

ПОЕТИКА ВИРАЖАЛЬНОСТІ
 Й СУЧАСНА КРИТИЧНА ТЕОРІЯ
 (за працею А. К. Жолковського, Ю. К. Щеглова
 «Работы по поэтике выразительности»)

Статтю присвячено проблемам поетики виражальності, що набула розквіту в 60-і роки в СРСР. Серед лінгвістів цей період відомий як «семіотична весна», саме тоді особливої популярності набули диспути про концепт «теми» та Ейзенштейнові ідеї стосовно структурної лінгвістики (передусім її кібернетичного, трансформаційного та породжувально-семантичного різновидів). Можливості цієї теорії та її вагу і за нашого часу продемонстровано на прикладі аналізу поезії Віктора Кордуна, одного з поетів «Київської школи».

Мало хто з науковців зробив так багато для розробки алгебри зображень, як Ейзенштейн, із чітких аналізів вимальовується взаємопов'язана система операцій, що забезпечують емоційне переживання теми глядачем/читачем художнього твору.

Ю. Щеглов

У 60-і роки ХХ ст. група російських учених-мовознавців у розпал «семіотичної весни» почала розробляти основні принципи теорії виражальності, відроджуючи поняття *теми*.

Першим стимулом для розвитку подібної структурної поетики стали праці С. М. Ейзенштейна з історії та теорії кіно [1], де науковець визначав поняття *теми* як інваріантної смислової одиниці, що впливає на побудову твору мистецтва. За Ейзенштейном, процес створення художнього тексту передбачає переведення теми в серію зображень за допомогою спеціальних прийомів виражальності. Зображення (матеріальні елементи, що сприймаються на чуттєвому рівні) мають вишиковуватися за певним принципом, у визначеному порядку, що пов'язано із засобами виражальності. У свідомості читача або глядача, який переживає тему, ці зображення трансформуються в образ.

Ю. К. Щеглова такий підхід Ейзенштейна цікавить, з огляду на нові можливості розвитку структурної лінгвістики (передусім її кібернетичний, трансформаційний і породжувально-семантичний різновиди) [2]. Саме коментарі Ейзенштейна до своїх фільмів, аналіз творів різних жанрів стали підґрунтям того, що згодом назвали *поетикою виражальності* — технічними операціями, які забезпечують перехід від теми до зображення. Ця техніка є універсальною для різних видів мистецтва: живопису, красномовства, кіно, музики, театру, реклами, політики та й узагалі всіх сутнісних явищ щоденного життя.

Другим стимулом для розвитку поетики виражальності стала граматики чарівних казок В. Я. Проппа [3], яку лінгвісти намагалися застосувати до літератури загалом. Як відомо, за Проппом, великий корпус однотипних казок насправді є одним текстом, в основі якого — одна й та сама послідовність оповідних функцій (мотивів). Науковець довів: якщо фольклорні тексти, попри їхню схожість, усе-таки вважати окремими творами, то система одиниць, що описує їх інваріантність, має бути доповнена іншою *метамовою*. Але коли цей принцип згодом спробували застосувати до літературних циклів, натрапили на більш гнучкі й розмаїті варіації, ніж у фольклорі. Тож метод Проппа тут уже виявився непридатним. Тут найкраще спрацював ейзенштейнівський апарат тем і прийомів виражальності. Повторювані мотиви в літературних текстах уже не були цілком незмінними (як у системі Проппа), а становили складні утворення, отримані з абстрактних смислових елементів за правилами виражальності.

Ідеальною моделлю Ю. К. Щеглов назвав таку, що поставала як «Пропп, помножений на Ейзенштейна». Цю поетику дослідник називає «*нео-ейзенштейнівською*».

Відповідності між текстом і темою в дослідженні постають у формі поступової деривації *поверхових* елементів (персонажі, тропи, послідовність подій) та абстрактних, *глибинних*, що виводяться з вихідного конструкту — теми. Операції такого перетворення, що відповідають за

введення тексту з теми, забезпечуються *прийомами виражальності*.

Вирізняються такі прийоми виражальності, як, наприклад, *варіювання, відмова, суміщення, узгодження*, а також наголошується на тому, що проблеми спотворення первісного об'єкта спостереження й неможливість цілком пізнати об'єктивну реальність притаманні різним наукам [4]. Але найбільше точок дотику до цих ідей має «теорія читацького відгуку» (reader response criticism), або ж «школа рецептивної естетики». Образ у цій теорії, так само, як і в Ейзенштейна та в теорії виражальності, виникає внаслідок зміни зображень. Основна думка рецептивної школи суголосна концепції Проппа та Ейзенштейна: у літературний твір вбудована техніка, що активізує психологічну роботу аудиторії та спрямовує її каналами, запрограмованими автором («A book is a machine to think with» - Річардз [5]). Тут *значення тексту* постає як таке, що невіддільне від процесу читання, сприйняття тексту. За В. Ізером, письменник навмисне залишає в тексті прогалини (gaps), які читачі мають заповнити [6]. Така собі задачка з порожніми місцями спонукає читача до пошуку смислу, встановлення зв'язності, в результаті чого виникає «картина явища (оприятлення)». Ця метафора цілком відповідає ейзенштейнівському розумінню «образу теми», який синтезується в глядацькій уяві з дискретних зображень. Ю. К. Щеглов наголошує на особливому сприйнятті Ейзенштейном понять «тема» та «значення», які, звісно, не були тотожними. Дослідника у його трихотомії «тема - зображення - образ» цікавив насамперед *шлях від теми до образу*, динаміка виникнення цього образу.

Між поетикою виражальності Ейзенштейна та теорією читацького відгуку є чимало спільного, зокрема питання про лінійні сть/нелінійність сприйняття твору. За С. Фішем [7], сприйняття літературного твору є лінійним. Але лінійні прийоми мають свої відповідники у прийомах виражальності (відмовний рух, передвіщення, контраст, варіювання, раптовий поворот тощо). Поетика виражальності передбачає прийоми як послідовної, так і одночасної дії. І взагалі, основне завдання поетики виражальності - виведення поверхових структур із глибинних - свідчить про те, що лінійність одиниць тексту є умовною (одиниці, що утворюють послідовність на одному рівні, на іншому зливаються в одну одиницю).

Тема в поетиці виражальності не пов'язана з актом інтерпретації тексту і не є мораллю тексту. В теорії читацького відгуку тема постає як інваріантний елемент переживання, уявлення і мисленевих позицій читача в процесі читання тексту.

Ю. К. Щеглов висвітлює принципів відмінності між теорією читацького відгуку, ідеями Ейзенштейна та поетикою виражальності. Так, коли рецепціоністи намагаються уникати психо-

логічних термінів і вдаються до традиційних логічних і літературознавчих понять (С. Фіш), а Ейзенштейн акцентує увагу на емоційному аспекті сприйняття задля *переживання* теми, то в поетиці виражальності «проектовані реакції читача локалізувалися десь у середній зоні між власне емоціями та інтелектуальними настановами» (але, за Ейзенштейном, мета мистецтва - все-таки навіяти читачеві/глядачеві ці настанови з особливою емоційною силою). Ю. К. Щеглов також зазначає, що «реабілітація первинних реакцій, акцент на масовому відгуку - та сфера, де найбільше впадає в око спорідненість шкали Ейзенштейна з рецептивною теорією». Ідеї Ейзенштейна, теорія рецепції та поетика виражальності подібні у своїй довірі до колективної думки читачів як основи «правильних», «середніх» і «припустимих» прочитаних художнього тексту (колективний аспект глядацько-читацької реакції передує індивідуальному). Саме тому Ейзенштейн надавав особливого значення архетипним (регресивним) структурам мистецтва, адже поетика архетипів - це, за Нортропом Фраєм [8], народна поетика. Ейзенштейн вважав, що поетика виражальності розглядає архетипи в традиційному сенсі слова як архаїчні структури, що навертаються до міфу, обряду, підсвідомого. І ці архаїчні структури є лише одним із сегментів багатого словника інваріантних деталей і напівфабрикатів літератури, механізм яких запускається на різних етапах виведення тексту з теми.

Тож, визначальною рисою поетики виражальності, чим вона відрізняється як від читацького відгуку, так й ідей Ейзенштейна, є те, що її певні теоретичні постулати мають продовження у повноцінній технічній реалізації. Це потверджується розробкою та виявленням дедалі нових прийомів виражальності, їх різновидів і комбінацій в описі різних рівнів художньої структури.

Спробуємо простежити фігуру повтору як засобу виражальності на прикладі вірша поета «київської школи поезії» Віктора Кордуна «Княгиня Ольга» зі збірки «Земля натхненна». Звернемо особливу увагу на *спорадичну риму* як семантичний чинник твору.

Дерев'яне серце
на брамі.
Не по довгих пальцях -
по гілках
двох дерев,
смертельних для князя,
перестрибують голуби.
О, чому така мука вічна? -
Це ж були лагідні руки:
у волоссі мужевім зацвітали
біло-біло і дрібно-дрібно.
(Дві дички у полі
білину білу
тчуть на всі дні.)
Вилітають горлиці

із душі княгині,
кожна з іскрою в дзьобі.
І летять, і летять нескінченно
деревлянське місто палити.
О, чому ж не підпалює
жодна
двох усохлих дерев
і мого дерев'яного серця.

Насамперед впадає в око **прийом повтору** - поетичне кільце: «дерев'яне серце» на початку та наприкінці вірша (між іншим, у лексемі «дерев 'яне» вже закладена ознака проминальності, нетривкості, що прочитується через лексему «в'яне»).

Повтор у поезії подано з наростанням. За Ейзенштейном, повтор узагалі близький до посилення (це, передусім, кількісне посилення) й виражається через збільшення розміру, гучності, тривалості. Цьому сприяє алітерація *д-в - д-р - д-р-в - д-в-х*, що спорадично простежується впродовж усього твору в таких словах, як *двох, дерев, дерев'яне, деревлянське, довгих*. Більш наочно ця консонансна спорадична рима подана в наведеній нижче таблиці.

Таблиця

Римований член	Приголосні, що римуються
довгих	д-в-х
двох	д-в-х
дерев'яне	д-р-в
дерев	д-р-в
деревлянське	д-р-в
всі дні	в-д
в дзьобі	в-дз

Цікавим видається той факт, що *формальний* рівень твору (представлений консонансною спорадичною римою) має *семантичне* навантаження. Римовані слова пов'язані між собою відношенням протиставлення-зіставлення (теж один із прийомів поетики виражальності), так би мовити, зчіплюються між собою, утворюючи кістяк вірша.

Ще В. Є. Холшевников зазначав: «Дисонансна рима зумовлена протиставленням. Тут звукові збіги покликані лише відтінити образний асоціативний сенс висловлювання» [9].

Яку ж асоціацію може викликати наявний у творі дисонанс *в-д, д-в, в-д-в*?

Насамперед слід взяти до уваги зміст твору, його основну думку.

Поезія у формі монологу-плачу доносить до читача муки «дерев'яного серця» княгині Ольги

за своїм «мужем», князем Ігорем (тужливий настрої підсилює рима «муки — руки»).

Спорадична рима *д-р-в*, то згортаючись (*д-в, д-р, в-д*), то розгортаючись (*д-р-в*), упродовж усієї поезії вводить читача все глибше за собою у лін асоціацій (дерев'яне, довгих, двох *дерев, дрібно-дрібно, всі дні, деревлянське*), в центрі якого міститься лексема «двох», яка дисонує з іншими членами римоланцюжка, зважаючи (чи то пак не зважаючи) на звукову - формальну - подібність із ними.

Душевна драма княгині Ольги відкривається нам у сплетінні цих асоціативних зв'язків, де таке солодке і тепле слово «двоє» римується з протилежними за сприйманням поняттями:

- а) дерев'яне (проглядається лексема *в'яне*);
- б) довгих;
- в) всі дні

Поняття б) і в) відсилають нас до відчуття самотності, повільності часоплину. Тут чітко простежується прийом **протиставлення**, що Ейзенштейн також відносить до основних у поетиці виражальності.

У середині твору з'являється лексема «деревлянське», у якій відлунує перше слово з вірша («дерев'яне» [серце]), ніби підсилюючи та водночас пояснюючи причину мук княгині: деревляни винні у смерті чоловіка й мають поплатитися за це, за здерев'яніння княгининого серця й душі.

Тож повернімося до запитання, поставленого вище: яку асоціацію здатна викликати спорадична рима *в-д - д-в - в-д-в*, що слугує своєрідним остовом твору? Можна припустити, що в поезію на тлі такої алітерації *анаграмно* вписана лексема *вдова*, яка стає смисловим ядром твору, організуючим началом усіх слів римоланцюжка. Лексема *вдова* об'єднує в собі звукопарі (*в-д, д-в*), що спорадично римуються у творі (два, в дзьобі, двох), і тому її можна вважати семантичним ядром поезії, тим паче, що для цього є всі підстави:

- а) форма звертання-плачу, в якій написано вірш;
- б) тема душевної муки княгині Ольги, що стала *вдовою*.

Отже, як бачимо, формальний (на звуковому рівні) та семантичний пласти існують у поезії В. Кордуна невіддільно один від одного. А спорадична рима дає змогу не лише говорити про їхнє міцне зчеплення, а й навіть виходити на інший рівень потракування змісту поезії: через риму й асоціативні зв'язки до смислотворчого стрижня, ідеї твору, що відлунує в них суголоссям подібних звуків. У розглянутому творі цим стрижнем є лексема *вдова*.

1. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. - М., 1964-1971.
2. Жолковский А., Шеглов Ю. Работы по поэтике выразительности. - М., 1966.

3. Пропп В. Морфология сказки.-Л., 1928.
4. Жолковский Л., Шеглов Ю. Структурная поэтика — порождающая поэтика // Вопросы литературы.- 1967.- № 1.-С. 74-89.

5. *Richards I.* Principles of Literary Criticism.- 1924.
6. *Ізеп В.* Процес читання; феноменологічне наближення. Передмова: школа рецептивної естетики.- www.ukma.kiev.ua.
7. *Fish S.* (ed). Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies.- Durham, NC: Duke University Press.
8. *Fry N.* Anatomy of criticism.- Princeton: Princeton University Press, 1990.
9. *Холшевников В.* Мысль, вооруженная рифмами.- Л., 1987.

Yuliya Zhelezna

THE POETICS OF EXPRESSIVENESS AND CONTEMPORARY CRITICAL THEORY

This article is devoted to questions involving the expressiveness theory of poetry, much favored in the USSR of the 1960s. The period is known among linguists as the «semiotic spring», during which discussions about the concept of «theme», and Eisenstein's ideas concerning structural linguistics (primarily its cybernetic, transformational and generative-semantic modes), were popular. The potential of this theory and its importance at present are demonstrated by an analysis of the poetry of Viktor Kor dun, known in Ukrainian literature as a poet of the «Kyivan School».