

much strict than in Ukrainian. Apart from the usual for us personal names, nicknames and surnames the Chinese used anthroponomical elements such as:

- *family names (owned by the whole clan of the relatives)*
- *second family name (reflects one of the branches of a large family);*
- *dairy names (provided as a child's birth parents)*
- *school names (provided by the teacher)*
- *nicknames (aliases youth; provided or elected by friends or by yourself)*
- *adult \ formal names (usually consists of name and occupation or position of the person);*
- *literary nicknames (elected by writers and art workers to hide their own ones as a result of persecution for literary and other activities. Exclusions – actors of the Beijing Opera, for whom a nickname was a required component of their scenic image)*
- *book names (can have up to four, and they can occupy different places in anthroponomical model);*
- *slogans and mottos of emperors (substituted proper names of emperors);*
- *posthumous names (written on memorial tablets).*

After the founding of the PRC this complex naming system was canceled, the right to use a pseudonym was left only to writers and artists.

Keywords: *onomastics, anthroponym, own name, nickname, pseudonym.*

Отримано: 15.07.2015 р.

УДК 821.112.2.09(436)

Кеба Д.О.

СВОЕРІДНІСТЬ МІФОТВОРЕННЯ В ПРОЗІ Ф. КАФКИ

Віднесення Кафки до модернізму зазвичай ґрунтується на тому, що в його творчості виразилася приписувана цьому художньо-естетичному феномені «тенденція до применшення й руйнації людської особистості» [1, с. 83]. Іншу типологічну ознаку модернізму – розробку різних варіантів новітньої міфологізації – автор загалом вельми глибокої статті, з якої взято вище наведену цитату, не враховує, вважаючи, що Кафка “не знав” такої рятівної ніші для інших письменників кризової перехідної доби межі ХІХ – ХХ ст., як “вихід у міфо-архетипну реальність” [там само, с. 94]. Справді, Кафка не намагався “сховатися” у міфі, однак це не означає, що у його творах зовсім відсутні міфопоетичні інтенції. Свого часу відомий міфознавець Є. Мелетинський відзначав, що для Кафки зовсім не властиво міфологізувати дійсність у душі Джойса, тобто він не був схильний до постійного кореспондування між сучасністю і міфом, як це робив Джойс [5, с. 325]. Кафка далекий від Джойсової гри з міфом, але він не відкидає універсальності міфу, доволі часто апелюючи до нього (особливо в творах малої форми) й, вочевидь, підсвідомо орієнтуючись на міфопоетичну картину світу. Відтак у пропонованій розвідці ставиться мета виявити особливості міфотворення автора “Замку” і “Процесу” на рівні художньої структури його творів, головним чином у сюжетно-композиційних і хронотопних моделях.

Міфотворчість Кафки проявляється вже в тому, що його творах відбувається цілком незвичайне, а найчастіше відверто фантастичне перетворення реального світу, і картина цього перетвореного світу дає змогу порівнювати її з міфологічним світобаченням і міфотворенням. Залишаючи поки осторонь ті твори Кафки, у яких сюжет визначається фантастичною за своєю суттю подією – як, наприклад, у оповіданні “Перетворення” чи притчі “Верхи на цебрі”, – звернемо увагу на Кафкові твори великої епічної форми.

Цікаво розглянути, приміром, як створюється в романі “Процес” міф про провинку людини і неминучість покарання. Тут у “нефантастичному” за своєю формою і видимими обрисами світі відбуваються дивні речі: засідання суду відбуваються в курному захаращеному горіщному приміщенні, яке наступного дня перетворюється в пральню; у вузькій банківській коморі різкими карають дрібних слідчих агентів; судовий трон, зображений на картині художника Тітореллі, при ближчому розгляді виявляється кухонним стільцем; богиня правосуддя на цій же картині чомусь біжить, що ніяк не дає їй можливості утримувати в рівновазі чаші справедливості; напередодні страти Йозефа К. його ведуть вулицями міста не так служителі феміди, що прийшли за ним, як він сам направляє їхній рух, і, проте, вони виявляються саме на тій окраїні міста, де й має відбутися страта К. Так реалізується художній міф про безумовну провинку людини і невідворотність покарання за її гріховність, нехай навіть неусвідомлювану.

За тим самим принципом поєднання буденності і “незвичайності” будується в романі “Замок” міф про марність і безперспективність шукань людиною істини буття, її наполегливих спроб проникнути в сферу божественно-трансцендентного, але разом з тим невпинності й завзятості в прагненні до цієї мети. Своєрідний підсумок роману (але не остаточний, тому що боротьба головного героя програмується тут як перманентна і нескінченна) – слова героя: “неможливе виявилось неможливим” [2, с. 176]. Не менш виразно говорить про це ще один афоризм: “Можеш скільки завгодно підбадьорювати людину із зав’язаними очима побачити щось крізь тканину, але вона ніколи не зможе цього зробити, хоч як би старалася” [2, с. 190].

У творчій спадщині Кафки є низка творів, в яких він відкрито апелює до того чи того міфу. Так, в оповіданнях “Міський герб”, “Як будувалася Китайська стіна” безпосередньо вказується на біблійний міф про Вавилонську вежу як на першоджерело і при цьому відкрито здійснюється сюжетно-образна трансформація міфу.

Невелика за обсягом притча “Міський герб” несе в собі великий ідейний зміст. Вона починається з дуже традиційного тлумачення легенди: “Головна мета цього заміру – спорудити вежу, яка дістала б до самого неба. Решта ідей проти цієї мали другорядне значення” [4, с. 42]. Далі інтерпретація Кафки розвивається таким чином, що головна справа замінюється побіжною: “дбали не так про спорудження вежі, як про розбудову робітничого містечка”. Кафка акцентує, здавалося б, дивну річ: “усі легенди й пісні, народжені в цьому місті, сповнені тужного очікування...”. Причина ж туги, в усвідомленні неминучості того “провіщеного” дня, коли “якийсь могутній кулак завдасть місту один за одним п’ять ударів і шцент його зруйнує”. Відразу після цього твердження-проорокування з’являється пояснення досі незрозумілої назви твору: “Тому на міському гербі й зображено кулак”. У цьому фіналі вся розказана автором історія парадоксально зламуються і розкривається весь зміст Кафкового бачення відомого сюжету: людина завжди знає про очікуване покарання, однак у своїй гордині стосовно небес, у своїй непоступливості й небажання прийняти уготоване їй місце у світобудові йде до трагічного кінця. Це взагалі одна з найважливіших думок Кафки, яку він так чи інакше проводить у “Процесі”, “Замку” та інших творах.

Ще одним характерним у цьому плані текстом Кафки можна вважати оповідання “Як будувалася Китайська стіна”. Кафка спробував довести, що це велике будівництво велось не стільки заради захисту Китаю від набігів кочівників Півночі і не стільки для того, щоб, урешті-решт, спочатку побудувати стіну, а потім вежу, скільки заради порожніх стінних прорізів, тобто була абсолютно недоцільною. Стіна будувалася завжди і всіма поколіннями, але будувалася фрагментарно, довжиною приблизно по п’ятсот метрів, групами робітників по 20 чоловік, що викладали стіну, рухаючись назустріч один одному. Коли будівництво кілометрового відрізка стіни завершувалося, робітників перекидали на іншу ділянку, найчастіше дуже далеко від попередньої, для того щоб вони не стомлювалися від одноманітності своєї праці і місцезнаходження, а головним чином щоб запобігти усвідомленню того, що кінця будівництву немає і бути не може в силу величезності, неспроможності для людини реалізувати весь задум. Кафка вибудовує складну систему мотивувань саме такого способу будівництва. При цьому переконливість усієї системи аргументації покликана підсилюватися самою формою оповіді від першої особи людини “родом з південно-східного Китаю” і постійними посиланнями на вірогідність матеріалу, що викладається. Якщо кожен робітник, без утоми трудячись на своїй обмеженій ділянці, був абсолютно впевнений, що стіна буде коли-небудь завершена, то в приміщеннях керівників, яких, до речі, ніхто ніколи не бачив, думають лише про “порожнечі” міжстінних прорізів, тобто про те, щоб будівництво ніколи не закінчувалося.

Таким чином, ріст стіни-вежі Кафки цілком визначається планами “порожнього” простору, який в жодному разі не повинен зникнути, адже завершення будівництва – загибель самої ідеї. У Кафки ця модель набуває рис безумовного і непідвласного людському усвідомленню теократичного управління. Для цієї моделі вкрай істотно, що рух до мети не може припинитися, майбутнє повинно завжди залишатися найважливішим стимулом і ідеалом людського життя, але стати сьогоднішнім воно ніколи не зможе.

Для Кафки міфологізація дійсності зовсім не обмежується відсиланням до відомого міфологічного першоджерела і тій чи іншій його трансформації або інтерпретації. Він виходить далеко за межі цього першого етапу поетики міфологізування. Художня інтуїція – саме те, що головним чином відрізняє Кафку в його міфологічному підході до сучасності і що відрізняє його від інтелектуальної гри з міфом, яку демонструє, наприклад, Джойс, – втягує в сферу перетворення всі елементи створюваних ним художніх світів. Виявляється це в тому, що міфологізація простежується на всіх рівнях ідейно-естетичної системи – у сюжетно-композиційному і просторово-часовому наповненні творів, предметно-образних деталях, мовленні.

Зупинимось на тому, як за міфологічними ознаками перетворюються в Кафки реалії самої дійсності, що перетворюються на конкретні елементи й деталі художнього світу.

Символічній інтерпретації піддаються у Кафки явища як природного, так і культурного буття. У природній сфері найчастіше це відбувається з тваринами. І тут спостерігається цікава закономірність: у творах малих жанрових форм Кафка дуже часто зображує світ тварин відкрито, у фантастичній формі, антропологізуючи його. Він не перетворює зображення в алегорію на зразок жанру байки, а, скоріше, вдається в такий спосіб до одивненого погляду на людський світ, за допомогою якого дозволяє бачити його існування незамутненим і ніби очищеним від “культурних” умовностей. Яскраві приклади міфологічного bestiарію Кафки бачимо в оповіданнях “Дослідження одного собаки”, “Звіт для академії”, “Шуліка”. Сюди ж можна віднести і знамените “Перетворення”, але з певними застереженнями, яких потребує характер розгортання центральної сюжетної колізії.

Окремого розгляду вимагає символізація предметного світу в творах Кафки. Тут, як нам здається, особливо наочно реалізується багата символіко-міфологічна фантазія автора. Практично в кожному творі спостерігаємо дивні трансформації речей, перетворення їх у знаки метафізичного світу, до якого прикута увага письменника: могильна плита в оповіданні “Сон”, стародавня книга в “Процесі”, меч, яким заколюють К. Нарешті, знаходимо у Кафки групи предметів, символізація яких “працює” на виявлення найсуттєвіших аспектів його концепції дійсності. Цілком слушно, посилаючись на Т. Адорно, відома дослідниця творчості Кафки Беттіна Кютер зауважує, що “характер зловісного і гротескного виникає у Кафки не у вигадуваних фантастичного, а в надмірному загостренні реального. Він “відчужує” видиме “цілком до картини”, яке шукає реальність за уявним цілісним враженням” [7, с. 125].

У романах Кафки відсутнє фантастичне перетворення побутових реалій. Дорога, будинок, стіна, двері, канцелярські приміщення, приватні помешкання із різноманітними речами залишаються цілком життєподібними: зберігається їхній зовнішній вигляд, не порушуються ні життєві, ні літературні функції цих предметів. Однак, поряд із реальною функціональністю предметів Кафка надає їм предметам якогось особливого символіко-містичного змісту. У зв’язку з цим У. Айзеле пише, що “подробиця вхоплюється точно, однак вона губиться у невідомому цілому: точний деталі не відповідає точність цілого. Кафкове око стає подібним до ока комахи, якому дається впізнати окреме в контурах і русі, не побудувавши якое зв’язане ціле. Звідси і походить тривога – розсіяний погляд. К. із своєї точки зору не може нічого з певністю зв’язати. Цілісні аспекти, які дають можливість побаченому стати впізнаним, подробицями завершеною картиною, відсутні. Наслідки не можна відрізнити від причини” [6, с. 67].

У Кафки постійно у звертанні до речей бачимо приклади наполегливо впроваджуваного полісемантичного й почасти взаємовиключного змісту. Наприклад, у “Замку” є епізод, коли герої докладно обговорюють фотографічне зображення, яке зберігає Гардена, господарка готелю, на пам’ять про чиновника Кламма, що колись був її коханцем. На фотографії відбитий навіть і не сам Кламм, а кур’єр, через якого Кламм уперше викликав її до себе. Але і цього для Гардени досить, щоб боготворити того, хто “із Замку”. Для неї він є втіленням могутності, недосяжності й незбагненності Замку.

Подібним чином трактується лист, що його К. одержує нібито від самого Кламма. Усі, до кого звертається К., демонструючи цей лист, визнають, що сам факт одержання листа з Замка винятково важливий, і водночас говорять, що це не має ніякого значення. Те саме відбувається з телефоном. Коли К. посилається на свою телефонну розмову з Замком, староста йому відповідає: “Ці безперервні телефонні розмови ми чуємо у своїх телефонних апаратах, вони здаються нам схожими на шелест і наспівування, і тільки цьому шелесту та наспівуванню в наших телефонних апаратах можна довіряти, все решта – обман. Не існує безпосереднього телефонного зв’язку із Замком, жодного центрального пункту, звідки дзвінки скеровувались би в потрібному напрямку...” [2, с. 83-84].

Багатоплановістю символізації відрізняється і предметно-речовий світ “Процесу”. Наприклад, картини художника Тітореллі, на яких зображуються різні моменти правосуддя і люди, що мають до нього відношення, зовсім не мають на меті дати справжнє уявлення про суд. Більше того, вони увесь час викликають двоїсте враження, як, скажімо, богиня правосуддя, що виглядає ще і як богиня перемоги, і навіть як богиня полювання. Красномовною деталлю сутності суду виступає пошарпаний, забруднений учнівський зошит, у який слідчий записує показання свідків. Книжки ж, що лежать на його столі, виявляється, переповнені порнографічними картинками.

Неважко побачити, що Кафка постійно зіштовхує в предметах, що з’являються на сторінках його книг, надзначує й незначне, профанне й священне. Можливо, найяскравішим взірцем такого зіткнення є предметна обставленість сцени убивства (точніше, страти) Йозефа К.: урочистий одяг катів, ніж, що витягається зі спеціальних піхов, церемоніал його передачі з рук у руки і т. ін.

Символізуючи предметно-речовий світ, Кафка, разом з тим, зовсім не позбавляє деталі оповіді їхнього самоцінного значення. Символізації піддається не увесь речовий світ, але найбільш

істотні його деталі (хоча таке значення може одержати практично будь-який предмет), що корелюють із метафізичним рівнем буття. Наприклад, коли в “Замку” у момент прийняття героєм рішення – піддаватися йому допиту чи рішуче відмовитися – ніби зовсім випадково описується, як із коржа, що його їсть секретар Мом, сипиться кмин і крупинки солі, то важко приписати цим деталям яке-небудь міфологічне чи символічне значення; швидше за все, вони служать для додання оповіді того, що Лев Толстой називав “рівнем реальності”, який є необхідним, обов’язковим у будь-якому творі, щоб він не втрачав безумовної художньої переконливості. Водночас саме сполучення підкресленої буденності, приземленості, що контрастує з винятково серйозним предметом розмови, що в цей момент протікає, навіює читачеві відчуття ірреальності, фантазмагоричності.

Окрім розглянутих форм і способів міфологізації дійсності значущості набуває також те, що письменник найчастіше надає умовно-символічного змісту явищам і об’єктам природи (вітер, сніг у “Замку”, місяць, зміна пір року в “Процесі”). Ще більшій символізації піддається, наприклад, одяг та інші атрибути зовнішнього вигляду людини. Досить згадати, який злий жарт зіграло з героїнею “Замка” Амалією надягнуте нею намисто сестри, що натякало на ритуально-еротичну сферу й саме так було сприйняте чиновником Сортіні. Особлива прихильність К. до Варнави викликана чудовою лівреєю, що вказує на його службу в Замку. Кламм, який щоразу з’являється іншим, коли його бачать ті, що підносять прохання (від їхнього бачення і залежать його зміни), насправді завжди незмінний і впізнається за строгим чорним довгополим сюртуком і чорними, витягнутими у стрілку вусами. Усе це – знаки, що виділяють особливий статус людини. Показово, що коли Єремія, один із помічників К., кидає службу, його зовнішність різко міняється, і він, до того абсолютно схожий на свого напарника, тепер сприймається зовсім іншою людиною. Та й, власне, стає таким, як засвідчує його розмова з К.

Кафку в сфері символічної міфологізації дійсності зближує з іншими модерністами звернення до архетипних образів. Серед тих, що найчастіше зустрічаються, – архетип корабля. На думку Є. Волощук, “архетип корабля в художній системі Кафки виступає одним із “речових” аналогів зчеплення міфологієм шляху й чекання й одночасно одним із засобів виведення даного зчеплення на рівень константних властивостей людського буття. На відміну від образу поїзда, що асоціюється з життям людства кінця ХІХ – початку ХХ століття, семантика образу корабля містить у собі “вічний” компонент” [1, с. 90]. Романтичне протиставлення надзвичайного й вільного світу корабля тривіальному й усталеному світу землі в Кафки знімається, оскільки його герої і на кораблі страждають від несвободи, і на кораблі не можуть вторгнутися в межі незвичайного. Так, сирени, повз які пропливає Одисей в оповіданні «Мовчання сирен», жодним чином не провокують античного героя; недоступними залишаються ворота в царство смерті для мисливця Гракха з однойменного оповідання; мавпі з оповідання «Звіт до академії» випадає звичайне людське життя.

Як бачимо, Кафка далекий від інтелектуальної гри з міфом, а також від перетворення міфу в інструмент організації життєвого матеріалу в художньому творі. Він не стільки обіграє якісь конкретні міфи (хоча й це йому не чуже), скільки створює свої власні міфи про людське існування, роль у ньому тих чи інших факторів, тих чи інших конкретних елементів буття.

Відіграючи суттєву роль у загальних принципах сприйняття і стосунку до дійсності, міф у художньому світі Кафки специфічно організує його поетику, і звертання до міфу приводить, у кінцевому рахунку, до ефективних художньо-естетичних результатів. Кафка схильний до протокольної, документалізованої оповіді, в якій значне місце займає натуралізація зображення, нанизування різноманітних і начебто б незначних подробиць. Загальна ж атмосфера драматично напруженої оповіді пояснюється також тим, що у Кафки відбувається корінне порушення домінуючого пафосу первісного міфу, який базується на подоланні відчуження людини і світу, творення Космосу з Хаосу.

Список використаних джерел

1. Волощук Е. «Вот как мы заблудились» (Художественная реальность притчи Ф. Кафки «Железнодорожные пассажиры» в контексте развития антропоцентрической парадигмы) / Евгения Волощук // Вікно в світ. – 1998. – №2. – С.62-97.
2. Кафка Ф. Замок : Роман / Пер. з нім., передмова та примітки Н. В. Сняданко. – Харків : Фоліо, 2008. – 317 с.
3. Кафка Ф. Процес : Роман та оповідання / Франц Кафка. Пер. з нім. / Авт. передм. Д. Затонського. – К. : МП «Юніверс», 1998. – 288 с.
4. Кафка Ф. Романи, оповідання, щоденники, листи / Франц Кафка. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 592 с.
5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.
6. Eisele U. Struktur des modernen deutschen romans / U. Eisele. – Tübingen; Niemeyer, 1984. – VIII, 367 s.

7. Küter B. Mehr Raum als sonst. Zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 1989. – 237 s.

Анотація. У статті аналізуються особливості міфотворення в прозі Ф. Кафки. Стверджується, що на відміну від найпоширенішого варіанту модерністської поетики міфологізації, в основу якого була покладена ідея відродження і трансформації сюжетів та образів прадавнього міфу в плані їхнього кореспондування із сучасністю, Кафка прагне створення власного міфу про людське існування. Ознаки традиційної міфологічної моделі простежуються у Кафковій поетиці повторюваності; у цілісності і взаємоперехідності фантазійних (умовно-символічних) і життєподібних елементів картини світу; в різноманітних об'єктно-суб'єктних, просторово-часових, ментально-почуттєвих уподібненнях. При цьому в творах Кафки має місце руйнація домінуючого пафосу первісного міфу, призначення якого полягало у подоланні відчуження людини і світу, творенні Космосу життя з Хаосу світу.

Ключові слова: модернізм, картина світу, міф, міфотворення, поетика міфологізації.

Summary. The article studies the peculiarities of the myth-creation in F. Kafka's works. Kafka's myth-creation is different from common modernistic principles of mythologizing poetics and based on spontaneous mythicizing; that is constructing a specific symbolic universal model by myth-like fiction. Kafka does not use traditional mythological plots and images (unlike, for example, J. Joyce). But Kafka, being instinctive mythologist, correspondences with the main modernistic ideas of World and Man. These ideas, in no way adequate to ancient myths, of personalities being levelled off and situations eternally repeated and individual's social isolation in the 20th century community are expressed in Kafka's works very clear. There are no mythological parallels, endless réitérations and cyclic death-resurrection myths, Kafka focusses on inability of the hero to change the situation, escape the Process or reach the Castle. Levelling is expressed through clothes and not mythological masks. Contrary to Joyce, Kafka's plot looks like anti-myth; Hunter Grafch dies but is not able to reach the Kingdom of the Dead, the hero of «The Castle» never passes initiation, the hero of «Metamorphosis» unlike totemic myth heroes is hopelessly dissociated from his kin, etc. Aliénation phantasies are translated by Kafka as an absurd disruption of communications (information, understanding) between the object and the subject on a metaphysical level (which psychologically takes the form of hero's guilt and socially of his underserved persecutions).

The signs of traditional myth-models observed in the poetics of repetition; mutual transitivity and integrity of Fantasy (conditional symbolic) and elements of the real world; various object-subject, spatial-temporal, mental-sensual assimilations. Thus in the Kafka's works a dominant destruction pathos of the original myth is settled, whose purpose was to overcome the alienation of man and the world, the creation of life Space Chaos world.

Therefore, Kafka's myth-creation demonstrates, in other ways, the main aspects of the mythologizing poetics which comes into conflict with the true meaning of traditional myths.

Key words: modernism, picture of the world, myth, mythologizing poetics, myth-creation.

Отримано: 25.07.2015 р.

УДК 821.161.1-1.09

Кеба А.В.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ПРОСТРАНСТВО И ТЕКСТ. СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ. ПРОСТРАНСТВО СОЗНАНИЯ

Об особенностях и противоречиях человеческого сознания в художественной прозе Андрея Платонова писали довольно много (см., например, об этом в докторской диссертации М.А. Дмитриховской [1]), однако данная проблема, насколько нам известно, не рассматривалась в контексте пространственной организации текста – специфического феномена модернистской прозы, предполагающего его (текста) восприятие не столько во временной последовательности развертывания, сколько в референциально одновременной и наглядно-целостной перспективе. Такое свойство платоновской прозы (см. об этом нашу работу [4]) распространяется и на воспроизведение механизмов работы человеческого сознания. Изучение художественного новаторства Платонова в этой сфере и составляет цель настоящей статьи.

Платонов уже в самом начале творческого пути проявлял огромный интерес к сознанию человека, прежде всего, как к идеологическому феномену. Молодой писатель верил, что именно благодаря сознанию человечество сможет преодолеть все препятствия на пути к счастливому будущему.