

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖА В СТРУКТУРІ ІРОНІЧНОГО ТЕКСТУ З РИТОРИЧНОЮ ДОМІНАНТОЮ

У запропонованій статті автор досліджує вплив іронії на компоненти структури художнього тексту. Цілеспрямована "риторична" іронія деструктує цілісність образу персонажа - він виступає одночасно як джерело серйозного авторського резонансу і як пародія на героїчний персонаж.

Одночасне ствердження та заперечення, що, власне, є сенсом іронії, творить цікавий паралелізм до двоякої сутності мистецтва, якщо останнє розглядати як процес міметичного наслідування і, з іншого боку - своєрідного симулювання дійсності [14, 38]. У той спосіб іронічність можна вважати одним із можливих реєстрів світогляду митця взагалі і літератора зокрема. Іронічне ставлення автора до того чи іншого предмета, на якому зосереджується його увага, чи осмислення ним двоякості витворюваного *художнього світу* - його умовності і, водночас, дотичної до справжньої реальності, навіть надлишкової *сюрреальності* - мали б вплинути також і на структуру створюваного ним літературного тексту.

В семіотичі іронія постає модифікацією коду і засновує вказівку на альтернативний референт. Схема комунікації, запропонована Романом Якобсоном, справджується лише у разі передачі однозначного повідомлення [19, 357-377]. В її основу закладено умову незмінності коду та його ідентичності для адресанта і адресата. Дійсно, "щоб повідомлення змогло виконати свої функції, необхідний... код, повністю або ж частково спільний... для того, хто кодує, і того, хто декодує" [19, 361], а, оскільки у випадку іронічного висловлювання способів декодування два чи й більше, повідомлення набуватиме різних значень.

Таким чином, найпростіше іронічне висловлювання є, принаймні, двореферентним ("двошаровим", за Мюке [21, 19]), тобто має *зовнішній* і *внутрішній* змісти, які можуть заперечувати один одного ("стабільна іронія"), або частково чи повністю накладатися ("нестабільна іронія"), і така їх взаємодія може бути очевидною, підкресленою і наголошеною ("відкрита іронія") чи, навпаки, прихованою від реципієнта, малопомітною ("закрита іронія") [20, 40-48].

В комунікативній ситуації дія іронічних варіантів повідомлення веде до подвоєння/примноження сенсів, бо "якщо завдяки контексту та конкретній комунікативній ситуації амплітуда смислових коливань скорочується і, фактично, може бути вичерпана основним денотативним кодом, то на рівні конотацій коливання відбуваються в дуже широкому спектрі" [17, 72]. Врешті, цей процес провокує комунікативний розрив: "Смілива, хоча й усталена метафора, іронія, алюзія, розгорнуте порівняння - все це ускладнює спілкування і може призвести до нерозуміння" [17, 72].

Двошаровість сенсу спричинить відмінність і структур *не-іронічного* та *іронічного* текстів. Настає на іронізування спонукає автора видозмінювати компоненти структури тексту (такий процес *називатимемо іронічною трансформацією*), а то й створювати додаткові компоненти, що в не-іронічному тексті не присутні (*іронічне структуротворення*).

"У першому наближенні" іронія є риторичною фігурою, що може бути реалізована на різних рівнях - від одиничного висловлювання до окремого тексту в обов'язковому контекстуальному оточенні. На такому *найпростішому рівні*, не сягаючи складніших її форм, іронія мислиться не просто як суперечність, а як доволі жорстке заперечення, висміювання певних настанов, ідей, переконань, висловлене, щоправда, - і в цьому весь її сенс - не напрямки, а приховано, з більшим чи меншим ступенем ясності. Такий інваріант іронії зустрічаємо найчастіше і саме такого ґатунку текст називатимемо *текстом з риторичною домінантою*.

Розглядаючи іронію, найперше, як риторичну фігуру, ми пересвідчуємося що: а) іронічне висловлювання співвідноситься із певним зовнішнім *референтом*, що може, але не

мусить, бути *моральним імперативом*, і б) безумовно передбачає існування якогось *суб'єкта*, що є його (висловлювання) джерелом, і артикулює, означає *імператив*, якщо останній взагалі присутній. Ми ж у даній статті прагнемо підкреслити, що іронія, навіть будучи *риторичною* за своєю природою, виходить за межі вузької сугестивної функціональності і виконує також функцію *структуротворчу*, визначаючи будову, взаємне розміщення та взаємодію різних компонентів тексту. Тим часом, *сугестивна* функція іронії в якості стандартної риторичної фігури відома віддавна і саме під таким кутом зору іронія розглядалася в традиційних курсах риторики ще від античності [10].

Очевидно, що структура художнього тексту з риторичною домінантою буде найбільш чутливою до трансформації на рівнях, здатних ефективно ілюструвати іронічні настанови автора, який активно маніфестує свій власний погляд у тексті.

Б.Успенський, розмірковуючи про ідеологічний вимір авторської "точки зору", наголошує, що, вона, найперше, може бути дана, виходячи з позиції "якоїсь певної особи у цьому творі (тобто персонажа)" [15, 23]. Додамо, що настанова автора може виражатися не лише в іронізуванні персонажа стосовно даної в тексті реальності, але й в іронізуванні самого автора щодо зображуваного ним персонажа-резонера [12, 29].

Образ патетичного героя характеризується гомогенністю та абсолютністю характеристик. Це, без перебільшення, тіло античного героя-напівбога, зображуване відповідно до традиції. Гомогенність портретних характеристик головних дійових осіб притаманна всім героїчним текстам: від античних ("Іліада", "Одіссея", "Енеїда") та середньовічних епосів ("Пісня про Нібелунгів", "Пісня про Кухуліна", обидві "Едди", "Калевала", "Шах-Наме", руські билини, українські думи і под.) до романтичних містифікацій (як-от "Пісні Оссіана"), поем (від "Корсара", "Гяура", "Манфреда" Дж.Байрона до "Мцирі" М.Лермонтова та "Гайдамаків" Т.Шевченка), історичних та історико-соціальних романів (В.Скотт, Дж.Купер та ін.), ідеологічних романів XIX-XX ст. (наприклад, трилогія Г.Сенкевича, радянські героїчні романи та епопеї), сучасного масового роману.

Навпаки, в іронічному тексті *гомогенний* образ *патетичного* героя перетворюється на

гетерогенного іронічного персонажа, що поєднує в собі ознаки *героїчного* і *прозаїчного*.

Подвійність, а то й двійництво персонажа, винесення його "за дужки" реальних сил, що діють в даному творі, зумовлюється бажанням автора перетворити його на резонера всередині тексту, надати йому право бути джерелом іронічної риторики.

З другого боку, персонаж одночасно є частиною реальності, якою вона розгортається в тексті, а тому не може не підкорятися її законам. Ліквідація цього компонента призвела б до руйнування художньої фікції зображуваного і перетворила б текст на публіцистичний. Так, наприклад, за спостереженнями Гулівера ми вгадуємо іронічний підтекст Свіфта, проте самого персонажа все-таки замасковано під мандрівника і включено в казковий сюжет. Такий персонаж не може бути гомогенним, бо він насправді позначає *ту* маску, яка в даний момент вигідна для резонування авторської іронії [12, 29-30]. Тому тіло Гулівера є могутнім в Ліліпутії, проте мізерним в Бробдінгнесі, а в країні Гуїнгнів позначає неповноцінну істоту нижчої раси [4].

Персонаж-резонер (або персонаж, висловлювання якого є приводом для іронізування) в тексті часто маскується автором під божевільного або, принаймні, не надто розумного, він може бути одночасно сильним та упослідженим, інтелектуальним та недоумкуватим, *його статус скомпрометовано*, оскільки однорідність образу неминуче мала б привести його до перемоги або загибелі, кожна з яких своєю однозначністю і патетичністю зруйнувала б авторський іронічний намір:

Маклена: *Хто... Ви?*

Голос: *Я! (вилізає з буди). Я - як єдність самосвідомості у філософії, світова субстанція, невмируще я! Трансцендентальне за Кантом, єдиносуще за Гегелем. Я! З якого виникає всесвіт у Фіхте і навіть за матеріалізмом - найвища ступінь в розвитку матерії - Я! (...)*

Маклена: *А чому ви в буду залізли?*

Музикант: *Я в ній ночую.*

Маклена (аж присіла): *Ночуєте?*

Музикант: *Це тепер моя квартира. Квартира польського музиканта-віртуоза Ігнація Падура. (...) Від мене дуже тхне горілкою?*

Маклена: *Дуже [9, 300-301].*

Бравого вояка Швейка, котрий, напевне, є прикладом іронічної невразливості (жоден трибунал не в змозі в будь-який спосіб покарати його і жодна інша військова пригода не може йому завдати), скомпрометовано одразу ж, в першому абзаці роману:

"- Ви знаєте, нашого Фердинанда вбили, - сказала служниця Швейку, якого в свій час військова лікарська комісія безпеліційно визнала ідіотом, завдяки чому він звільнився з армії і промишляв тепер продажем собак, паскудних, нечистокровних потвор із родовідними свідоцтвами, сфабрикованими його власною рукою. Крім цього фаху, Швейк мав ще й ревматизм і тепер саме натирає собі коліна оподельдоком.

- Якого це Фердинанда, пані Мюллерова, - спитав Швейк, не перестаючи розтирати коліна. - Я знаю двох Фердинандів. Один служить у аптекарському магазині Прусії й одного разу помилково випив там пляшку якоїсь гидоти проти випадання волосся; а потім знаю ще Фердинанда Кокошку. Той збирає по вулицях собаче лайно. Обоє анітрохи не шкода" [2, 6].

Проте не лише через питомий комізм вступного уривку, а й через зіставлення з назвою роману - "Пригоди бравого вояка Швейка" - ми запідозрюємо, що манера викладу є іронічною, а персонаж, насправді, не лише чудово розуміє, про якого Фердинанда йдеться, а й, більше того, не є ні ідіотом, ні німцем, ні злим за характером. Персонаж одразу ж постає перед нами подвійним, проте суперечність між обома компонентами його особи узгоджено, і він є "бравим вояком" та "ідіотом" одночасно. Справді, для "...всеосяжного викриття деградації дійсності... був необхідний саме такий [недоумкуватий. - Р.С.] герой. Бо ж всякий інший за подібних обставин міг бути повішений або розстріляний десятка разів" [16, 182].

Аналогічним чином будуються супутні героєві персонажі: друзі Швейка є одночасно добрими хлопцями і шахраями, поручник Лукаш справді із задоволенням "затопив би йому в пику", але ніколи цього не зробить, а дівчині, що прибула до поручника в гості, Швейк дійсно "зробив послугу", хоча жоден читач не засумнівається, який характер носила ця послуга.

Взагалі, образ Швейка твориться якраз протилежно до традиційного образу героя, яким ми його бачимо в міфології чи казках.

Швейк у тексті роману пародіює усі міфологічні іпостасі героя [7, 315-335] - він "войовник", "коханець", "володар" (пор. його "повелівання" служницею), нарешті, "спаситель світу" і "святий" (принаймні, так можемо тлумачити розуміння його образу Гашеком у вступі). Одразу ж бачимо, що Швейк є повним антиподом міфологічного героя: всі ролі (а) втілюються ним в комічному амплуа, (б) виконання ним своїх "місій" є випадком - так трапляється, що Швейк мусить стати "войовником", "коханцем" і т. д.

Така ж девальвація "героїчності" відбудеться, якщо порівнюватимемо образ Швейка з героєм чарівної казки: справді, ми могли б сприймати війну як момент "посвячення", ініціації, переродження пересічного міщанина, простої людини у воїна, патріота своєї вітчизни (пор. з прикладами української військової повісті - трилогія "Заметіль" Р.Купчинського, "Чотири шаблі" Ю.Яновського і т. д.). Можемо протиставити цілеспрямовані мандри казкового героя до іншого світу ("світу посвячених", ініційованих) та блукання Швейка, котрий аж ніяк не прагне бути "посвяченим" у велику бойну світової війни, а потрапивши туди, намагатиметься якнайшвидше здатися у полон, тобто позбутися будь-якої героїчності. Такими ж пародійними є особи, що мали б увести Швейка у світ війни - капелан Кац, поручник Лукаш, кадет Бігль, інші - вони зовсім не здатні виконувати функцію "посередника між двома світами" [13, 178], якої вимагав би від них текст героїчної казки. Тобто іронічний Швейк є принципово не-епічним, романним героєм.

З другого боку, всі дії Швейка є хоч не послідовними, проте повністю усвідомленими, його "ідіотизм", звісно, є маскою, а не виявом впливу якихось несвідомих чинників. Адже "...в потрібних випадках Швейк вірно слугує авторові як інтелігент" [16, 194]. Швейк не є божевільним, "трикстером", який "несвідомий у ставленні до самого себе" [18, 347]; Швейк - це свідоме іронізування опозиціонера з-під маски "простака", коли "ворогу, що похваляється своєю тупою силою, під личиною наївності та простодушності протиставляється сміливе і насмішливе презирство" [1, 48].

Генезу образу Швейка можна розглядати починаючи від народних "мудрих дурнів" - німецького Гансвурста, фламандського Тіля Уленшпігеля, чеського Гонзи [1, 58], а відтак - персонажів італійської комедії del'Arte або

іспанського за походженням крутійського роману та його французького і англійського відгалужень. Проте дослідники італійської комедії фіксують у її персонажів (Дзанні, Брігелли, Арлекіна) поруч з "вмінням викручуватися з неприємних ситуацій" також "спритність у досягненні мети" [3, 125], в той час як Швейк ніякої мети не має і в жодній інтризі - а тим більше в такій глобальній, як світова війна, - участі не бере. Так само його шлях не збігається зі зворотною девальвацією "від героя до антигероя, від персонажа доблесного до персонажа-боягуза" [11, 47], що притаманна комедійній масці Капітана чи Вояка.

Дещо ближчим є Швейк до традиційного образу *крутія*. Я.Гашек (судячи з його моралізаторських відступів та післямови), як і автори крутійських романів, ставить собі за мету зображення "обниженого життя" [5, 29], "зовнішньої пластики життя" [8, 35]. Крім того, "...Швейк теж виявляє чудеса винахідливості, щоби забезпечити собі закуску та випивку чи просто, аби вберегти собі життя" [1, 21]. З іншого боку, він, на відміну від персонажів-крутіїв, від початку не є наївним простаком, котрого повчає життя, а функціонує "без ілюзій, без успіху і каяття" [1, 20] і, що більше, "...набагато частіше його активність виявляється в діях, назагал, начебто позбавлених сенсу" [1, 21]. Крутії завжди залишаються фішкою в дидактичній та, можливо, іронічній грі автора, в той час як Швейк, в багатьох випадках перестаючи безпосередньо втілювати наміри авторської риторики, наче виходить з-під авторського контролю, а отже є образом куди складнішим-.

Тобто іронічний персонаж - як це бачимо на прикладі Швейка - не може бути структур-

но гомогенним (навіть тілесно, адже закінченого портрета Швейка в тексті не знаходимо) і не бере участі в жодній фабулі, що розгортається *послідовно*.

Що ж до самого автора, то в таких випадках його справжню позицію можуть визначити лише авторські прямі висловлювання (відступи всередині тексту, перед- чи післямова), які й знаходимо у Гашековому романі.

Окрім власної гетерогенності, персонаж-резонер може бути скомпрометований якимось зі своїх атрибутів, що додатково підкреслюватиме його одночасну здатність і нездатність до серйозного судження. Таким іронічним двійником є, наприклад, цап Фабіян, супутник філософа Фабіяна з роману "Лебедина зграя" В.Земляка: цап-плідник повинен був стати засобом збагачення, джерелом підвищення статусу свого господаря, але, натомість, перетворився на його поводири після пиятик. Тим часом філософ Фабіян не є однозначним блазнем, він дійсно найближче з усього села стоїть до *вічних* речей - і не лише тому, що він філософ, а й тому, що гробар, котрий дивним чином може "заповідати смерть" односельцям [6, 107-108].

Тобто, маючи іронічну чи іронічно-риторичну настанову при створенні тексту автор вже не може ввести в текст гомогенний образ героя, його персонаж носитиме ознаки суперечності, що ілюструватимуть суперечливе ставлення до нього автора, як до: (а) можливості резонування в самому тексті, і (б) неповноцінного маргінала, що не береться прямо виступати проти певного об'єкта критики самого автора (наприклад, влади), яким він у тексті зображений.

* Інакше важко пояснити постійне звертання Гашека до авторських відступів усередині тексту.

1. *Бернштейн И.* "Похождения бравого солдата Швейка" Ярослава Гашека. - М., 1971.
2. *Гашек Я.* Пригоди бравого вояка Швейка // *Я.Гашек.* Твори: У 2 т. - К., 1983. - Т. 2.
3. *Дживегелов.* Итальянская народная комедия. - М., 1954.
4. *Дубашинский И.* "Путешествия Гулливера" Джонатана Свифта. - М., 1969.
5. *Елистратова А.* Английский роман эпохи просвещения. - М., 1966.
6. *Земляк В.* Лебедина зграя. - К., 1972.
7. *Кемпбел Дж.* Герой із тисячею облич. - К., 1999.
8. *Кеттл А.* Введение в историю английского романа. - М., 1966.
9. *Куліш М.* Маклена Граса // *М.Куліш.* Твори: У 2 т. - К., 1990.
10. *Лосев А.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. - М., 1979.
11. *Молодцова М.* Комедия дель арте. - Ленинград, 1990.
12. *Нерсесова М.* Джонатан Свифт. - М., 1967.
13. *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. - Ленинград, 1986.
14. *Струць Р.* Різновиди іронії // Наукові записки Національного університету "Києво-Могилянська академія". - К., 1998. - Том 4. Філологія. - С. 37-42.
15. *Успенский Б.* Семиотика искусства. - М., 1995.
16. *Шевчук В.* Ярослав Гашек. - К., 1965.
17. *Эко У.* Отсутствующая структура. - СПб., 1998.
18. *Юнг К.Т.* Душа и миф. Шесть архетипов. - К., 1996.
19. *Якобсон Р.* Лінгвістика і поетика. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - Л., 1996.
20. *Booth W.* A Rethoric of Irony. - Chicago, London, 1974.
21. *Muecke D.C.* The Compass of Irony. - London, 1969.

Rostyslav Semkiv

TRANSFORMATION OF THE CHARACTER IMAGE IN THE STRUCTURE OF AN IRONIC TEXT WITH A RHETORIC DOMINANT

In the proposed article the author deals with the influence of irony onto components of literary text structure. The aimed "rhetoric" irony distracts the unity of protagonist's image; he now acts simultaneously as the source of serious author's reasoning and as a parody onto heroic protagonist.