

роль, навпаки, асоціальна, маргінальна. Саме почуття солідарності з «наверненими», пацієнтами божевільні, підштовхує Гелену до розуміння власної «іншості». Вона комфортно почуває себе в середовищі не стільки реальних людей, скільки персонажів літературних творів. Важливою жанровою ознакою «Дванадцяти...» є насиченість тексту ремінісценціями з книжок про «життя видатних людей», наприклад, Жанни д'Арк, Марії (Богородиці) тощо. А їхньою головною ознакою була якраз маргінальність. Жанна «мріяла бути такою, як інші», проте для цього їй довелося б стати такою, як усі – «круглою та гладкою» [9: 49]. Тому біля воріт притулку її не зустрічав навіть традиційний екіпаж із написом «Біржа», вона мала стати волоцюгою. Натомість вона відчула свободу, «захлинулася барвами, запахами та звуками» великого луку, неба, ріки... А потім побачила коня, він був білий, красиво вигинав шию, весело іржав і привітно кивав їй головою, запрошуючи її покататися. Вона сіла на коня, дістала єдине своє «багатство», дитячу хустинку «Троянда, лілея, латаття...Моя закодована мрія», і вперше в житті прокричала фразу, яку виголосити довго ніяк не наважувалася: «Той, хто вірить у мене – за мною!» [9: 53]. Озирнувшись, вона «захлинулася від захвату». За нею «на шанобливій відстані мчала неймовірна кількість вродливих вершників, вбраних у сріблясті лицарські обладунки. Їхні руки, ноги й волосся були подібні до моїх. Їхні очі світилися любов'ю» [9: 54].

Підсумовуючи сказане, відзначимо, що в образі головної героїні роману «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, непридатних для життя» І.Роздобудько прагне показати соціально-психологічний портрет сучасника. Сюжетна колізія твору спрямована в річчез подолання конфлікту між природою людини й нав'язаними їй стереотипами. Ієрархія цінностей споживацького суспільства, коли на перший план виходить успіх, що передбачає внятково матеріальний добробут і славу, руйнує ідентичність особистості. Морально-етична проблематика визначила й спектр формально-стильових рішень, наприклад, філософічність, есеїстичність розповіді. А намагання універсалізувати приватний досвід своєї героїні зумовив широке залучення інтертекстуальних ресурсів, починаючи від текстів Святого писання й закінчуючи текстами сучасних письменників.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Акулова Н. Ю., Дацева А. В. Комеморація в художній структурі роману Ірен Роздобудько «Якби» // Молодий вчений. – 2014. – № 4. – С. 20-24.
2. Воронина Л. У неї немає вусиків?! // Роздобудько І. Переформулювання. – К.: Нора-Друк, 2007. – С. 3-5.
3. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
4. Горболіс Л. «Ранковий приборальник» Ірен Роздобудько – роман про повернення в Україну // Слово і час. – 2011. – № 1. – С. 52-58.
5. Коцюбинський М. Твори в 3 т. Т. 2. – К.: Дніпро, 1965. – 531 с.
6. Лукьяненко Д. Роман «Гудзик» Ірен Роздобудько: спроба філософсько-психологічного потрактування життєвої драми // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О.Сухомлинського: збірник наукових праць / за ред. В.Д.Будака, М.І.Майстренко. – Випуск 4.12 (96) – Миколаїв: МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2013. – С. 135-140.
7. Парандовський Я. Алхімія слова / Пер. з пол. Юрій Попсуєнко. – К.: Дніпро, 1991. – 375 с.
8. Роздобудько І. Амulet Паскаля: Роман. – Харків: Фоліо, 2007. – 189 с.
9. Роздобудько І. Дванадцять, або виховання жінки в умовах, непридатних для життя: Роман // Сучасність. – 2005. – № 11. – С. 7-79.
10. Роздобудько І. Дванадцять, або виховання жінки в умовах, непридатних для життя: Роман // Сучасність. – 2005. – № 12. – С. 6-41.
11. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або про тих, хто «пише іншу прозу» // Слово і час. – 2005. – № 3. – С. 65-71.
12. Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період: Навч. посіб. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Юрій Мариненко** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету.

*Наукові інтереси:* український літературний процес XX-XXI ст.

УДК 821.112.2

## МОТИВ ГРИ В РОМАНІ Г.ГЕССЕ «ГРА В БІСЕР»

**Іван МЕГЕЛА (Київ, Україна)**

*Стаття присвячена розкриттю мотиву гри у романі Г.Гессе «Гра в бісер» у зв'язку з концепцією героя, моделюючою структуротвірною функцією. Розкриваються засади гри в бісер як універсальної мови оперування культурними вартостями. Висвітлюються різні варіанти сходження героя до істини як самореалізація творчого смислородження. Аналізується процес «перетворення» героя, прозв'язання головної теми як у музичному творі, нарративне осмислення зображуваного світу як способу мислення епохи.*

**Ключові слова:** Касталія, гра в бісер, мотив, композиція, музика, синтез, культура, духовність, істина, філософія, література, дискурс, наратив.

*The article examines the game theme in the novel "The Glass Bead Game" by H. Hesse in terms of the hero's perspective, sense-modeling function. The principles of the glass bead game as a universal language to operate cultural values are considered. Different scenarios to promote the hero to the verity as self-realization of creative sense generation are highlighted. The article studies the process of the hero's "transformation", the play of the main theme as in music piece, narrative comprehension of the depicted world representing the way of thinking of the whole era.*

**Key words:** Castalia, glass bead game, theme, composition, music, synthesis, culture, spirituality, verity, philosophy, literature, discourse, narrative.

В останні десятиріччя значно зріс інтерес до теоретичного потенціалу терміну мотиву як одного з найпродуктивніших шдяхів дослідження літературного тексту

Російський літературознавець А.П.Скафтимов, аналізуючи тематичну композицію роману Ф.Достоевського «Ідіот», бачить в мотиві цілісну психологічну якість героя, що багато в чому визначає його особу. Таким чином, мотив співвіднесений з темою і вказує на психологічний підтекст, що в свою чергу проливає світло на сюжетні колізії і концепцію твору. Більше того, «мотиви набувають змісту і сенсу не самі по собі, а через співставлення і зв'язок з іншими мотивами при внутрішньому охопленні всього цілого одночасно»[1: 32].

Л.Н. Целкова говорить про «особливу роль мотиву в організації іншого, по таємного смислу твору, іншими словами, – підтексту, підводної течії» [2: 207].

Будучи елементом мовленнєвого рівня твору і фактором його тематичної єдності, мотив може стати важливим елементом його композиції, перейти в статус парадигматичної одиниці.

В «А Dictionary of Modern Critical Terms» (1987) під ред. Р.Фаулера подано опис «помежевого» становища мотиву: «Структура в її значимих сюжетних і фабульних проявах – це скелет тексту, текстура (мова) – як, наприклад, метр і ритм – це його шкіра. Але деякі елементи можна порівняти з м'язами. Наприклад, мотив – структурний, оскільки змушує побачити образи у певному ланцюгу, з іншого боку, мотив – елемент мови, оскільки він вичленовується ритмічно. І, нарешті, мотив – безумовно, радше елемент змістовий, аніж формальний, оскільки лише ланцюг мотивів як ціле, несе унікальне значення, яке інтерпретатор «збирає». Неповторюваний образ не матиме такого значення. В кінцевому рахунку, структура – це питання здатності інтерпретатора до пригадування»[3: 100]. У даному визначенні є кілька важливих положень: мотив – елемент, здатний втілити себе як феномен мовного, композиційного і тематичного рівнів тексту; мотив може бути «повторно семантизований» й утворювати парадигму; «вторинна семантизція» мотиву і переведення його в ранг концептуально значимих одиниць відбувається завдяки інтерпретаційній волі читача.

Можна погодитися з Димарським М.Я., який зазначає: «Мотив, по суті, є не онтологічною одиницею наративу, а одиницею аналізу наративу. Сюжетна подія може бути вилумачена як мотив – за умови ідеологічної чи естетичної його інтерпретації, – але в цьому випадку неминуче відбувається відволікання від деталей, аспектів події»[4: 149].

Польський теоретик літератури Е.Фарино наголошує: «Читач (байдуже, чи одночасно з першим ознайомленням із текстом чи після ознайомлення, читає той же текст повторно, але не із запитанням «Що відбувається?» чи «Що буде далі?», а із запитанням «Що це все означає?» Повтори чи формальні еквівалентності – це ті сигнали, за якими читач перечитує (перевпорядковує у своїй голові) текст й осягає смислову структуру твору. По-різному виражені одиниці, що підлягають повтору, і, які вишиковуються в певні парадигми (серії), прийнято називати мотивами, а з метою уникнення омонімії з сюжетогенними мотивами, їх зручно називати *концептуалізуючими*. Зрозуміло, що на цей рівень потраплять і парадигми еквівалентних сюжетних мотивів, однак тепер не у функції таких, що вибудовують фіктивний світ (сюжет), а у функції носіїв певних моделюючих (концептуалізуючих) даних (вже побудований) фіктивний світ смислів [5: 9].

Отже, розгляд моделюючої функції мотиву, його креативного потенціалу в аналізі *ідейно-художнього цілого* – одне з пріоритетних завдань сучасного літературознавства.

Роман Г.Гессе «Гра в бісер» – складна система і структура мотивів авторського художнього тексту. При його аналізі ми виходимо з того, що мотив гри пов'язаний безпосереднім чином із сюжетною дією та з концепцією героя, при чому головною є моделююча (структуротвірна) функція.

Ігрове, або людичне, у різні епохи розцінювалося по-різному. Огляд, що його подає румунська дослідниця С.Лівеску [6], свідчить про те, що за своєю значимістю ідея гри не поступається таким традиційним філософським концептам, як істина, знання, значення і цінність.

Якщо звернутися до етимології грецької мови, то з'ясується, що слово «гра» утворене від того ж кореня, що й навчання (пайдеа) і дитина (пайдес); звідси й педагогіка., головною метою якої вважалося навчання у формі гри (пайдеа). Платон відстоював мотивовану гру, оскільки вона сприяє розвитку особи, що є корисною для суспільства і прагне до самовдосконалення. Його діалоги мають ігровий характер: «серйозною грою» є діалектика, якою завершується етап

навчання філософа. Сама тема знаменитої «Держави» – справедливе життя у справедливому суспільстві – розкривається в ігровому ключі, через алегорії й іронію, що надає опису утопічності.

С.Лівеску виявляє у Старому Заповіті релігійний аналог платонівської держави. Створення світу, на думку дослідниці, може розглядатися як чергування гри і не-гри. Гра продовжувалася впродовж шести днів і переривалася на сьомий день, коли Бог відпочивав; з тим вона поновлювалася вже як вільне і божественне втручання, безкінечна взаємодія елементів (день і ніч, небо і земля, сонце і місяць, дерева і птахи). Адам міг насолоджуватися райським садом лише доти, поки не порушив «універсальне» і «напрочуд земне» правило. Ізраїльтянам приписується вже новий набір правил – дані Богом Мойсеєм Заповіді, які повинні встановити контроль над безмежною свободою і «безпорядком неструктуризованої гри».

Після Канта слово «гра» починає застосовуватися до мистецтва. У «Критиці чистого розуму» філософ відділяє мистецтво від природи, науки і ремесла. Мистецтво – це гра, тобто, вільне і приємне заняття. Водночас Кант вказує на певну механістичність вільних мистецтв. Існує потреба в обмеженні (просодія і метр в поезії), без яких «вільний дух мистецтва, що оживлює творіння, не мав би фактури і вивітрився б цілковито».

Фрідріх Шіллер виходить з того, що світосприймання потребує медіатора між матеріальним природним та формальним інстинктом, тобто, ігровим імпульсом: без ігрової енергії їх співіснування і взаємодія неможливі. Сфери матеріального і духовного співіснують нарізно і потребують для переборення розриву певної ігрової сили – ентелехії.

Гегелянська матеріалістична філософія апелює до величного, категорії, що народжується у проміжку між природним і духовним. Гегель приймає ідею опосередковуючої ланки між сферою мистецтва, утвердженою у правилах, і сферою чистого натхнення.

За Гайдеггером, «мова – дім Буття». За допомогою поезії людина створює нові світи, нову множиність смислів. Аналізуючи те, як народжується поезія, філософ відзначає, що поезія називає речі і викликає їх до буття: між речами і світом встановлюються відносини спорідненості, але не злиття: буття світу і буття речі залишаються розрізненими.

Критикуючи лінгвістичні погляди формалістів і структуралістів на філософію мови, що підтримують ідею голосу автора, який контролює дискурс, М.Бахтін, вводить поняття діалогічної мови, оскільки поміж будь-яким словом й об'єктом існує чуже слово про цей об'єкт. У праці «Слово в романі» (1935) вчений стверджує, що для мови характерна поліфонія, внутрішня стратифікація, взаємодія соціальних діалектів, професійних жаргонів, вікових груп і т.д. Така множинність доцентрових сил найбільш повно представлена у романі. Якщо для Платона засобом розуміння і створення справедливого світу була мовна гра логоса з ідеями, то для М.Бахтіна ключем до облаштування довколишнього світу стає гра, що розгортається всередині самої мови.

Йоган Гейзінга у своїй знаменитій праці «Homo Ludens» (1938) визначає людину як істоту граючу, і доводить, що гра – засадничий аспект прояву всього людського. Гра, за Гейзінгом, більш давня, ніж культура: законодавство, культура, війна, музика – все пройнято агонічним (змагальним) духом гри.

В «Онтології творів мистецтва» («Істина і метод», 1960) Гадамера гра включена у філософський контекст. Гра у мистецтві – не стан чи умонастрій, а спосіб буття твору. В дусі екзистенціалізму гра трактується як сутність, незалежна від свідомості учасників гри, що асоціюється з буттям, вимагає «ігрового поля» і спрямована на вирішення певного завдання. Гадамер солідарний з Шлегелем у тому, що всі священні ігри мистецтва лише бліді подоби безкінечної гри світу, витвору, що безперервно саморозвивається.

Гра в бісер, пише Г.Гессе, виникла у так звану фейлетонну епоху, ймовірно, одночасно в Німеччині та Англії. Великий вплив на її становлення мало музикознавство. З тим Гру перейняли математики, а потім й інші науки, зокрема, класична філологія і логіка. Кожна наука створила для Гри свій набір формул. Згодом Гра стала втіленням духовності, оперуванням всіма змістами і вартостями культури та набула офіційного статусу: були засновані Орден і Педагогічне відомство, де навчали майстерності Гри. Провінція Касталія – центр гри в бісер, «річ у собі», осередок духовного життя. Членам Ордену чужі проблеми реального світу, їх не приваблює багатство, слава, посади, вони не знають розладу між особистим і громадським. У Касталії немає атрибутів церкви. Але навіщо потрібна духовність заради духовності? Духовність – все це вірно і гарно, але якщо вона має практичне застосування.

По суті справи, гра в бісер – це творення метатексту, синтез різних галузей мистецтва в одній універсальній єдності.

«Гра в бісер» – до певної міри фіктивна гра. В романі не має точного опису її правил: вони надто складні, щоб їх можна було унаочнити. Мета гри в тому, щоб виявити глибинний зв'язок між предметами, що відносяться до різних сфер науки і мистецтва, з'ясувати їх теоретичну спорідненість. Наприклад, відтворити концерт Баха у вигляді математичної формули. В часи, що описуються в романі, гра в бісер відбувалася у вигляді проголошення абстрактних формул.

«Гарна партія» – поєднання високої музичної майстерності та математичної вишуканості. Концепція, що лежить в основі гри в бісер, має багато спільного з універсальною мовою Лейбніца і синергетикою Фуллера.

Серед батьків гри в бісер Гессе згадує «базельського жартівника, закоханого в музику і математику (мається на увазі К.Г.Юнг) внаслідок чого гру в бісер можна визначити як особливе маніпулювання з символічним. Попередником гри Гессе називає «Магічний театр» як розвиток ідеї Юнга про «активну уяву».

Розлогий екскурс в історію гри в бісер, поданий на початку твору, потрібний Гессе для того, щоб підготувати читача до сприйняття філософських категорій, розуміння сенсу фікційного світу.

Філософська думка, що успішно розвивалася у своєму сходженні від конкретного до відверненого в ХІХ-ХХ ст., за справедливим твердженням Е.А.Бальбурова [7] мовби здійснила різкий поворот і повертається до реальності: до одиничного, усвідомленого вже як синтез безмежної множинності визначень, до одноразових подій, предмету «індивідуалізуючих наук» (Г.Ріккерт), до конкретних історичних фактів, біографій і доль.

Думка філософа і митця сходиться у *реальності*, у її події. «Існує якась реальна філософія як елемент облаштування нашої свідомості, – зазначає М. Мамардашвілі, що і є філософією понять та вчень, предмет якої експлікація реальної філософії. Але цей елемент, еквівалентний філософській доказовості, – я мислю, я існую, – використовується і при створенні художнього образу» [8:23].

Феноменологічні дослідження вивітрили простір, де сходяться світ речей й ідей. Ідея та ж сама річ, що припускається в іншому модусі свідомості. І те й інше є смисловими й речовими образами життя, якими вона «самооприсутнює» (вислів Е. Гуссерля) у нас, чи то наш розум, чи то нашу чуттєвість. У світлі таких уявлень, доповнених і розгорнутих екзистенційною онтологією та лінгвофілософськими дослідженнями, усвідомлюється єдина природа й спільність завдань літератури й філософії. Мова йде про розуміння [9] як універсальний спосіб освоєння світу, що вміщає у собі практичну, теоретичну і художню діяльність. Логос повертається обличчям до естезису, вступаючи у його заповідне володіння – мистецтво слова.

Література в свою чергу вступає в епоху критики мови (на Заході ця тенденція втілювалася в літературно-критичній теорії – М. Фуко, Ж. Деррида, Ж-Ф.Лиотар, Т.Адорно та ін.), неаутентичності її готових форм внутрішньому досвіду митця, який усвідомлює, що найбільш адекватне й інтимне схоплення – встановлення реальності відбувається не стільки у створенні наративних історій, скільки у тих «зірваних потоком життя випадкових вигуках душі, що зійшли з неї без переробки, без мети без попереднього наміру» [10:36]. Застиглі і затверділі («засмисленні» (вислів М. Пришвіна) семіотичні реалії-конвенції «об'єктивного світу» піддаються «переплавці» у тиглі авторської свідомості, постаючи мовби у своїй первозданності. Критичне ставлення до пластичної життєподібності, до традиційної мовної картини світу, що вже «не пам'ятає» свій перший день творення, спонукає згущувати вираження думки [11:11], що засвідчують такі жанрові форми: як інтелектуальний «новий» роман, роман «потому свідомості», роман-міф і роман-притча.

Особливу актуальність проблема взаємодії літератури і філософії набула у ХХ ст. Її очевидність відображає глибинні історичні процеси, пов'язані з дефіцитом розуміння в умовах зростаючої спеціалізації знань і формалізації слова культурного спілкування, вузькістю його людського обшару. Глибокі міркування на цю тему знаходимо в Е. Гуссерля, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера [12].

Актуалізації проблеми сприяє бурхливий розвиток лінгвофілософських досліджень, пов'язаних із «сосюрівським “лінгвістичним переворотом”», внаслідок чого акцент з вивчення мови як системи, влаштованій за своїми власними правилами, перемістився на її дослідження у зв'язках зі світом людини, з різними видами його мовленевої діяльності

Мова йде не про професійно-специфічні правила мови філософії й літератури. Дискурсний підхід до вивчення художньо-філософських взаємодій розглядає їх в єдиному полі подій висловлювання і схоплює мовний акт народження думки на тому рівні свідомості, де він закорінений у бутті і ще не встиг зодягнутися у професійний «спецодяг» вже установлених мовних норм і правил. Тут, в реальній події думки сходиться мовна творчість філософа й митця, оскільки як в одного, так і в іншого воно потребує свободи від усталених понять і норм, оскільки народження думки відбувається не у сфері готового світогляду і системи мови з набором кодів і мовних трафаретів, а відводить у феноменологічні глибини, де філософу, як і письменнику, бракує слів. Думка з події внутрішнього життя стає подією дискурсу, який щоразу породжує себе заново у неповторній одиничності смислу й вираження.

На місце «філософії», «мистецтва», «твору» приходять самореалізація творчого розуму як «мови» думки, «протописьма». Близькими в контексті проблеми є прагматична герменевтика й тотальний деструкціонізм метафізики та епістемології Р.Рорті. Його поняття «всюдисущої мови»

також елімінує всі дисциплінарні, світоглядні й риторичні дефініції, розчищаючи місце для вільного словника і тексту, в яких людина здійснює своє самовідтворення і самотворення [13].

Дискурсний підхід як метод, що передбачає міждисциплінарний характер досліджень, вплинув на традиційну поетику жанрів і стилів. В обіг увійшло поняття «феноменологічне поле» авторської свідомості. Жанр втрачає традиційну функцію зовнішньо заданої структури і стає змістом персональної творчості, «індивідуального жанрового будівництва» [14:87]. «Жанр стає одним з елементів стильової особистісної єдності, що формується, а стиль стає більш "активним", художнє мислення стає переважно стильовим» [15].

Але повернемося до гри, що, як відомо, потребує засвоєння певних правил, постійного вдосконалення... Колись у звичайній школі Йозефа Кнехта, головного героя роману Гессе, запримітив касталієць (згодом його вчитель), який взяв талановитого хлопчика до Кастилії. Тут герой проходить всі рівні осягнення Гри в бісер і стає її Магістром. Та, досягнувши найвищої вершини духу, він приймає рішення покинути Кастилію і йде у світ, щоб стати вихователем сина свого приятеля Плініо Десиньйорі.

Прагнення йти до висот виділяє Йозефа з-поміж однолітків. Освіта, яку він отримує в Кастилії, найбільше відповідає його натурі. Кнехт прагне не якогось довершеного вчення, а самовдосконалення як особи. «Божество у тобі, а не у поняттях і книгах. Істиною живуть, її не викладають» – наставляє його вчитель. Такий шлях однак дуже непростий. Марнославна мрія може оволодіти людиною і перетворити її в одержимого, нездатного «відмежуватися від злоби дня».

Важливим фактором розвитку Кнехта є дискусії, які він веде з «мирянном» Плініо Десиньйорі, вільним слухачем в Кастилії. Ці два герої-антиподи. Їх суперечки постають як зіткнення двох різних світів і принципів існування. Один з них виступає апологетом Кастилії, другий – її критиком. Суть їх суперечок зводиться до питання про доцільність існування Кастилії як взірця інтелектуальної моральності й духовності. Виникає питання про доцільність самої гри в бісер, адже вона не є творення нового, а лише варіювання, перетлумачування відомих комбінацій і мотивів заради гармонії, довершеності.

Ставши Магістром Гри, Кнехт дедалі більше замислюється над суперечністю касталійської ізольованості.

Приклад Старшого Брата, який віддає перевагу усамітненому життю у Бамбуковому Гаю (концепція дзен-будизму), генія-одиночки Фріца Тегуляріуса, який відмежовується від світу у захопленні вишуканістю і формальною віртуозністю, – все це не підходить Кнехту.

Після зустрічі з отцем Яковом у бенедиктинському монастирі Маріафельс Кнехт замислюється над взаємозв'язком історії держави та історії культури і починає усвідомлювати справжнє місце Кастилії у світі: Поки що в Кастилії процвітає культ Гри, але у суспільстві існування цього духовного осередку можуть розцінити як зайву розкіш. Завдання, напевне, в тому, усвідомлює Кнехт, щоб виховувати молодь не на книжкових знаннях, а готувати її до практичного життя

Духовним пошукам героя допомагає медитація. Для Кнехта – це занурення у себе, тренування душі. Але з іншого боку – це те, що ізолює його від оточення і позбавляє можливості по-справжньому розуміти його. Недаремно Гра в бісер поєднувала у собі три начала: науку, шанування прекрасного (музика) і медитацію. Все це вступало у суперечність з розумінням Кнехта – служіння людям. Кнехту здається, що Кастилія неодмінно загине від крайнього індивідуалізму. В цьому його внутрішня трагедія. З одного боку, він розуміє біду ХХ ст., а з іншого-бачить велику заслугу Кастилії. у збереженні духовних надбань, у врівноваженості розбурханої дійсності.

Кнехт загинув на другий день після розриву з Кастилією. Та було б невірно вважати такий фінал песимістичним [16]. Сам Гессе писав, що Кнехт своїм фінальним стрибком у воду «не перервав, а виконав свою педагогічну місію». Справа в тому, що така безглузда, на перший погляд, смерть Кнехта глибоко вразила його вихованця. Усвідомивши свою вину, Тіто Десиньйорі присвятив своє життя служінню суспільству, тобто, продовжить шлях свого наставника.

Ключем до розуміння сходження Йозефа Кнехта до істини служать його учнівські вірші і три життєписи, подані після головної частини роману.

Герой першого життєпису – заклинач дощу – носій духовності серед варварського племені. Роль жреця вимагає постійного навчання, нагромадження практичного досвіду, знань. При цьому його життя зовні майже не відрізняється від життя простих членів общини, він не має привілеїв. Заклинач дощу віддає себе в жертву заради порятунку громади від засухи і голоду. Він гине, але його справа не вмирає, свій досвід, знання він передає сину, який успадковує титул заклинача дощу.

Ранньохристиянський схимник Йосиф Фамус (по-латині слуга) – герой другого життєпису, – веде праведне аскетичне життя. Він вважає себе великим грішником, а не тих людей, що погрузли у суєтності, чинять зло і затим приходять до нього в шуках душевної розради. Люди для нього мов діти, що не відають, що творять, в той час як на ньому (сповіднику) лежить

відповідальність за їхні долі. Та в якийсь момент Фамус розчаровується у своїй ролі втішителя. В пошуках істини він зустрічає літнього, досвідченого сповідника, який допомагає йому перебороти зневіру і продовжити служіння людям. Але Діон Пургіль, який сам переживав духовну кризу, спокійно повертається у свій скит, бо тепер він має учня, якому він передає свої знання і досвід.

Герой третього життєпису – Даса (санскр. – слуга) не оферує своє життям. За його плечима – бурхлива молодість. Але одного разу він постає перед вибором. Ніби уві сні, чи якомусь маренні він бачить себе правителем країни, має кохану дружину, улюбленого синочка, але не знає щастя. Син гине, дружина вимучена постійними ревнощами, країна терпить поразку у війні.. Прокинувшись зі сну, Даса відмовляється від амбіцій, усмирює себе і стає учнем йога, засвоївши від нього мудрість, що все земне життя – «майя», ілюзія. Отже, маємо кілька варіантів сходження до істини :

1. через язичницьку добровільну самопожертву;

2. через аскетичне самозречення християнського схимника

3. через життя індійського подвижника: розуміння того, що все суще - ілюзія, а цінним є молитовне життя йога, медитація (внутрішня Касталія);

4. через незавершений життєпис абата доби Просвітництва, самозаглиблення і відхід у світ музики. ( Цей життєпис був надрукований у 60-і роки XX ст. вже після смерті письменника).

«Три життєписи Магістра Гри Йозефа Кнехта- символ ілюзорності людського існування. Вони є грою поетичного світосприймання. Спонукаючи як самого Кнехта, так і читача до заняття історично віддаленими культурами і духовними світами, вони породжують розуміння відносності того, що людина сприймає як свою індивідуальну природу» [17: 239].

З іншого боку, шлях Кнехта потрактовується як сходження до істини у буддійському розумінні: прокинення й досягнення рівня Бодхісатви. який обирає шлях свідомого служіння людям. Смерть Магістра Гри в бісер Йозефа Кнехта:- вихід з безкінечної вервечки перевтілень (сансари), перехід з язичника у ченця, з ченця в йога, з йоги знову у християнського священника. із наступним відходом у музику, яку можна сприймати як мистецтво взагалі, вихід у нірвану як остаточне визволення в абсолютному небутті (смерть у крижаній воді) [18].

Ще один ігровий аспект можна виявити на рівні композиції роману, що нагадує побудову музичного твору. В цьому сенсі три життєписи програвання у різних тональностях головної музичної теми твору – сходження до істини Йозефа Кнехта.

Складний процес становлення людської особистості є рушієм сюжету й обумовлює відкритість тексту. Має місце схема "перетворення" – рух від недосконалої людини до доведеної, від "зовнішньої" до "внутрішньої". Дух музики, що сприймається як істинна гармонія і просвітлення, визначає розвиток Кнехта: хлопчиком він дав клятву вірності Магістру Музики, який покорив його своєю натхненною грою. Навіть відхід Кнехта з Касталії сприймається як заклик до свого учня, як симетричне завершення за законами музичної композиції. І Магістер музики, і Кнехт сприймають музику не лише як естетичну насолоду, а, насамперед, як духовну діяльність, смисл якої полягає у «розчищенні» дійсності й облагородненні людини..

Г.Гессе сприймає людину як істоту складну і суперечливу. З одного боку, це реальна істота з усіма її слабкостями, а з іншого – в цій же істоті закладена потенційно, доведена особистість. Роман спрямований до певної єдності, зорієнтований на певну мету, лише проявлену у вигляді певної ідеї, що працює на першому плані тексту і стає своєрідним ядром твору. Об'єктом зображення є не розмаїтий світ, а сфера "магічної дійсності", зосередження на духовному житті. Як зазначає відомий дослідник творчості Г.Гессе Р.Каралашвілі, для того, щоб стало можливим втілення "магічної дійсності" у формі роману, необхідно відмежувати її від зовнішніх подій, необхідно в самому тексті створити певний замкнутий простір, на який би проєктувалися духовні процеси. Така необхідність обумовила перетворення реально-побутового плану на реалії і символи магічної дійсності ", перенесення місця дії в далеке минуле, що веде до герметизації романної форми [19:157]

Виходячи з процесу «перетворення». герметизм слід розуміти в «алхімічному», частково психоаналітичному сенсі. Гессе бачив в алхімічних дослідах проєкцію процесу індивідуалізації, кінцевою метою якої є просування людини до центру, до таємничого джерела психічного буття-Самості [19:159].

Касталія в романі «Гра в бісер» – своєрідна сцена, де розігрується внутрішня драма, зображається життя, зорієнтоване на трансцендентальну мету. І Гессе виходить за межі чисто емпіричних можливостей вдосконалення людини ( мета знаходиться поза межами безпосереднього досвіду). Серед чинників, що сприяють переборенню меж реального та іреального, дійсності і світу Духу. за традицією є музика., як засіб герметизації тексту, як символ цілісності. Музика – джерело процесу «перетворення», вона демонструє складність цього процесу, є абсолют, єдиним, самістю.

Музика для Гессе – втілення ідеї гармонії.. Духовні здобутки цивілізації є мовби протилежним полюсом до безглуздої марноти довколишнього життя. Музика – втілений порядок, вищий символ всього того, що варте поклонінню, до чого варто прагнути. Ідея інтеграції лежить в основі розвитку Гри в бісер, створення синтезу музики й математики» [19: 160].

Концепція мистецтва як життєтворчості постає в «Грі у бісер» у довершеному розвитку: «і в нього майнув здогад. що., може., й справді весь світ – тільки гра уяви й поверхня. Подув вітру й водяні брижі над незнаною глибінню. То була не думка. А наче холодний дроз. Що пробіг по тілі. Легеньке запаморочення. Немов почуття страху і небезпеки й водночас якоїсь непоборної зваби» [20:466], тобто здогад героя реалізується як містичне прозріння Деміурга.

Magister Ludi – Деміург, він поєднує в одній особі і могутнього Шіву, що розтоптує «у плясці світ, що прийшов у занепад», і усміхненого Вишну, який лежить у дрімоті і з своїх золотих снів сотворює, бавлячись, світ заново» [21].

«Мистецтво – божественна гра, – писав Набоков. Ці два елементи – божественність і гра – рівноцінні. Мистецтво божественне, оскільки саме воно наближає людину до Бога, роблячи з неї істинного повноправного творця. При всьому тому мистецтво – гра, оскільки вона залишається мистецтвом лише до тих пір, поки ми пам'ятаємо, що врешті-решт все це лише вимисел.» [22:185].

Ця божественна гра, «чудо безкорисного» [23:112-120] має серйозне філософсько-естетичне обгрунтування: гра – це спосіб набуття внутрішньої свободи. А на вищому рівні вона взагалі «перестає бути імітуючим відблиском конкретного зразка, а перетворюється на оригінальне творче дійство» [там само].

Окрім того, що в «Грі в бісер» програються образи і символи світової культури – це ще своєрідний сеанс психоаналізу, «проговорювання» й обдумування себе, без чого немає народження особи. Гра – єдина сфера – де існує свобода. Бо, як доводив Кант, мистецтво – це і є вільна гра душевних здібностей, а краса – доцільність без мети, треба не пропустити миті, коли при розстановці і пересуванні фігур і взагалі будь-якому розкладі виявляється справжній стан речей, з'являється істина – несподівано відкривається те, що античні греки називали алетесею.

Недаремно мудрий наставник Йозефа Кнехта, який привів його до Касталії, Магістер Музики, відповідаючи на запитання юнака про те, як знайти вірну дорогу, який- небудь такий шлях, щоб ним можна було рухатися і затиш без проблем, вже ні про що не турбуватися, відповідає йому: «Істина є, мій дорогий, але єдино вірного вчення, якого ти жадаєш, який дарує довершену і єдину мудрість, – такого немає». прагнути слід не до вчення, що поза нами, а до вдосконалення самого себе. Життя – це не прийняття якогось одного вірного рішення, а безкінечне вирішування Гра поновлюється у безкінечних повтореннях й інтерпретаціях, а касталійці і Кнехт (раб, слуга, слуга Гри) мужніють, просвітлюються і стають духовно витонченішими

Герой твору духовно вдосконалюється спочатку як учень-підліток, потім як студент-юнак, а затиш як дорослий, як обранець Magister Ludi. Але він слуга, бо обранці не мандарини, а завжди слуги. Вони беруть на себе тягар обов'язків, їх життя – не гедонізм, а служіння. Тільки визрівши духовно, Кнехт починає розуміти, що є значна доля істини у докорах на адресу Касталії і касталійців, які він чує від Плініо Десиньйорі,

У Касталії, де культивується математика, музика і гуманітарні науки, не знаходиться місця для історії. Касталійців цікавить тільки горизонтальний зріз, тільки синхронія, Вони вибудовують різні моделі, бавляться комбінаціями.. Але модель відповідає лише на питання, як це працює зараз і не дає відповіді на запитання, «а як це вдалося зробити». Касталійці ведуть життя півчих птахів, живуть на утриманні інших, не відаючи життєвих труднощів і не думають про тих, хто забезпечує їх існування.

Своєрідність літературного твору багато в чому визначається специфікою його оповідної структури. У літературі ХХ ст. з'являються нові типи оповіді, має місце взаємодія існуючих оповідних форм з просторово-часовою організацією, системою точок зору, «голосом» і суб'єктно-мовеневим планом оповідача, наратора.

Наратив протиставляється дискурсу, що є висловлюванням логічно чистим і відірваним від емоційно-інтуїтивної сфери життя, оскільки апелює до так званого «нагромадженого минулого» (минулого, збереженого у теперішньому, але не тотожного нагромадженому досвіду), демонструючи, що минуле виявляється навіть сильнішим від теперішнього, що «минуле» (Периферія) бере гору над «теперішнім» (Владою). Для наративу минуле – це не те, що «пройшло і зникло», що збереглося лише у пам'яті історика чи взагалі у колективній пам'яті, а те, що продовжує існувати і діяти в ІНШІЙ ФОРМІ. Минуле продовжує реально взаємодіяти з людиною (а не тільки з її пам'яттю) як визначальна частина теперішнього.

Минуле було створене у первіснообщинну епоху, коли людина за допомогою Слова (Логоса) не дала йому зникнути у надрах «пожирателя» Часу (Хроноса.Слово і Міфологія стали тими соціальними силами, які не тільки відвернули неперервне зникнення часу, але дали, тим самим

людині можливість нагромаджувати набуті здатності. «Нагромаджене минуле» – це не тільки «нагромаджена діяльність» людей у матеріальній формі (машина, будинок), але й нагромаджений досвід життя поколінь у різних умовах, включаючи смак до витворів мистецтва.

Архетипно ця «незворотня подія» виражається в культурі «посередником», медіатором («трикстером») як таким, що вирішує суперечності людського існування й суспільної організації, культури і природи. Медіатори створюють певні психічні відчуття й емоції, що виникають в людини у перші хвилини контакту з новим для неї культурно-інформаційним середовищем, що дозволяє сформувати невимовний стан свідомості, здатної до емоційного переживання і до якогось символічного вираження цього переживання.

У ході своєї практичної діяльності ми маємо справу не безпосередньо з довколишнім світом, а з репрезентацією світу, з когнітивними моделями і картинами. Представлення світу – це його осмислення, інтерпретація. Світ представлений людині через призму її культури, зокрема мови: саме метафора є своєрідною «картиною світу», неоднаковою у носіїв різних культур чи однієї і тієї ж культури в окремі історичні періоди. За своїм походженням кожна метафора є, по суті, маленьким міфом.

Для нарративу вирішальна сила історії – не армія, не економіка, а спосіб мислення епохи (К.Г.Юнг вживав поняття «культура»), тобто те, що знаходилося всередині людини. Неможливо змінити історичну епоху (час домінування ПЕВНОГО способу мислення у суспільстві), не змінивши саму людину. Як казав булгаківський професор Преображенський, «розруха не в клозетах, а в головах».

Спосіб мислення епохи (менталітет) – це не якийсь середній рівень розвитку мислення в дану епоху, а певний тип мислення, що впливає на формування психологічного характеру (ментальності) особи чи суспільства. Мислення первісної людини не є, отже, недорозвиненим мисленням варвара, а просто іншим способом мислення людини. Способи мислення епох відрізняються наявністю чи відсутністю тих чи інших логічних понять в їх структурі. Саме спосіб мислення розбиває «старі скрижалі».

Фактором, певного виходу за межі «старого досвіду», є інстинкт – апріорна здатність мислення людини (те, що Платон називав не залежними від досвіду знаннями в душі людини).

Гегель ототожнював поняття філософії зі способом мислення, вважаючи першу тим же самим, але тільки у рафінованому, «відполірованому» вигляді. Тобто філософія – це «очищена» і систематизована форма способу мислення епохи. Будучи «науковою» формою способу мислення епохи у порівнянні зі «стихійною», масовою, коли він поданий ще у вигляді «обломків», «хаосу елементів», контамінацією. Існує й третя форма – залишкові елементи способів мислення попередніх епох, що втратили свій апріорний характер.

На противагу псевдонауковій стратегії дискурсу («ідололатрії») стратегія нарративу пропонує (примордіальну) дію (акт): зміна способу сприйняття світу веде до внутрішнього визволення людини.

«Я не відходив цього разу у минуле чи у казкове позачасове, а створював фікцію датованого майбутнього. Свіська культура того часу буде такою ж, як і сьогодні. На противагу їй існуватиме духовна культура, в якій варто жити і якій варто служити. Це образ бажаного, який я хотів намалювати» [24: 367].

На думку Г.Гачева віднайдений одного разу мета-код національної онтології пройме і прояснить усі сфери життєдіяльності етносу. Його Космос, Логос і Психею [2]. Виходячи з цього наратологія пропонує розглядати історію – не у вигляді суми якихось фактів, а як літопис культурно-психо-біологічного життя народів. Це найбільш раціональний кут зору, що відкриває очі на багато подій, які раніше були недоступні інтерпретації і тому непояснювані. «Гра в бісер» Г.Гессе – яскравий приклад такого осмислення.

#### БІБЛОГРАФІЯ

1. Скафтымо А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // А.П.Скафтымов. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках/Сост. Е.И.Покусаева; вст. ст. Е.И. Покусаева и А.А.Жук. – М.: Художественная литература, 1972.
2. Целкова Л.Н. Мотив // Л.Н.Целкова// Введение в литературоведение. – М., 2000.
3. A Dictionary of Modern Critical Terms / ed. By R.Fowler. – L., 1987.
4. Дымарский М.Я. Еще раз о понятии сюжетного события // Алфавит: Стрoение повествовательного текста. – Смоленск, 2004.
5. Фарыно Е. // Прoза 2. Стрoение текста: Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск, 2004.
6. LIVESKU S. From Plato to Derrida and Theories of Play // CLCWEB: Comparative Literature and Culture: A WWWtb JOURNAL, 5.4 (December 2003). – Режим доступу: <<http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb03-4/livesku03.html>>
7. Бальбуров Э.А. Взаимодействие художественного и философского слова в аспекте дискурса // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 46-51.
8. Мамардашвили М.М. Как я понимаю философию. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1992.
9. Вихідне значення цього слова в українській мові – зрозуміти, взяти - відображає синкретичний сенс розуміння як діяльного й розумового акту



10. Розанов В.В. Уединенное // Розанов В.В. О себе и жизни своей. – М., 1990.
11. Платонов А.П. Деревянное растение. Из записных книжек. – М., 1990.
12. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
13. Див.: Rorty R. The historiography of philosophy: four genres // Philosophy in history. Essays on the historiography of philosophy. N.Y.-L., 1993.
14. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003.
15. Гиришман М.М., Лысенко Н.Р. Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск, 1988. – С. 42-43
16. Див.детальніше про це: Erläuterungen zu Hermann Hesse das Glasperlenspiel von Martin Pfeifer. – Hollfeld: C.Bange Verlag., 4 Auflage, 1994.
17. Sikander Singh. Hermann Hesse. – Stuttgart: Philipp Reclam, 2006.
18. Гутерман Ю.О. Поэтика романа Г.Гессе «Игра в бисер» в контексте философии буддизма и даосизма. Дис. на соискан. ученой степени кандидата филолог. наук. – М., 1999. –  
Режим доступа : [www.disscat.com/.../poetika-romana-g-gesse-igra-v-biser-v-kontekste-filosofii-buddizma-i-daosizma](http://www.disscat.com/.../poetika-romana-g-gesse-igra-v-biser-v-kontekste-filosofii-buddizma-i-daosizma)
19. Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе. – Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984.
20. Гессе Герман. Гра в бисер. – Харків: Фоліо, 2001.
21. Злочевская А. Парадоксы зазеркалья в романах Г.Гессе, В.Набокова и М.Булгакова // Вопросы литературы. – № 2. – С. 201-221.
22. Набоков В.В. Федор Достоевский // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 1998.
23. Див.: Pechal Z. Hra v rombu Vladimira Nabokova. – Olomouc: Univerzita Palackaho, 1999.
24. Hermann Hesse. Ausgewählte Briefe. Erweiterte Ausgabe. – Frankfurt a.M Suhrkamp, 1974. – S.209
25. Гачев Г. Ментальности народов мира – М., 2003.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Іван Мегела** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

*Наукові інтереси:* зарубіжна література, перекладознавство.

УДК 811.161.1'276'38:17.023.31:82-312.4...А/Я.08 В.П.Смирнов

## ЯЗЫКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В ИДИОСТИЛЕ ПИСАТЕЛЯ И В РЕЧИ ЕГО ПЕРСОНАЖЕЙ (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ВАЛЕРИЯ СМИРНОВА)

### Евгений СТЕПАНОВ (Одесса, Украина)

*У статті розглянуто проблеми співвідношення та взаємодії ідиостилу письменника, його мовної картини світу і мовного простору персонажів, свідомо відтвореного автором на основі їх соціальної, професійної, національної, художньої, мовної картин світу. Проаналізовано роман-трагіфарс «Гроб из Одессы» сучасного одеського письменника Валерія Смирнова, деякі інші тексти.*

**Ключові слова:** ідиостиль письменника, мовний простір, мовна картина світу, мовлення персонажа, соціолінгвістика, Валерій Смирнов.

*The article deals with the problem of correlation and interaction of the writer's idiostyle, his lingual world view and the lingual spaces of the characters, consciously created by the author on the basis of their social, professional, national, art, language mapping of the world. Roman-tragicomedy "Grob iz Odessy" by contemporary writer Valery Smirnov and some other texts have been analyzed in the research.*

**Key words:** writer's idiostyle, lingual space, language mapping of the world, character's speech, sociolinguistics, Valery Smirnov.

Идиостиль – это совокупность индивидуальных особенностей речи индивида в его авторских текстах. Чаще всего в филологии говорят об идиостилях авторов художественных произведений. Например, если писатель долгое время занимался определённой профессиональной деятельностью – был или является врачом, военным, моряком, инженером, юристом, – в языке его произведений часто встречаются художественные тропы, созданные на основе профессиональной речи (*чистый, как руки хирурга перед операцией; горячий, как радиатор, в который вместо антифриза налили масло; я лагом к Дерибасовской стою; лево руля от входа в парк стояли батискафы с пивом и сигаретами; курсанты съедают всё до гусениц и под*). Если писатель вырос в специфическом климатическом или социальном окружении, в его произведениях нередко используется знакомый ландшафт, место действия, появляются персонажи из понятного или близкого ему социального окружения. Так, у К. Станюковича, выросшего в Севастополе, Амурский залив в «Гибели «Камчадала»» именуется не иначе как Амурский лиман, хотя феномен лиманов географически ограничен зоной Причерноморья, а слово сохранилось со времени греческого господства в этом крае (ср.: греч. λιμὴν – «гавань», «бухта») [4 : 92–94]. Гидроним *Амурский лиман* имеется в текстах адмирала С. С. Лесовского, начинавшего службу на Черноморском флоте, в книге Н. М. Пржевальского «Путешествие в Уссурийском крае» и др. Налицо – пример расширения территории использования регионализма благодаря его имплантации в профессиональную речь военных, моряков и путешественников. В произведениях