сущность, свой Святой Грааль; Фридрих же бежит от самого себя, подобным уходом обрекая себя на небытие.

Перед смертью Пеллегрине удается завершить некогда недопетую арию и опять испытать триумф и поклонение. Последние слова, которые слышит Пеллегрина перед смертью, – это приглашение на сцену. Великая Пеллегрина Леони в последний раз выходит на сцену жизни и раскланивается перед своей публикой, прощаясь с ней, теперь уже навсегда.

Мира Джама подводит определенный итог истории, выступая от лица Господа, Создателя всего сущего, которого он долго пытался понять, и с которым, в конце концов, подружился. Он уверен, что Бог любит перемены и всегда отдает предпочтение хорошей шутке. Раньше, вспоминает Мира Джама, он холодил сердца людей страшными историями; теперь он станет рассказывать смешные истории, чтобы заставить людей смеяться, пусть за это, по закону Пророка, его и лишат права свидетельствовать в суде [Dinesen 1934, c. 355].

Джама постиг более важную истину, чем все пророки земли – искусство переменчиво, многолико и иронично. Искусство хочет играть событиями и жизнями не только своих героев, но и читателей. Жизнь есть сон – выражение, ставшее названием знаменитой пьесы Кальдерона: «мир (жизнь) – книга, мир – театр» и т. п. В этих афоризмах заключена сама суть барочной культуры, трактующей мир как произведение искусства (сон также понимается как творческий процесс). В представлении К.Бликсен, сон – это игра, погружение в инобытие смысла и воображения, в иллюзорный мир, в котором безраздельно царит искусство. Искусство творцов и их поклонников, проблема настолько глубокая, как и бесконечная.

Литература

Кану М. Душа Дании – Карен Бликсен // http://www.womanineurope.com/magazin/numbers/a12/kunst.php. *Ортега-і-Гасет Х.* Думки про роман: Пер. з ісп. В.Сахно // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Вид-во «Основи», 1994. – С. 273-305. *Brantley S.* Understanding Isak Dinesen. – South Carolina: the University of South Carolina Press, 2002. – 235 p. *Dinesen I.* Seven Gothic Stories. – N.Y.: the Modern Library, 1934. – 420 p. *Hannah D.* “Isak Dinesen” and Karen Blixen. The Mask and the Reality. – N.Y.: Random House, 1971. – 218 p. *Henriksen A.* Isak Dinesen/Karen Blixen. The Work and the Life: Tr. by W.Mushler. – N.Y.: St.Martin’s Press, 1988. – 197 p. *Johannesson E.O.* The World of Isak Dinesen. – Seattle: University of Washington Press, 1961. – 168 p. *Langbaum R.* The Gayety of Vision. A Study of Isak Dinesen’s Art – N.Y.: Random House, 1965. – 305 p. *Pelensky O.A.* Isak Dinesen. The Life and Imagination of a Seducer. – Athens (Ohio): Ohio University Press, 1991. – 219 p.

КРАВЧЕНКО Я.П.
(Запорізький нац. ун-т)

НАЗВА ЯК ПРЕТЕКСТ ПОВІСТІ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «ДІМ КІШКИ, ЩО ГРАЄ У М`ЯЧ»

Заголовок є одним з найістотніших структурних складників твору, що привертає увагу дослідників з кількох причин: структурного розмаїття, унікального положення в тексті, численності виконуваних функцій. В дослідженнях В.І. Тюпи [Тюпа 2001], В.А. Кухаренко [Кухаренко 2004], Н.О. Веселової [Веселова 1998], Н.О. Кожиної [Кожина 1988], Г.В. Ламзіної [Ламзина 1999] та ін. встановлюються специфічні властивості заголовку; визначається його здатність зумовлювати передрозуміння

тексту і ставати основою прочитання; аналізуються системні відношення між назвою та художнім світом твору.

Онтологічна сутність назви твору визначається її іменною природою. Власне ім`я тексту називає конкретний об`єкт і демонструє таким чином його сенс. Оскільки заголовок найповніше втілює смисл тексту, то він має служити для його пізнання (розуміння й інтерпретації). Про таку необхідність свідчить і той факт, що назва містить певний досвід авторської інтерпретації, яка адресована читачеві. «Авторська інтенція називання є початковою інтерпретацією твору з боку його автора, тому що будь-яка інтерпретація є не що інше як маніфестація прихованої сутності – шляхом переводу її в іншу текстуальність» [Тюпа 2001, с. 116].

В назві тексту, що розуміється як власне ім`я маніфестованого текстом твору, зустрічаються три найважливіші інтенції: референтна – співвіднесеність тексту з художнім світом: з зовнішнім хронотопом буття героїв або з самим героєм (внутрішнім хронотопом); креативна – співвіднесеність тексту з творчою волею автора як організатора певної комунікативної події; рецептивна – співвіднесеність тексту зі співтворчим переживанням читача як потенційного реалізатора цієї комунікативної події.

Мета даної статті – встановити механізми, завдяки яким читацьке розуміння повісті О. де Бальзака «Дім кішки, що грає у м`яч» обумовлюється семантикою заголовку. Досягнення мети передбачає дослідження динамічної взаємоспіввіднесеності референтної, креативної та рецептивної інтенцій в назві твору.

Повість вперше побачила світ у другому томі першого видання бальзаківського циклу «Сцени приватного життя» під назвою «Слава і нещастя» (1830). Через дванадцять років, вміщуючи твір до першого видання «Людської комедії», письменник дав йому іншу назву – «Дім кішки, що грає у м`яч». Якщо взяти до уваги той факт, що назва концентрує сенс твору, то вона має сприйматися як зовнішній код, що виконує номінативну та смислороз`яснювальну функцію. Отже, зміна коду, здійснена О. де Бальзаком, вказує на суттєве переосмислення концепції твору самим автором і має бути інтерпретована.

Перший варіант заголовку був традиційним для тогочасної літературної практики: повісті і романи, в назвах яких були присутні моралістичні сентенції або функціонально подібні їм елементи, набули значної популярності в літературі XVIII – поч. XIX ст. («Памела, або Винагороджена доброчесність» С. Річардсона, «Підступність і кохання» Ф. Шиллера, «Почуття і чутливість», «Гордість і упередження» Дж. Остен). Окрім того, цей варіант заголовку відповідає творчим настановам О. де Бальзака у період кінця 1820-х – початку 1830-х рр. В «Сценах приватного життя» відбився перший етап становлення творчого методу автора «Людської комедії». В ранніх творах письменник залишається на рівні опису звичаїв і моралізування. Його знаменитий «аналітичний реалізм», що передбачає глибоке, систематичне вивчення сучасного життя і його осмислення на рівні загальних закономірностей людської природи, історичного часу й соціального буття, ще попереду. Отже, називаючи історію кохання і нещасливого шлюбу доньки сукнороба і художника «Слава і нещастя», Бальзак насамперед прагнув утвердити думку про помилковість такого союзу (подібну позицію письменник відстоював і в трактаті «Фізіологія шлюбу» (1829).

Обраний заголовок обумовлював певне читацьке відношення або, за термінологією В.А. Кухаренко, «очікування-прогноз» [Кухаренко 2004, с. 98] на сприйняття даного твору. Залучаючи власні асоціації, потенційний читач складав уявлення про смислове наповнення твору. В передтекстовому періоді абстрактні іменники з протилежною семантикою припускають великий спектр асоціацій-очікувань: злет – падіння, визнання – забуття, прихильність – зрада та ін. В

післятекстовому періоді іменники «слава» і «нещастя» остаточно сприймаються як антоніми і символізують початок і кінець драматичних перипетій долі головної героїні, доньки сукнороба Августини Гільом, яка, вийшовши заміж за художника, у шлюбі почувається нещасною. Художник, захоплений своїми успіхами, усвідомлює нездатність дружини поділяти його творчі пошуки. Розчарувавшись, він згодом зраджує її зі світською дамою. Ймовірно, початкова назва твору мала налаштувати читача на сприйняття і осмислення передусім морально-етичних аспектів проблематики.

Про це свідчить пряме і експліцитне розгортання заголовку в творі, що виникає в сюжетно-кульмінаційний його точці, в момент остаточного усвідомлення героїнею неможливості її щасливого співіснування з людиною іншого соціально-культурного кола. «Она, – пише Бальзак про Августину Гільом, – вздохнула, увидев окно, откуда послала первый поцелуй тому, кто наполнил ее жизнь и славой и несчастьем» [Бальзак 1982, с. 90]. Таким чином забезпечується зв`язок між заголовком і текстом. Повторення назви є головним індикатором ключової теми твору – мінливої і трагічної долі головної героїні. Актуалізація ідеї відбувається через те, що домінуючий вплив заголовку переводить читацьке сприйняття на глибший семантичний рівень – символічний. Отже, на початку свого існування текст поставав як символічно розгорнена метафора слави і нещастя. Перша назва цілком адекватно сприяла реалізації первісної креативної авторської інтенції – повчального опису звичаїв.

В оновленому варіанті повість була видана О. де Бальзаком під назвою «Дім кішки, що грає у м`яч». У передтекстовому періоді читацьке очікування-прогноз формується в процесі асоціативного осмислення образів-понять: дім, кішка, гра, м`яч. Перше слово нової назви є ключовим, воно одразу фіксує зміну смислового центру. Є очевидним, що тепер він пов`язаний не з морально-етичною, а з матеріальною сферою. Хронотоп дому традиційно наділений конкретними ціннісними асоціаціями – сімейний затишок, захист від ворожості зовнішнього світу, можливість безпечного існування, надійний притулок та ін. Другий конкретний образ, репрезентований назвою, – кішка, що грає у м`яч. Згадка про цю домашню тварину актуалізує в читацькому очікуванні такі асоціації як затишок, спокій, грайливість, турбота, розслаблення. На таке сприйняття налаштовує й загальна практика зображення кішки у французькому живописі.

У XVII-XVIII ст. у Франції набули популярності картини, на яких було зображено кішок. Це роботи Л. Ленена «Відвідини бабусі» і «Сільська сім'я», Ф. Депорта «Натюрморт з дичиною і овочами», Н. Деколе «Хороша мати». На цих полотнах кішки зображені в колі сім`ї, вони мирно спостерігають за родинними справами. На картині Ж.-Б. Шардена «Праля» кішка спокійно і нерухомо сидить неподалік від жінки, що зайнята пранням. Відомі також «Біла кішка, що відпочиває» Т. Жеріко та літографії О. Домьє з кішками. Ж.-Б. Перонно написав «Портрет дівчинки з кішкою». На ній зображена дівчинка з ніжним личком і спокійними блакитними очима і кішка дивовижної краси. У XIX ст. кішки також неодноразово з'являлися на полотнах французьких художників. На картині засновника французького реалізму Г. Курбе «Ательє художника» (1855) митець зображений за роботою в оточенні друзів і рідних. На передньому плані картини грається кішка. На інших картинах французьких художників XIX ст. зображені кішки, які гуляють разом з своїми господарями у вихідні дні на природі (Ж. Сера, «Недільний день»), спостерігають за хатньою роботою (Ж.-Ф. Мілле, «Селянка, що збиває масло») або за порядком в кафе (П. Гоген, «Кафе в Арле»), або безтурботно сплять поруч з господарями (П. Гоген, «Не працюй»). На картині П. Гогена «Таїтяни» спляча кішка, що розташувалася біля ніг людей, підкреслює настрій загального розслаблення і неробства.

Отже, в передтекстовому періоді назвою повісті читачеві задається певний ідеалізований смисл, що підкреслюється позитивним асоціативним оточенням образів дому та кішки. Додавання ж до слова «кішка» підрядної частини «що грає у м`яч» створює враження, що йтиметься про живу тварину, оскільки акцентовано рух, та ситуацію, що зумовила гру – вид діяльності, що також викликає вельми позитивні асоціації.

Надалі в творі спостерігаємо, як автор у процесі проекції назви в текст перетворює ідеалізований смисл на дещо зворотнє, неочікуване. В описі дому Гільомів, яким розпочинається оповідь, очікувана семантика сталості і стабільності поєднується з акцентуванням гнилості і розпаду. Такі характеристики як «достопримечательный дом», «почтенное здание» супроводжуються прямо протилежними – «дряхлый дом», «ветхие стены», «покоробившаяся кровля», «жалкие окна» [Бальзак 1982, с. 53-54].

Певний дисонанс до опису будинку вносить зображення кішки: «Посредине широкой балки, украшенной причудливой резьбой, находилось старинное изображение кошки, играющей в мяч» [Бальзак 1982, с. 54]. Тобто, всупереч читацькому очікуванню, йдеться не про живу кішку, а лише про її зображення. Семантика руху змінюється акцентуванням сталості.

Зазначимо, що зображення кішки є певною мірою гротескним, адже тварина бавиться, не катаючи м`ячик підлогою, як це традиційно було в живописі, а дещо неприродно: «Кошка держала в передней лапе ракетку величиной с себя и, стоя на задних лапах, задорно готовилась отбить огромный мяч, брошенный дворянином в шитом кафтане» [Бальзак 1982, с. 54]. Враження абсурдності підсилюється описом хвоста кішки: «Пестрый хвост кошки был выписан таким образом, что его можно было принять за какого-нибудь одушевленного зрителя, – очевидно, хвосты кошек, водившихся у наших дедов, были необыкновенно объемисты, длинны и пушисты» [Бальзак 1982, с. 54]. Отже, читач, попередньо налаштований на сприйняття ідеалізованої картини сімейних звичаїв, отримує опис гнилої, дряхлої споруди та гротескне, подібне до шаржу, зображення кішки. Проте саме ця ззовні недоречна деталь оздоблення акцентована автором у назві твору, отже, в ній сконденсований його смисл.

В процесі розгортання сюжету повісті відбувається перенос значення слів заголовку, його розширення і конкретизація. Словосполучення «Дім кішки, що грає у м`яч» має складну багатошарову семантику, є одночасно назвою будинку і підприємства, адже зображена споруда має подвійне функціональне призначення – торгівельної фірми і дому родини Гільомів.

Отже, Бальзак зосереджується на зображенні двох сфер життя головних героїв – комерційній діяльності, де панує суворий математичний розрахунок і матеріальний інтерес, та повсякденних сімейних стосунках, де визначальними є почуття й емоції реальних людей. Наявність зазначених сфер зумовила появу двох планів зображення: перший відтворює торгівельну діяльність Гільомів, косність звичаїв, образу мислення патріархального середовища, в якому формується світогляд та характери сестер Августини та Віргінії Гільом. Другий план зображення зосереджений на історії пристрасті Августини, яка порушує закони патріархального середовища, піддається велінню серця й згодом жорстоко покарана гірким розчаруванням та смертю. Персонажі, які представляють матеріальну сферу, пригнічують в собі прояви пристрасті, підкоряються лише інтересам справи і зрештою уникають життєвих трагедій (про що свідчать історії комерційно розрахованих шлюбів пана та пані Гільом та прикажчика Жозефа Леба з Віргінією; апофеозом успішної реалізації такої життєвої стратегії є символічне заміщення місця старої пані Гільом її донькою Віргінією в якості «достойной преемницы и блюстительницы старинной чести

торгового дома «Кошка, играющая в мяч») [Бальзак 1982, с. 91]. Отже, бальзаківський ідеал знаходиться поміж двома життєвими позиціями – суворе дотримання правил, пошана до традицій, важка праця, обмеження у життєвих задоволеннях протиставляється праву на пристрасть та вільний вибір шляху.

Обидві сфери зображення поєднані конкретним просторовим образом – старовинної споруди із зображенням кішки, що має сюжетотворче та смислотворче значення. В процесі читання вказаний образ-назва проходить кілька етапів контекстуальної конкретизації значення. Розшифровка смислу заголовка відбувається завдяки прямій авторській ілюстрації нарощування змістовного потенціалу заголовних слів за рахунок їх використання в різних контекстах. «Дім кішки» спочатку постає як конкретне місце проживання родини Гільомів на вулиці Сен-Дені (старовинний будинок і фірма з усталеними традиціями, про що свідчить, зокрема, опис вивіски). Потім просторовий образ поступово набуває ціннісної семантики. Дім асоціюється з певними сімейними звичаями, що визначають характери і поведінку його мешканців. Формується уявлення про самий дух будинку, «где всякая мысль, отмеченная печатью поэзии, противоречила и людям и вещам, где никто не мог позволить себе ни одного лишнего движения и даже взгляда, зная что они будут замечены и подвергнуты обсуждению» [Бальзак 1982, с. 72].

Згодом споруда постає як символ ідеального патріархального устрою, «где дверные петли, казалось, всегда были смазаны маслом, а все предметы домашнего обихода отличалсь почтенной чистотой, свидетельствовавшей о строгом порядке и бережливости» [Бальзак 1982, с. 60]. У фіналі Дім кішки виражає складне поняття соціально-економічного та ідеологічного порядку, постає символом «людей занятых деньгами, торговлей, людей, которым настоящая страсть должна была казаться самой чудовищной, неслыханной причудой» [Бальзак 1982, с. 71]. Фінальна оцінка існування мешканців, вкладена у вуста Августини, спростовує думку про ідеалізацію письменником патріархального способу життя: «Это была жизнь деятельная и вместе с тем косная, какое-то механистическое и бессознательное существование, напоминавшее существование бобров» [Бальзак 1982, с. 93]. Таким чином, слова заголовка посупово розвивають свою метафоричну заданість. Дистантне повторення породжує не лише текст, а й підтекст твору і його назви.

Первісна авторська концепція повісті і визначена нею попередня назва висловлена у словах старого Гільома: «… женщина, если она хочет быть счастлива, должна выйти замуж за человека своего сословия; тот, кто будет взбираться слишком высоко, рано или поздно будет наказан» [Бальзак 1982, с. 82]. Ця фраза вичерпує проблематику твору, якщо вважати основною історію нещасного заміжжя Августини Гільом. Проте зміна назви і концепції засвідчує, що предметом художнього дослідження виступають не колізії особистої долі головної героїні, а те тло, на якому вони відбуваються. Підтвердженням цього є остання фраза оповідача: «Смиренные и милые цветы, распустившиеся в долинах, быть может, умирают …, когда они пересажены слишком близко к небесам, туда, где зарождаются грозы, где солнце палит и сжигает» [Бальзак 1982, с. 105].

Зміна назви засвідчує подолання Бальзаком одномірного моралізування, яким були позначені його ранні твори. Доля генія і важке становище жінки, що поєднала з ним своє життя, виявляється лише окремим епізодом у масштабному конкретно-історичному відтворенні дійсності. Нова назва засвідчує приналежність до матеріальної сфери і вказує на основу оновленого творчого методу Бальзака – речовинну, матеріальну обгрунтованість подій і характеристик. На думку Б. Грифцова «… ці з перебільшеною ретельністю відтворювані ним міста, вулиці, будинки, речове оточення, словом – так само, як це робить живописець, матеріально відтворювані ним

предмети… вказують на основну ознаку бальзаківської творчості – конкретність» [Грифцов 1988, с. 291].

Таким чином, обравши назвою твору об`єкт матеріальної культури, О. де Бальзак зробив крок до подолання просвітницької дидактики і наблизив власний метод до естетики реалізму. Семантичні трансформації, що відбулися з заголовним образом, засвідчують реалізацію реалістичного принципу детермінізму, сутність якого полягає в поясненні поведінки, характеру і життєвої долі людини впливом комплексу факторів: історичних, психологічних, побутових, релігійних та ін. Завдяки співіснуванню креативної та рецептивної авторських інтенцій у назві твору, просторовий образ Дому кішки, що грає у м`яч набуває індивідуально-художнього значення певної сили, вплив якої визначає характер особистості. Віддаючи пріорітет зображенню механізмів дії середовища на людину, письменник затверджує власні принципи творчості – аналітизм, об`єктивність, детермінізм.

Література

Бальзак Оноре де. Дом кошки, играющей в мяч // Бальзак Оноре де. Собрание сочинений: В 10-ти т. Человеческая комедия. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1982. – С. 53-106. *Веселова Н.А.* Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Тверской гос. ун-т. – Тверь, 1998. – 24 с. *Грифцов Б.А.* Как работал Бальзак // Грифцов Б.А. Психология писателя. – М.: Худ. лит., 1988. – С. 278-451. *Кожина Н.А.* Заглавие художественного произведения: Онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики. 1984. – М.: Наука, 1988. – С. 167-182. *Кухаренко В.А.* Інтерпретація тексту: Навч. посіб. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. – 272 с. *Ламзина А.В.* Заглавие // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец, В.Е. Хализева. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 94-106. *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

МИРОШНИЧЕНКО Ю. О.
(*Запорізький нац. ун-т*)

РИЗОМА У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ ДЕВІДА МІТЧЕЛЛА „ХМАРНИЙ АТЛАС”

Постмодернізм як особливий культурний код, що визначає стан останньої чверті ХХст., приніс із собою новий спосіб побудови наративного тексту, в якому оповідна фрагментарність та хаотичність відбиває світоглядну позицію авторів, що показують в своїх творах кризу принципів, норм класичної літератури, констатують відчуття розірваності світу.

„Питання про потребу захисту традиції постмодерністи вже не піднімають: тяглість та існування літератури не викликають сумніву, хоча вона перестала сприйматися як єдина та цілісна” [Радомська 2007, с.65].

Однією з найбільш емблематичних фігур художньої практики постмодернізму стала ризома, поняття філософії, що фіксує „принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала, самоконфигурирования” [Новейший философский словарь 2003, с.829].

Французькі теоретики і вчені Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі запозичили цей термін з ботаніки, „як модель неявного і неексклюзивного зв'язку на протилежність трансцендентній, ієрархічній структурі дерева (арборесцентній моделі думки), яка