляти (бачити) пані голою, саме навпаки, читач бачить її одягненою по-своєму. В такому разі,  $P(x)$  та  $Q(x)$  сюжету взаємодоповнюють. Але в символічному прочитанні «мінус одягу» не виключає інших метакомунікативних можливостей, як, наприклад, «оголеність» її особистості. В такому разі, «мінус одягу» ( $Q(x)$ ) стає заміником іншого, що, своєю чергою, надає оповіданню радикально іншого ідейно-мистецького спрямування.

Другий тип невизначеності я назвав би «залежним» від текстуральної обмеженості. Для ілюстрації візьмімо вступний абзац з повісті Кафки «Der Process».

**«Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehen».**

На відміну від попереднього прикладу, де мова йшла про невизначеність конкретного об'єкта, у цьому прикладі йдеться про невизначеність значення. У тексті є низка узагальнюючих виразів, які не мусили б натякати на місця невизначеності. Це jemand musste, etwas Böses, eines Morgens, jeden Tag, niemals geschehen. Як розуміти ці вирази: загально чи конкретно? Вважаю, що jemand треба розуміти конкретно, себто тільки тих людей, які спілкувалися саме з Йозефом, а не з людьми взагалі. Ту саму функцію виконують і терміни etwas, eines, jeden та niemals. Семіотична функція цих термів визначена сюжетними рамками. Тут трансформація  $Q(x) \rightarrow P(x)$  визначена текстом, або, за Інгарденом, «межами змінної величини» (Grenzen der Variabilität).

Третій тип невизначеності можна назвати «диференційованим». Для прикладу візьмімо уривок із оповідання Ф. Скотта Фіцджеральда «The Rich Boy», де змальовується напружений момент нерішучості під час розставання двох закоханих, Ансона і Павли:

**«The words wrung her heart like hands, and Anson, feeling her tremble, knew that emotion was enough. He need say no more, commit their destinies to no practical enigma. Why should he, when he might hold her so, biding his time, for another year - forever? He was considering them both, her more than himself. For a moment, when she said suddenly that she must go back to the hotel, he hesitated, thinking, first, "This is a moment, after all" and then: "No, let it wait - she is mine..." He had forgotten that Paula too was worn away inside with the strain of three years. Her mood passed forever in the night. He went back to New York next morning filled with a certain restless dissatisfaction».**

У цьому тексті теж є низка невизначеностей. Я не буду їх перераховувати, зате зосереджуся на двох декларативних твердженнях Ансона, де чітко наявна недиференційована невизначеність. А саме: «This is the moment, after all» та «No, let it wait». Закінчення цього уривка із зауваженням про те, що Ансон повернувся до Нью-Йорка збентежено невдоволений, підсилює у читача почуття наявності вагомої недомовленості в тексті. Перше твердження обмежує його семіотичну свободу до трьох різночитань: статевого акту, одруження

або одночасно і того, і того. Невизначеність другого твердження одразу ж заперечує таку конкретизацію: «No, I will not make love, no, I will not marry her, no I will not do any of this». Така суперечність недиференційованої невизначеності викликає у читача емоції, подібні до Ансонових - бентежне незадоволення. Були б ці два протилежні твердження віддалені у тексті, то, найімовірніше, конкретизація і першого, і другого була б до певної міри і на певний час завершеною, себто  $Q(1-3) \rightarrow P(1-3)$  відбулося. А так вони нейтралізували одне одного.

На завершення цієї короткої статті ще раз хочу підкреслити, що естетична конкретизація місць невизначеності є інтуїтивною, часто ідіосинкретичною, безпосередньою, але в жодному разі не інтелектуально-рефлексивною. Ці місця є чимось більшим, ніж, за Е. Кассірером (Ernst Cassirer, 1874-1945), «тільки потоком скорочень, стиснених згущень та вражень» [5]. Це семантично вагомі компоненти сюжетної схеми. Наша свідомість, сприймаючи цю схему, частково заповнює ці місця і, за Гуссерлем, збагачує їх ноетичним шаром (poetic stratum), себто когнітивним змістом. Без такої інтерполяції схеми наша свідомість була б тільки пасивним вмістилищем незрозумілих для нас фрагментів.

Тоді як рефлексійна перцепція місць невизначеності їх вербалізує і цим робить їх предметом нашого судження. Вербалізація - це зумисна затримка ментального потоку заради наукового з'ясування істинності. Завдяки цій затримці дані та лакуни цього потоку стають для нас, за Дж. Піаже (Jean Piaget), зрозумілими і завершеними групами та серіями. Однак слід сказати, що наукова вербалізація, як і вся комунікативна мова, також не є абсолютною, бо зумовлена, з одного боку, універсальними семантичними узагальненнями (себто селекцією, розрізненням та опущенням), а з другого, - часовими контекстами (Zeitgeist), і тому не всі місця невизначеності в її представленні трансформуються у ту чи ту визначеність. Хоч власне наукова вербалізація, крім усього іншого, є єдиним засобом достовірної верифікації функціональної модальності усіх трьох типів невизначеності.

#### Примітки

1. *Roman Ingarden. Das literarische Kunstwerk, Tübingen, 1972, с. 262.*
2. *Ibid.*
3. «Pro and Contra», *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Summer 1970, p. 451-452.*
4. *Ibid.*
5. *Ernst Cassirer. The Philosophy of Symbolic Forms, 1959, vol. 3, p. 115.*