



Олександр Кирилюк

УНІВЕРСАЛІЇ КУЛЬТУРИ В ОСНОВНИХ СВІТОВИХ СЮЖЕТАХ: АНАЛІЗ МОВИ ОПИСУ

Аналіз мов опису основних сюжетів Ж. Польті та К. Букера на підставі універсально-культурного підходу показав, що введені цими авторами класифікаційні рубрики є прямими або поняттєвими втіленнями категорій граничних підстав (народження, життя, смерть, безсмертя) та світоглядних кодів (агресивного, аліментарного, еротичного, інформаційного).

Ключові слова: екзистенціальний структуралізм; універсалії культури; структура тексту; основні світові сюжети; категорії граничних підстав; життя, смерть та безсмертя (філос.); агресія, любов, інформація; Жорж Польті; Кристофер Букер.

Анализ языка описания основных сюжетов Ж. Полти и К. Букера на основании нашего универсально-культурного подхода показал, что предложенные этими авторами классификационные рубрики являются прямыми или понятийными воплощениями категорий предельных оснований (рождение, жизнь, смерть, бессмертие) и мировоззренческих кодов (агрессивного, алиментарного, эротического, информационного).

Ключевые слова: экзистенциальный структурализм; универсалии культуры; структура текстов; основные мировые сюжеты; категории предельных оснований; жизнь, смерть и бессмертие (филос.); агрессия, любовь, информация; Жорж Польти; Кристофер Букер.

The article is devoted to the subjects of G. Polti's «The Thirty-Six Dramatic Situations» and C. Booker's «The Seven Basic Plots». Thanks to our universally-cultural method the inner deep structure of main world-famous plots is discovered. This structure looks like a combination for four ultimate basic categories (birth, life, death, immortality), and four world contemplation codes (aggressive, nutritional, erotic, information).

Keywords: Existential Structuralism, Text Structure; Basic Plots; Category of Ultimate Bases; Life, Death, Immortality (philos.); Aggression, Love, Information; Georges Polti, Christopher Booker.

Не так давно у розмові зі світлої пам'яті Сергієм Борисовичем Кримським про запропоновану мною концепцію категорій граничних підстав (КГП) як універсальї культури я стверджував, що глибинна інваріантна структура текстів культури, або їх «типова схема» складається з комбінації восьми елементів – чотирьох категорій граничних підстав («народження», «життя», «смерть» та «безсмертя») та чотирьох кодів (аліментарного, еротичного, агресивного та інформаційного). Шановний метр у відповідь примітив, що пошук базових сюжетів (схем) триває вже

достатньо довго, але їх зазвичай нараховували значно більше – від близько десятка до декількох сотень.

Лише тепер мені стало зрозуміло, що це був делікатний натяк на те, що, вочевидь, для закріплення результатів попередніх розшуків, якими було підтверджено правомірність універсально-культурного підходу до текстів культури, слід було б ще проаналізувати під таким концептуальним кутом зору ці універсальні сюжети. Це й становитиме **мету** даної статті. Разом з тим планується з'ясувати, чи не є універсально-культурна базова формула (схема) «ствердження життя – подолання смерті – прагнення до безсмертя», тобто категорії граничних підстав у їх світоглядній зв'язці, стійким інваріантом глибинної структури цих сюжетів, що можна вважати дослідницьким **завданням** цієї роботи. **Проблема** ж полягає у тому, що, не дивлячись на позитивні результати, що їх було отримано при дослідженні нами різних культурних текстів (міфи, обряди, казки, новели тощо), що дає всі підстави сподіватися на виявлення універсально-культурного підґрунтя й базових світових сюжетів, це питання поки що залишається відкритим.

Впритул приступити до аналізу цієї проблеми вдалося лише у жовтні 2010 року. Як виявилось, найбільш «блогованими» джерелами, в яких здійснювалися спроби винайти основні сюжети, є праця Жоржа Польті «Тридцять шість драматичних ситуацій» [12] та перевидавана з 2004 по 2010 роки по декілька разів на рік книга Кристофера Букера «Сім основних сюжетів» [11]. Не менш згадуваною є й тематична «предтеча» цих робіт – стилі міркування на цю тему Гете, який зв'язував ідею виявлення інваріантної структури сюжетів із славетним італійським драматургом Карлом Гоцці («Любов до трьох апельсинів», «Турандот», «Король-олень» тощо). Ці думки було записано Й. П. Екерманом 14 лютого 1830 року: «Гоцці вільно було стверджувати, – сказав Гете, – що існує всього тридцять шість трагічних ситуацій. Шилер усіма силами старався знайти побільше, проте навіть тридцять шести не почислив» [10, с. 104–105]. Перекази цих праць, щоправда, текстуально однакові та без посилань на першоджерела, присутні у багатьох десятках блогів, і це свідчить про величезний інтерес до визначення обмеженої кількості «вічних» сюжетів, якого можна пояснити лише прагненням багатьох знателюбних людей знайти загальні «принципи» та «елементи» генерування усього розмаїття оповідальних текстів, відаючи про які можна легко зрозуміти їхню глибинну суть.

I. Тридцять шість сюжетів Жоржа Польті

На жаль, праці К. Гоцці з наведеними вище висловлюваннями ми не знайшли, і тому важко сказати, за якими критеріями він нарахував таку

як жартують у коментарях, кабалістичну кількість сюжетів, – тридцять шість, але саме ця цифра фігурує у праці Ж. Польті. Щоправда, він говорить не про сюжети, а про «драматичні ситуації», але у даному випадку це майже синоніми. Про це з усією визначеністю говорить О. М. Веселовський, який, прагнучи розрізнити мотив з його одночленим схематизмом та сюжет, до якого розвивається мотив, писав, що «недостатньо підрахувати, як це зробили Гоцці, Шилер и нещодавно Польті, скільки – і як небагато! – сюжетів живили античну і нашу драму...»[1, с. 301].

Отже, мова тут йде саме про *сюжети*. Втім, таке твердження з врахуванням ще й досі остаточно не визначеної відмінності між темами, сюжетами та мотивами, потребує певного уточнення. Якщо, зважаючи на достатньо стислі формулювання Ж. Польті самих ситуацій та їх розклад на доволі прості елементи, брати менш узагальнено, тут фактично йдеться не про *сюжети*, а про *мотиви*, котрі, будучи, за О. М. Веселовським, достатньо елементарними оповідальними одиницями (схід сонця, плями на місяці, затьмарення, увезення дівчини-дружини тощо), «існують» в межах певних *тем*, чим й утворюють *сюжети*.

Якщо підходити більш «генералізовано», беручи приклади Ж. Польті в контексті його посилань на конкретні літературні тексти (а він проаналізував та розбив на рубрики тисячу двісті драматичних творів і тисячу діючих осіб з літературних пам'яток всіх часів), то, за оцінкою цих прикладів О. М. Веселовським, мова тут йде про *типові схеми*. В останньому випадку ми маємо справу з певними узагальненнями, з типологізацією, але й тут предметом розгляду теж постають сюжети, оскільки вони, на думку цього дослідника, є «складними схемами».

Відповідно, універсально-культурний аналіз підходу Ж. Польті має враховувати його прагнення виділити окремі елементи типових сюжетних схем та самі ці схеми (ситуації). Коли ж ми спробуємо відтворити прихований категоріальний (мається на увазі категорії граничних підстав та відповідні коди) контекст «ситуацій» та їх «елементів», то тут ми, за певним виключенням, навряд чи зможемо побачити очевидним чином репрезентовану культурно-світогляду формулу «життя – смерть – безсмертя», і дослідницьку задачу можна буде вважати вирішеною, якщо ми виявимо, що ці ситуації (типові схеми) та їх елементи є лише деяким поняттєвим втіленням вказаних категорій чи кодів. Попутно примітимо, що, вочевидь, задля виявлення в основі оповіді універсальної світоглядної формули слід аналізувати повний текст, з якого було виділено ці елементи, а не обмежуватися тільки цими останніми, оскільки, як буде показано наприкінці статті, різні дослідники можуть побачити в одному тексті різні ключові моменти, зробивши їх опорними поняттями опису його структури.

Уже в самих «титольних» назвах рубрик тих сюжетів (ситуацій), котрі виділяв Ж. Польгі, їх універсально-культурне підґрунтя, тобто категорії граничних підстав та коди, проглядає доволі чітко, хоча перші очевидним чином репрезентовано лише у сюжеті «Богоборство» з конкретизацією «смертний» та «безсмертний» (31). Вітальна КГП простежується у сюжеті номер 12, де йдеться про покращення умов життя через досягнення мети чи отримання певної цінності – життєвих благ, грошей (кодифікація категорії *життя* трансформованою *аліментарністю*), згоди на шлюб (*еротичне* кодування *вітальності*) тощо. Мортальна КГП у «чистому» вигляді репрезентована у сюжеті «Втрата того, кого любиш» (36) при специфікації її *еротичністю*.

Повна базова формула «*життя – смерть – безсмертя*» за всіма ознаками має бути присутня у сюжеті номер 2 – «Спасіння, звільнення» (Deliverance) – адже рятується від якоїсь серйозної небезпеки, що передбачає наявність всіх членів даної формули. І дійсно, сам Ж. Польгі, уточнюючи суть даного сюжету, говорить, що його змістом є порятунок від смертельної кари чи від смертельної небезпеки взагалі [13, р. 21].

Втім, наявність категорій граничних підстав у «чистому вигляді» у виділених Ж. Польгі сюжетах є явищем достатньо нечастим, їх переважна більшість ґрунтується на відповідних світоглядних кодах у їхньому поняттєвому втіленні (щоправда, при майже повній відсутності *аліментарного* коду).

Так, **агресивно** кодована **мортальність** чи просто **агресивність** лежить в основі таких сюжетів, як «Відплата злочинцю чи супернику» (3); «Помста за смерть рідних чи близьких» (4); «Переслідування, погоня» (5); «Страшне лихо» з конкретизацією – «переможний ворог» (6); «Стати жертвою жорстокості, нещастя» (7); «Заколот, бунт» (8); «Зухвала заповзятливість» з конкретизацією «Небезпечні пригоди» (9); «Викрадання силою», особливо жінок та дітей (10); «Ворожнеча, неприязнь до родичів» (13), «Змагання, суперництво між рідними людьми» (14); «Фатальна необачність» з конкретизацією «жертва» (17); «Невільне вбивство» (19); «Самопожертва за ідеал, віру» (20); «Самопожертва за близьких людей» (21); «Необхідне принесення у жертву того, кого любиш» (23); «Суперництво між вищим та нижчим» (24); «Честолюбність, амбітність» з конкретизацією – «яка привела до злочину» (30).

Інформаційний код чітко проявляється в сюжетах «Загадка» як невідоме знання (11); «Безумство» як викривлене мислення, або спотворено сприйнята чи передана інформація (16); «Узнавання про безчестя того, кого любиш» з конкретизацією «змушене покарання, страта того, кого любиш» (27); «Судова помилка» як прийняття правничого рішення на

хибних інформаційних підставах (33); «Каяття» з конкретизацією «жертва» як визнання себе винним (34); «Загублений та знайдений» (Recovery of a lost one) як перехід від незнання про місцезнаходження шуканого до знання про це (35) тощо.

Еротично кодованими сюжетами є «Смертоносний адюльтер» (15); «Невільний любовний гріх» з незнання, включно з інцестом (18); «Шалена пристрасть, заради якої жертвують усім» (22); «Перелюбство, адюльтер» (25); «Злочини кохання» як свідоме порушення сексуальних табу щодо інцесту та інше (26); «Завади кохання» як табування еротичного коду (28); «Коханець-ворог» (29); «Помилкові ревності» (32).

Слід зазначити, що Ж. Польті, як і всі наступні «класифікатори» сюжетів чи мотивів, зустрівся з труднощами, визначеними тим, що реальний текст зовсім не завжди «утискується» у вузьку «шпарину» поняття-рубрики. Змістовно виражені сюжети дуже часто містять у собі переходи від однієї рубрики до іншої, накладаються та змішуються (контамінують) один з одним. Іноді ця неоднозначність сама проявляє себе у назві рубрики. Наприклад, контамінація різних кодів та КГП можна углядіти в сюжетах за номером 15 – «Смертоносний адюльтер» та за номером 29 «Коханець-ворог» тощо, де *еротичний* код докладено до *мортальності* або поєднано з *агресивним* кодом. Ту ж саму основу має сюжет «Вбивство з необережності (незнання)» (19), який демонструє поєднання *агресивного* та табуованого *інформаційного* кодів. У сюжеті номер 29 «Узнавання про безчестя того, кого любиш» з конкретизацією «змушене покарання, страта того, кого любиш» *агресивний* код контамінується відразу з обома щойно названими кодами – з *еротичним* («кого любиш») та *інформаційним* («узнавання»).

Однак часто-густо приховані універсально-культурні смисли підведених Ж. Польті під класифікаційні рубрики сюжетів стають очевидними тільки за умов взяття до уваги його додаткових приміток і конкретизацій та формальну фіксацію їх різновидів, що він зробив через розбиття сюжетів на підгрупи «А» та «В» з наступною нумерацією.

Як універсально-культурне підґрунтя тієї чи іншої рубрики починає ясніше проступати при врахуванні цих зауважень та конкретизацій, можна проілюструвати на прикладі першого сюжету – «Благання». Спочатку видається, що тут мова йде цілковито про *інформаційний* код, коли один персонаж, прохач, передає іншій особі відомості про бажану для нього дію з молінням діяти саме таким чином. Але з першої ж конкретизації даного сюжету Ж. Польті (A-1. Fugitives Imploring the Powerful for Help Against Their Enemies) стає зрозумілим, що той, хто молить, молить не про що інше, як про допомогу для порятунку від ворогів. Драматизм

ситуації посилено ще й тим, що той, могутній і впливовий, від кого залежить порятунок, не відразу погоджується надати допомогу, чому й доводиться звертатися до нього з емоційно загостреними благаннями [13, р. 16].

В інших прикладах до цього сюжету Ж. Польті базова універсальна формула так явно вже не проглядає, хоча, можливо, на мотиві порятунку просто не було зроблено акценту, а головна увага зверталась на *палке прохання* про спасіння. У деяких інших прикладах базова формула проступає у її завершеному варіанті, коли, приміром, той, хто зазнав аварію корабля, просить притулку (B-1. Hospitality Besought by the Shipwrecked). Ця людина вже врятувалася, тобто, базову формулу у цьому сюжеті вже реалізовано, але їй потрібен прихисток, щоб оговтатись після морської катастрофи. Іноді базова формула втілюється лише у своєму неповному варіанті, коли все закінчується смертю персонажу, як, скажімо, в прикладі, де прохач молить про притулок саме для того, щоб спокійно померти (A-3. Appeals for a Refuge in Which to Die). Отже, легко пересвідчитися, що звернення до уточнень, якими супроводжує свої класифікаційні процедури Ж. Польті, дозволяє виявити раніше не очевидну КПП-структуру виділених ним сюжетів.

Ця структура починає виказувати себе ще повніше, якщо звернутися до посилань Ж. Польті на конкретні тексти, віднесені до певних рубрик. Приміром, таким ілюстративним додатком до другого сюжету «Порятунок, звільнення» є казка «Синява Борода», де йдеться про те, як молода дружина *врятувалася від неминучої смерті* від рук патологічного жоновбивці за сприяння братів та сестриці. Розгортання ситуації виникнення смертельної загрози та її відведення відбувається тут на підставі *еротичного* коду (дівчина закохалася у чоловіка с синявою бородою), і далі – у межах *інформаційного* коду (закоханість виникла після близького знайомства з ним; ситуація загрози утворилася після порушення заборони заглядати у таємний прикомірок, де вона побачила жахливу картину; ключик, яким дівчина відкрила його двері, весь час виказує, що ним скористалися; дівчина врятувалася лише завдяки здійсненому геволту, *крикам про допомогу* тощо).

Очевидно присутнім тут є також *агресивний* код, іноді – в контамінації з кодом *інформаційним* (*демонстративно виставлені скривавлені трупи вбитих* Синявою Бородою попередніх дружин – результат насильства; на ключику весь час виступає кров – *свідчення насильства*; сам жахливий чоловік налаштований на насильство щодо своєї дружини вкрай рішуче, весь час закликаючи її скоріше йти до нього – намір здійснити насильство і т. і.).

Всі ці коди маркують *мортальність* у її здійснених або можливих модусах. Здійсненими є мортально-агресивні дії щодо попередніх дружин Синявої Бороди, а можливі та нейтралізовані – щодо останньої благовірної психопата. У цілому ж йдеться про *відведення загрози* від потенційної жертви (у тому числі – від можливих майбутніх дружин) та *ствердження її життя*, що говорить про наявність в цьому сюжеті розгорнутої базової формули, композиційно доповненої її «обірваною», неповною версією в оповіді про загиблих попередніх дружин («*життя – смерть – ...*»), що служить прийомом для підкреслення серйозності існуючої загрози та для посилення значущості позбавленні від неї.

Можна навести багато прикладів того, як назва, запропонована Ж. Польті, фактично приховує реальне КПП-структурування твору в межах та на підставі базової універсальної формули, і в цьому випадку вирішити нашу дослідницьку задачу можливо лише за умов звернення до посилань Ж. Польті на ті чи інші літературні твори, де даний сюжет реалізовано. Розглянемо, приміром, сюжет номер 35 «Загублений та знайдений (герой)» чи «Повернення загубленого (героя)» (Recovery of a lost one). Серед художніх текстів, котрі, на думку Ж. Польті, написано на цей сюжет, він називає «Діти капітана Гранта» Жуля Верна. Дійсно, пошуки капітана Гранта, які закінчилися щасливо, складають центральний стрижень усієї оповіді. Але так само безсумнівно, що йому загрожувала *смертельна небезпека*, з якої він повернувся *живий*. І «Повернення загубленого героя» по суті є нічим іншим, як подолання ним смертельних ризиків, борня зі смертю та, зрештою, *виживання*. Тому назва, що її дав даному сюжету Ж. Польті, не відображує тієї глибинної основи, на котрій він вибудувався.

Більш того, універсально-культурна формула як інваріант тексту може багаторазово помножуватися, і згаданий твір є чи не найліпшим прикладом такої мультиплікації. Взагалі, «Діти капітана Гранта» становить собою типовий оповідальний текст номадичного типу, коли, на відміну від предметного втілення базової формули у землеробських народів, вона постає не як опис життя, смерті та відродження божества чи героя, аналогічних життю, смерті та весняному пробудженню рослинності, а як нескінчений ланцюг пригод авантюрного героя, що зустрічає на своєму шляху різного гатунку смертельні перешкоди, втрачає своїх супутників, зазнає прикостей тощо, але у кінцевому підсумку виходить живим, успішно подолавши всі загрози смерті. Серед цих творів у першу чергу як приклад можна назвати «Улісс», і недаремно важкі пригоди називають «одіссеями» (див. про це докладніше: [8]).

Для підтвердження нашої думки розглянемо твір про капітана Гранта під даним кутом зору детальніше.

Виловлена в Ірландському морі пляшка містить записку, яка *повідомляє*, що під час морської катастрофи *врятувалося* лише троє членів екіпажу – капітан Грант та два матроси, котрим вдалося вибратися на невідому землю. Отже, після загибелі корабля троє людей *врятовуються*, і це дає нам першу повну розгортку базової формули, де зачином постає повідомлення (*інформаційний код*).

Проте уцілілі мореплавці перебувають у безвісті, і, можливо, їхньому життю загрожує смерть від голоду чи інших небезпек на невідомій землі. Тому яхта «Дункан» виходить у море з метою знайти уцілілих в аварії, і тим остаточно *врятувати*. Саме по собі це плавання, без сучасних систем оповіщення про шторми, без двигунів, лише під вітрилами, становило суцільну небезпеку для відважних мандрівників, і долання ними безкраїх просторів океанів та морів відбувається під реальною щоденною загрозою загибелі через шторм, викидання корабля на скелі тощо. Загибель у морі дуже ймовірна, а вдале завершення плавання проблематичне, через що формула у вигляді «*життя – загроза життю*» постає як домінантна тональність усієї оповіді аж до її щасливого фіналу з остаточною усуненням будь-яких загроз.

Ситуація загрози життю та її відведення надалі відтворюється в творі не один раз. Так, під час землетрусу в Чилі зникає Роберт. Виявляється, його ухопив величезний кондор. Влучний постріл збиває птаха, і Роберт *успішно рятується*. У пампасах мандрівникам загрожує смерть від спраги, але вони відшукують воду і *рятуються*. Під час пошуків води вночі на трьох мандрівників нападає зграя червоних вовків, але завдячуючи коню, їм *вдається уникнути загибелі*. Невдовзі у річковій долині подорожан застає бурхлива повінь, але їм удається залізти на розкидисте горіхове дерево, якого ярий потік не зміг вирвати із землі. На ньому вони влаштовують привал, навіть розводять багаття (*тимчасове відведення загрози*). Але вночі ураган усе ж таки валить дерево, проте воно пливе, пристає до берега, і людям *удається щасливо порятуватися*.

Після повної пригоди подорожі Австралією, де героям загрозували бандити, вони потрапляють до Нової Зеландії, звідки є регулярні рейси на Європу, куди вони, вже втративши надію на успіх у пошуках капітана, прагнуть повернутися (через що загроза його *загибелі* у невідомій землі актуалізується, він залишається без допомоги). Самі ж пасажери яhti у такий спосіб (просторове переміщення) уникають усіх небезпек, що вони їх спіткали і яких ще можуть зустріти на своєму шляху, і тим самим, нарешті, остаточно *відвести всі зазнані та ще незнані загрози для свого життя*.

Але не так сталося, як гадалося. У Новій Зеландії їх *хочуть з'їсти* (*аліментарно-агресивна мортальність*) тубільці, але завдяки спритності

Роберта їм удається втекти і тим *позбавитися від такої жахливої загрози*. Через кілька днів шляху вони дістаються східного узбережжя, де на березі бачать групу тубільців, котрі їх переслідують. Мандрівників рятує неочікувана поява «Дункану», команда якого допомагає їм відірватися від переслідувачів та *спастись*. На острові, де герої воліли залишити у покарання зрадника та заколотника, котрий перешкоджав їм в усьому, геть чудесним чином віднаходиться капітан Грант із супутниками, і таким чином їх остаточно *врятовано*. Яхта повертається до Шотландії, і тепер, після такої кількості кошмарних небезпечних пригод, *життю героїв вже нічого не загрожує*. На повне щасливе завершення оповіді деякі її герої одружуються.

Неважко переконатися, що основна світоглядна формула присутня тут як смисловий фундамент усієї оповіді. Тому без вагань можна припускати, що у різних її специфікованих варіантах на кшталт «*життя – загроза життю – відведення загрози*», чи «*життя – смерть – відновлене життя*», «*життя – замах на життя – порятунок*», «*життя – тимчасова смерть – нове народження*», «*життя – мертвий сон – пробудження*», «*життя – життя в утисках та негараздах – відроджене повноцінне життя у щасті та статках*», «*життя – смерть – метаморфоза як життя в іншому, трансформованому вигляді*», «*життя – смерть – смерть смерті*» тощо ця формула репрезентована й в інших класифікованих Ж. Польті, і не тільки ним, основних оповідальних текстах, але прозорою вказана обставина стає лише за умов змістовної експлікації змісту творів на ці сюжети.

Цей висновок стосується й іншої, теж доволі популярної версії основних світових сюжетів **Хорхе Луїса Борхеса** («Чотири оповідання»), на думку якого існують усього чотири світових історії – про штурм та захист міста (Іліада), про повернення (Одісея), про пошуки (золотого руна, золотих яблук) та про самогубство бога (Один зі скандинавської міфології та Христос).

У першому сюжеті мотив порятунку представлено у вигляді «подвійного заперечення» – смерть долається через смерть, порятунок (виживання) одних відбувається за рахунок загибелі інших. Саме так виглядає суть подій Троянської війни, якщо їх окинути загальним поглядом. Виживання, перемога еллінів (данайців та ахейців) уможливується внаслідок загибелі, поразки троянців (тевкрів) [6, с. 234]. Базова формула втілена тут переважно у *агресивному* ключі, хоча сильним є й мотив кохання (*еротичний* код).

Оповідь про повернення Одісея відтворює вказану формулу також через опис смертельних загроз, що їх так щасливо уникає герой, переважно

через *агресивний* (наприклад, кіклопи) і суттєво – *еротичний* коди (приміром, Кірка). В «Одісеї» поступово гинуть майже всі супутники Уліса, в той час як сам він *виходить з небезпеки живим*. Відбувається певна мультиплікація героїчних персонажів, які концентруються довкола центральної фігури оповіді. *Загибель* стає фатальною долею супутників основного героя, у той час як сам він у будь-яких перипетіях *рятується*. Поступово, за ходом розгортання пригод, число цих супутників зменшується, аж поки Одісей не опиняється на самоті. Через це основна базова формула однією своєю частиною (*мортальністю*) пов'язується з епізодичними діючими особами, а другою (*імортальністю*) – з основним героєм [6, с. 234]. Ясон також зазнає різного роду випробувань задля отримання бажаного руна – скажімо, за чаклунської допомоги коханки Медеї оре поле вогнедимними биками, приспавши змія-охоронця, і теж *залишається, зрештою, живим*. Здобуття золотих яблук Гесперід є одинадцятим подвигом Геракла – одного з багатьох важких подвигів, що він їх робив на вимогу царя Еврістея, котрий посилав його на неминучу *смерть*, але герой завжди *повертався живим*.

І вже цілком розгорнутою базова формула втілена у вселенській драмі Христа та неодноразово репрезентована у Біблії в цілому, де у її загальній структурі універсальна базова формула розгортається тут принаймні тричі: А. 1) Народження (творення світу та людей); 2) Життя людей в Раю та на Землі; 3) Смерть людей через потоп; 4) Спасіння (виживання) частини людства.

В. 1) Народження (Різдво) Ісуса Христа; 2) Земне життя Ісуса Христа; 3) Хресна смерть Ісуса Христа; 4) Воскресіння Ісуса Христа як перемога над силами смерті.

С. 1). Нове народження (спасіння людей після потопу); 2) Неправедне життя людей; 3) Загроза вічної смерті грішному людству; 4) Спасіння людей у Христі, відродження у Дусі Святій та одержання перспективи вічного життя та перемоги над ворогом – смертю [6, с. 240–241].

Складна будова християнського віровчення передбачає й певні моменти, що відображують тимчасове домінування *мортальної* категорії, як, наприклад, старозаповітне розуміння потойбічного існування померлих у вигляді жалюгідних тіней у шеолі, у слизький п'ятьми могил, серед огидних гробаків, проте цей мотив не є для даного вчення вирішальним. Християнин жахається смерті, перед якою тремтів у Гетсиманському саду Сам Христос, але він, натхнений великою обітницею Того, Хто є Словом (*інформаційний код*), Любов'ю (*еротичний код*) та Хлібом (*аліментарний код*) у страху Божому (*агресивний код*) живе на цьому світі великою надією на спасіння (*безсмертя*).

II.1. Сім сюжетів Кристофера Букера

Кристофер Букер у своїй праці «Сім основних сюжетів» число базових світових сюжетів значно зменшив, звівши все їх розмаїття до кількості, заявленій у назві книги. Їх дослідження він вважає вкрай нагальним, оскільки саме на їх основі, як на нього, написано всі художні твори світу, в тому числі багато з найвідоміших у світі казок [11, р. 215].

Необхідно зазначити, що при обстоюванні власної точки зору К. Букер зробив декілька важливих уточнень. Він пише, що істина ні в якому разі не є настільки простою, як на це могла б схилити та легкість, з якою ми виявляємо обмежене число основних сюжетів. Очевидно, не було б вірним твердження, що кожен казку або розповідь можна акуратно і з механічною точністю підвести під той чи інший базовий сюжет – інакше ми всі повинні були давно помітити цей факт, і художні тексти навряд чи були б для нас настільки нескінченно різними і чаруючими, якими вони є насправді.

Надалі він окреслює ті можливі складнощі, які утруднюють виявлення в художньо-літературних текстах того чи іншого «базового» сюжету. По-перше, у деяких з них спостерігається накладання основних сюжетів один на одного. По-друге, є багато творів, котрі включають до себе декілька основних сюжетів одночасно, ба навіть є невелике число таких творів, котрі містять всі сім сюжетів одночасно, як, наприклад, «Володар Кілець». По-третє, є й такі оповідальні історії, які сформовані тільки частиною базового сюжету. Більш того, є, по-четверте, й такі тексти, де розгортання оповіді тим чи іншим чином йде «не так, як треба», коли основний базовий сюжет, що лежить в їх основі, настільки добре приховано за особливими формами його маніфестації, що цей твір дуже важко однозначно звести до одного з семи цих одних [11, р. 5–6].

Втім, не дивлячись на ці уточнення та зауваження щодо неприпустимості спрощеного розуміння його позиції, підсумковий результат розвідок К. Букера полягає все ж таки в тому, що основних базових сюжетів є тільки сім, а саме: 1) «Подолання Чудовиська» (Overcoming the Monster); 2) «З гязі у князі» (Rags to Riches); 3) «Пошуки пригод» (The Quest); 4) «Подорож та повернення» (Voyage and Return); 5) «Комедія»; 6) «Трагедія»; 7) «Відродження» (Rebirth).

Всі ці основні сюжети розгортаються, за К. Букером, у п'яти фазах, дещо відмінних у різних сюжетах, проте в цілому вони складаються з 1) етапу, що передує настанню загрози, 2) її першої, ще не дуже тривожної появи, 3) тимчасового її послаблення, 4) стадії посилення загрози впритул до смертельної небезпеки та її 5) відведення, зникнення чи знищення. Показово, що, як це стане видно з нижче проведеного аналізу універсального сюжету, у підсумку К. Букер відмовляється від

п'ятичленної конструкції та схиляється до «тріади», виключаючи другу та третю стадії, що в цілому відповідає будові основної світоглядної формули.

У першому наближенні явний універсально-культурний підтекст мають не всі з виділених цим автором сюжетів. Перший з них, «Подолання Чудовиська», має прозоре *агресивне* кодування, оскільки тут йдеться про результати боротьби, позитивні для героя і негативні для його супротивника – Чудища. Тому стосовно останнього можна твердити про наявність *мортальної* КГП, а стосовно переможця – повної розгортки базової світоглядної формули в одній з її специфікацій, а саме, «*життя – смерть (загроза смерті) – безсмертя (уникнення загибелі)*». Загальний фінал цього базового сюжету полягає в тому, що смертельну небезпеку, котра нависла над героєм, було відведено, і він *вижив*. Це підтверджує сам К. Букер, присвячуючи цьому сюжетові дві глави – власне «Подолання Чудовиська» та «Чудовисько і драматичне уникнення смерті».

Другий сюжет «З гязі у князі» на перший план виводить *вітальну* категорію, оскільки в ньому йдеться про *життя*, власне, про такі його позитивні зміни, коли злиденне животіння змінюється на соціально високе життя у статку та добробуті. Ця КГП кодифікується тут *аліментарним* кодом у його широкому значенні.

Третій сюжет «Пошуки пригод» лише натякає на його *агресивне* кодування, але за будь-що у даному випадку йдеться про відважне життя на протигагу життю обивательському, суцільно миролюбному, без турбот та небезпек. Через це даний *агресивний* код маркує тут *вітальну* категорію як активно-наступальне життя у звитязі, подвигах та героїчних вчинках.

Четвертий, п'ятий та шостий сюжети не виказують свій універсально-культурний зміст наочним чином, його експлікація явно потребує проведення спеціального дослідження, але, втім, у глибинному значенні терміну «трагедія», завжди пов'язаною із насильницькою загибеллю героїв, явно простежується *агресивно-мортальна* контамінація.

Останній, сьомий сюжет, центрується довкола фінального члена базової світоглядної формули, *безсмертя*, але такого, що мовчазно передбачає наявність всіх інших її складових. Адже «rebirth» як «нове народження» очевидно припускає народження «старе», перше, яке природно трансформувалося у *життя*, згодом перерване, але щасливо відновлене.

Мимохідь зауважимо, що К. Букер при поняттєвому позначенні декотрих з названих категорій граничних підстав часто вдається до вживання евфемізмів, використовуючи замість відповідних термінів, що позначають *смерть* та *життя* такі слова, як «*нітьма*» («темна сила», «тінь») та «*світло*».

Не дивлячись на доволі прозору репрезентацію категорій граничних підстав та світоглядних кодів навіть просто у назвах більшості з тих сюжетів, що їх К. Букер визнав «основними», виявлення структуризації текстів, що є змістовним втіленням цих сюжетів, категоріями граничних підстав та кодами, потребує окремого розгляду, до чого ми й приступаємо.

1. Подолання Чудовиська

В цьому сюжеті розгортається драматична боротьба героя зі «страшною персоніфікацією зла», і це розгортання, пише К. Букер, зазвичай проходить через п'ять етапів. Хоча на першій стадії «Очікування» (Anticipation) та «Заклик» (Call) Чудовисько спершу сприймається начебто здалека, і у ньому бачать не більше, ніж якусь смутно небезпечну дивину, втім, у деяких текстах його руйнівна сила може бути продемонстрована відразу. Поступово, коли Чудище вже реально загрожує співтовариству, країні, королівству чи людству в цілому, тоді герой відчуває «Заклик» протистояти йому.

На «Спокійній стадії» (Dream Stage), коли Герой або ще просто розшукує Монстра, або він сам до нього наближається, але поки що все йде добре. Небезпека ще не сприймається як реальна, вона далеко, і наші почуття через це розслаблені. Стадія «Краху надій» (Frustration) дає, нарешті, зіткнення Героя з Чудовиськом віч-на-віч. Через надприродну силу Почвари Герой виглядає крихітним і безпомічним, і здається, що Монстр уже переміг його. Остаточне випробування починається на «Жахливому етапі» (Nightmare Stage). У страшному бою більше шансів перемогти, за всіма ознаками, має Чудище. Але у самий розпал протистояння, коли все вже начебто втрачено, ситуація міняється на протилежну. На стадії «Драматичне уникнення смерті і загибель Чудовиська» (The thrilling escape from death, and death of the Monster) йдеться про те, як в останній момент Монстр чудесним чином зазнає смертельного удару, його повалено, а тих, хто підпав під його темну силу, звільнено [11, р. 48–49].

Цілком очевидно, що попереднє визначення даного сюжету як такого, де базова універсально-культурна формула репрезентована у повному обсязі, підтвердилося. Втім, вона тут у деяких своїх частинах дублюється. Оскільки Чудище спочатку Героеві безпосередньо не загрожує, то її середній член (смертельна небезпека) має відношення до об'єктів агресії Монстра – групи людей, королівства, людства в цілому. Проте самі вони цій біді не протидіють – за них це робить Герой, і тільки під час вирішального двобою загибель стає для нього реальною загрозою. Тим більше вражаючою стає перемога сил життя над силами смерті, що

небезпека ця була не удаваною. Балансування Героя на межі життя та смерті під час агону емоційно гостро підкреслює значущість його перемоги.

Отже, універсально-культурне підґрунтя даного сюжету в межах базової формули виглядає так: «Життя» (Героя, Спільноти, Чудища) – «Загроза смерті» (Спільноти, Герою) та «Смерть» (Чудища) – «Безсмертя» (перемога Героя та порятунок Спільноти).

Ця формула у останній своїй частині маркована *агресивним* кодом для героя та нульовим кодом для спільноти, королівства чи держави, котрі самі участі у боротьбі не брали і своїм порятунком мають завдячувати тільки войовничому Героєві. Крім того, деякі більш детальні класифікації в межах КПП-підходу тут вбачаються також у «Заклику» (до бою), який ґрунтується на контамінації *інформаційного* та *агресивного* кодів.

2. З гязі у князі

Основний зміст цього сюжету полягає у розповіді про те, як молоді безвісні герой або героїня, що жили в бідності, стають багатими та щасливими. Цей їхній шлях вгору, зазначає К. Букер, не завжди є простим, і більшість оповідей на цей сюжет, за винятком найпростіших версій, розгортається через низку стадій. Першою з них є етап «Початкове убозтво вдома» і «Заклик». Тут ми вперше знайомимося з молодими героєм чи героїнею в їх визначально приниженому і нещасному стані, як правило, в них вдома. Найбільш очевидна причина їх страждань полягає в тому, що їх оточують темні злорадні сили, які зневажають ними та принижують їх. Ця стадія закінчується, коли хто-небудь закликає героїв вийти у широкий світ.

Герой чи героїня даного сюжету на наступній стадії «У світі – перші успіхи», не дивлячись на певні випробування, що вони їх зазнають, вже досягають першого, поки що скромного, успіху, але це стає передвістям їх можливої щасливої долі. Вони можуть вперше познайомитися з принцом або принцесою чи навіть у чомусь випередити своїх «темних» конкурентів, але ще неповною мірою.

«Головна криза: всі раптом йде не так» – третя стадія розгортання сюжету «З гязі в князі». Темна сила раптово повертається, Герой або Героїня розлучаються з тією чи тим, хто став для них важливішим за все на світі, і вони сповнені відчаю. Через те, що раніше їх доля покращувалася, а тепер все пішло на шкереберть, і вони безсилі що-небудь поправити, це – найгірший момент долі героїв у даному сюжеті.

На четвертій стадії «Незалежність і остаточне випробування» герої задля здобуття вільного стану повинні пройти останнє випробування.

Зазвичай це битва з деяким потужним темним персонажем, що стоїть між ними і їхньою метою, і в цьому полягає кульмінація всієї оповіді. Тільки тоді, коли випробування успішно пройдено і темні сили повністю усунені з їхнього життя, для героїв, нарешті, відкривається вільний шлях для руху до заключної стадії.

Остання, п'ята фаза сюжету «Заключне поєднання, завершення і виконання» показує, як герої отримують кінцеву винагороду, чим є, як правило, шлюб з принцом або принцесою. Вони також можуть отримати у винагороду королівство, природа якого не прописана, але ясно, що воно є розвиненою державою, яким вони будуть правити мудро і добре. Оповідь, таким чином, завершується ідеальним станом цілісності, що триватиме вічно в майбутньому («вони жили довго і щасливо») [11, р. 65–67].

Глибинна базова структура даного сюжету тут також спирається на світоглядну формулу «життя – смерть – безсмертя», але в даному випадку у дещо ускладненому варіанті. Розповідь відразу починається з опису ненормального життя героя чи героїні – воно не вільне, угиснуте. Втім, вочевидь, колись воно було свободним, і хоча можливі й такі оповіді, де герої живуть під тиском ворожих істот від самого свого народження, ми знаємо, що, як правило, це відбувається внаслідок якоїсь прикрої події – смерті матері з наступним одруженням батька з чужою жінкою, котра пригнічує пасербицю і таке подібне. Тому *агресивне* кодування *вітальності* тут присутнє від самого початку, коли розповідь розпочинається зі змальовування картини *життя* героїв, але життя насильно пригніченого, у злиднях та убогості. І винними у цьому є деякі *ворожі* постаті, котрі гноблять героїв. Через це базова формула тут відразу розпочинається з *вітальності*, кодованої *агресивністю*. Отже, даний сюжет нібито «вносить за дужки» попереднє нормальне життя героя чи героїні, відразу починаючи з опису життя в утисках. Тому за умов врахування цієї мовчазно гаданої ланки формули вона виглядатиме так: («*Нормальне життя*») – «*Життя в утисках*» – «*Життя, частково звільнене від утисків через вихід у світ зі щасливою життєвою перспективою*».

І нехай у даному випадку звільнення від притисків відбулося у пасивний спосіб, шляхом простого «виходу в світ», перед персонажами, раніше поневоленими, відкриваються манливі обрії вільного життя у любові та добробуті. З цього моменту базова світоглядна формула знову починає працювати. Сп'янілі від почуття отриманої свободи закохані герої зазнають страшного удару, коли вся їхня життєва перспектива перекреслюється темною силою. Тепер простого «виходу у світ» вже недостатньо, героям слід докласти активних зусиль, щоб відвести від свого майже повноцінного життя неочікувану загрозу. Формула наразі отримує такого вигляду:

«Життя, частково звільнене від утисків зі щасливою життєвою перспективою» – «Загроза цьому життю» – «Відведення загрози через боротьбу з темними силами та життя при владі, у статках та коханні».

Як бачимо, ствердження життя, конкретно – у добробуті та разом з коханою людиною, може реалізовуватися у сильному та послабленому варіантах. У першому з них фігурує той важливий момент, котрий ми вже бачили у першому сюжеті – боротьба за своє щастя з «темними силами». У послабленому варіанті оповіді ми бачимо, що звільнення від утисків, укладання шлюбного союзу, життя у добробуті можна досягти шляхом простого видалення з-під влади темних сил через безпосередній «вихід у світ».

Накладання двох варіантів змістовного втілення базової формули в одному сюжеті посилює драматизм усієї оповіді, коли успіх, що був, здавалося, вже так близько, вислизає з рук, і перед героями починає глибочіти така смертельна прірва, у порівнянні з якою попереднє життя у злиднях виринає справжнім щастям.

Подібне «подвоєне» функціонування базової формули через «коливальні» зміни успіху на невдачу та навпаки, К. Букер зафіксував у поняттях «згортання та розгортання». Він пише, що, як і в сюжеті про подолання чудовиська, ми бачимо, що на своєму найглибшому рівні сюжет «З грязі в князі» розгортається через чергування фаз згортання та розгортання. На початку герой або героїня зазнавали відкритого приниження і навіть переслідування. Поступово, виходячи в світ, вони вже можуть мати сподівання на позбавлення від знущань та мають перші, ще скромні успіхи. Але це раптово закінчується шоком головної кризи, що вводить нове згортання. Потім знову відбувається поступове розширення, мірою розвитку їх зрілості, поки не настає кульмінаційне випробування, коли згортання стає найбільш важким. Тільки після цього ми можемо бачити завершення випробувань та остаточне звільнення, яке дозволить героям вийти тріумфаторами наприкінці оповіді, возз'єднатися та завоювати винагороду, яка дає їм відчуття повного виконання сподівань на щасливе життя, котре триватиме нескінченно і в майбутньому [11, р. 67].

До цього ще можна додати, що повнота життя, якого, зрештою, досягають герої, теж описується в термінах *агресивності*, хоча і позбавленої відвертого насильства і ворожості – адже відносини панування та підкорення, які мають місце в управлінні будь-якою державою, хоча і передбачають покарання порушників законів та тих, хто зазіхає на її існування, у даному сюжеті пом'якшені вказівкою на те, що правління героями отриманим ними у винагороду королівством буде «мудрим та

добрим». Крім того, опис повноти життя у добробуті дає культивоване *аліментарне* кодування *вітальності*, а щасливий любовний союз коханців демонструє наявність у специфікації *вітальності* ще й *еротичного* коду. До всього цього прибавляється також поєднання категорії *життя* з послабленою *імортальністю* – адже це життя героїв у добробуті та коханні буде ще й довгим, чи, як прямо сказано в тексті, «триватиме нескінченно».

Втім, аналіз даного сюжету К. Букером цікавий ще й тим, що він згадує і такий його варіант, який є «уламком» від повного сюжету. Мова йде про так звану «темну» варіацію сюжету «З гязі в князі», де герой або героїня намагаються піднятися з низів, але з тих чи інших причин це їм не вдається [11, р. 67]. У такий оповіді базова формула теж репрезентована лише частково, без своєї фінальної позитивної частини.

3. Пошуки пригод

Цей сюжет, за всіма ознаками, криє в собі достатньо повно репрезентований набір категорій граничних підстав та кодів, не дивлячись на доволі розпливчате його «титuluвання» (ясно, що «пригоди» – це завжди небезпека, але заради чого герой їх шукає – з назви невідомо). К. Букер, розкриваючи зміст даного основного сюжету, перш за все вказує на пов'язаність його з прагненням героя до деякої далекої, дуже важливої мети, і поки її не буде досягнуто, належної розв'язки оповіді не відбудеться. Основна історія пошуків розгортається через ряд таких етапів:

У першій стадії «Поклик» (Call) йдеться про гнітюче та нестерпне життя героя в деякому «місті руйнації та смерті» (city of destruction). Герой відчуває поклик до змін, вважаючи, що виправити ситуацію може лише довга та непроста подорож. Він обирає важкий шлях до своєї мети, досягнення якої оновить його життя.

Подорож (journey) становить другу стадію сюжету. Герой і його супутники вступають у ворожу місцевість, проходячи низку небезпечних для життя випробувань. Вони зустрічають жахливих чудищ, яких необхідно подолати, зазнають спокуси, перед яким слід встояти тощо. Кожне з цих випробувань закінчується хвилюючим уникненням небезпеки. Під час іспитів герої мають певний час для перепочинку, коли вони зустрічаються з гостинними персонажами, отримують допомогу або пораду, часто від «мудрих людей похилого віку» або від «красивих молодих жінок». На цьому етапі герою іноді доводиться робити подорож у підземний світ, де він тимчасово переступає поріг смерті і має корисні контакти з духами минулого, які дають йому вказівки про те, як досягти своєї мети.

На третій стадії – «Прибуття та крах надій» герой досягає своєї цілі, але до кінця його історії ще дуже далеко, тому що тепер, на порозі його мети, він бачить нові, ще страшніші, ніж це було, перешкоди між ним та предметом його жаготи, яких треба подолати, перш ніж його прагнення здійсняться.

«Заключні випробування» дають четвертий етап розгортання даного сюжету. Герой повинен пройти останню серію випробувань (часто три), щоб довести, що він дійсно гідний винагороди. Оповідь досягає кульмінації в останній великій битві або випробуванні, які можуть бути найбільш небезпечними з усіх вже пройдених.

Нарешті, на п'ятій стадії під назвою «Мета» (goal) герой, благополучно уникнувши смерті на попередній стадії, отримує у винагороду королівство, принцесу або скарб, котрі цілком міняють його життя, разом із гарантією, що це оновлене життя продовжуватиметься й у майбутньому [11, р. 83].

Універсально-культурну формулу у даному сюжеті можна побачити вже у першій його стадії – «Поклик». Як і в попередньому сюжеті, герой живе у пригніченому стані, який його не задовольняє. Вихід з такого стану герой вбачає у залишенні того *мортального* міста, де він живе. У такий, щоправда, пасивний спосіб, герой *заперечує «руїнацію та смерть»*, що є визначальною ознакою цього міста. Той же самий засіб, просторове пересування, розцінюється ним як шлях до *оновлення* його власного життя. Щоправда, все це має вигляд наміру, котрий ще тільки повинен здійснитися, і сприяє цьому *усвідомлення* ситуації, заклик до змін (*інформаційний* код). Отже, ми бачимо таку формульну зв'язку: «Життя в утисках та під тінню смерті та руїнації» – «Заперечення такого забарвленого у кольори смерті життя» – «Життя оновлене, вільне».

На другій стадії універсальна формула конкретизується у переживання героєм *смертельних небезпек*, з яких він, зрештою, *виходить живим*. Чудовиська випробовують героя на силу (*агресивний* код), а оскільки у всіх випадках герой *уникає смерті*, то тут ми бачимо пряме втілення глибинної базової формули «життя – загроза життю (з боку монстрів) – відведення загрози, виживання (через перемогу над чудовиськами)». Серед засобів порятунку героя є поради мудрих старих людей або духів підземного царства, що кодифікує порятунок ще й *інформаційністю*. Сама ж оповідь про подорож у підземний світ також свідчить про наявність в основі й цього епізоду повної розгортки базової формули – адже щоб потрапити туди, герой має *тимчасово «померти»*, а вороття його в «цей світ» передбачає його *неодмінне повернення до життя, оживлення*. Гостинність «помічників» демонструє *табуованийий* агресивний код, а

«спокуси», вочевидь, пов'язані із жінками – так само заперечений *еротичний* код. В цілому ж на даній стадії базова формула співпадає за своїм втіленням із першим сюжетом: «Життя» (Героя) – «Загроза смерті» (Герою від Потвор) та «Смерть» (Чудищ) – «Безсмертя» (перемога Героя над Чудищами).

Третя та четверта стадії є лише мультиплікаціями відтвореної на другій стадії ситуації виникнення *смертельних загроз для життя* Героя та *вдалого їх подолання*, і тому наша формула змістовно тут залишається без змін, міняються лише, можливо, персоніфікації цих загроз.

Відносно п'ятої стадії слід зазначити, що ініціальний спонукальний мотив пошуку пригод – незадовільний життєвий простір – є зовсім не обов'язковим. До мандрів героя може підштовхнути бажання отримати скарби, одружитися, звільнити принцесу, посісти високу посаду тощо – тобто, все те, що герой, зрештою, на цій завершальній стадії й отримує. Іншими словами, *життя* героя не тільки *врятовано і оновлено*, воно набуває ознак позитивної повноти через казкове *багатство* (трансформований *аліментарний* код) та *безсмертя* у родовому сенсі, як подовження в дітях через шлюб з принцесою, чи у сенсі соціальному – як особистісне втілення усєї громади на королівському троні, що перевершує внаслідок цієї соціально значущої ролі будь-які параметри індивідуально-одиночного життя окремої людини, і з її біологічною смертю не закінчується. Окрім цього, КГП безсмертя втілена у фінальній частині сюжету в тому, що здобута повнота життя має гарантію подовження у майбутньому. Таким чином, розуміння повноцінного життя описується у термінах *аліментарності* (багатство, скарби), *еротичності* (одруження) та *агресивності* (владарювання), а *усвідомлення* цієї обставини Героєм, що й визначає його прагнення до такого повноцінного життя, дає *інформаційний* код.

4. Подорожі та повернення

Цей сюжет розповідає про подорожі героя з «цього», «нормального», на «той», «ненормальний» світ із неодмінним поверненням. Оповідь розгортається таким чином:

Перша стадія «Очікування» (Anticipation) та «попадання» в інший світ показує, як молоді, наївні, з дуже обмеженим досвідом герої стають більш активними і шукають чогось такого, що, зрештою, виносить їх у дивний світ, з яким вони ніколи не мали справу до цього.

На стадії «Первісне захоплення» (або «Спокійна стадія») відбувається їх хвилююче цікаве знайомство з цим незнайомим світом. Але він ніколи не буде місцем, де вони почуватимуть себе як вдома.

Третя стадія – це стадія «Краху надій», фрустрації. Настрій цікавої пригоди поступово змінюється на стан розчарування, відчуття краху надій та гноблення. Загроза (shadow) стає все більшої та тривожною.

На четвертій, «Жахливій стадії» загроза (shadow) стає настільки домінуючою, що вона вже становить серйозну небезпеку для виживання героя або героїні. Як і слід було очікувати, на п'ятій стадії відбувається драматичне уникнення загрози і повернення героїв у той світ, з якого вони прийшли [11, р. 105–106].

Особливістю цього основного сюжету є, по-перше, доволі розпливчата фіксація природи тих загроз, що їх зазнають герої, а по-друге – відсутність активного протистояння небезпекам з їхнього боку – вони просто тікають назад, додому. А втім, оскільки вказані небезпеки все ж таки визначаються К. Букером як такі, що становлять загрозу для життя, то світоглядна формула у її такому конкретизованому варіанті також очевидним чином наявна: *«Життя» – «Загроза життю» – «Уникнення загрози (через втечу від неї)»*.

Єдиний код, який тут репрезентовано очевидним чином – це *інформаційність*, адже героям цікаво пізнавати дещо нове, невідоме, загадкове та незнайоме.

5. Комедія

Достатня невизначеність таких сюжетів, як «Комедія» та «Трагедія» змушує К. Букера робити при їх аналізі відповідні зауваги. Він зазначає, що сутність сюжету «Комедія» не може бути узагальнена так само, як це робилося щодо інших сюжетів, тому що тут слід враховувати деякі його варіації. Але попри це він все ж таки виділяє певний інваріант, твердячи, що суть даного сюжету завжди полягає у тому, що у всіх його різновидах ми бачимо людей у ситуації плутанини, зникання та невизначеності, котра, коли все сплітається у кошмарних кудлай, стає все нестерпнішою. Нарешті, сприймання раніше неадекватно зрозумілих речей різко змінюється, ситуація дивовижним чином трансформується, і всі сходяться у радісному союзі.

Ключем до розуміння комедії, пише він далі, є, таким чином, перехід між двома загальними станами. Перший, що зберігається протягом більшої частини оповідання, є своєрідними сутінками, у яких нічого не зрозуміло, де не видно дійсної суті людей, і неясно, що з цього усього вийде. Другий стан полягає в «узнаванні», «усвідомленні ситуації», «порозумінні» (recognition), коли в кульмінації оповіді темну постать викривають, і все стає прозорим та зрозумілим. Кожен справжній характер і особистість розкривається, всі дізнаються, хто є його чи її власною

«половинкою». Те, що було розділеним, стає тепер цілим, і ніщо не символізує це більш повно, ніж союз героя і героїні [11, р. 150].

Порівнюючи «Комедію» з іншими, вже розглянутими сюжетами, К. Букер відмічає, що, як і в них, ми бачимо тут домінування протягом більшої частини оповіді загрозливої темряви, котре наприкінці досягає кульмінації, і тоді тут так само відбувається обернення ситуації, чудове звільнення, і оповідь завершується цілковитою повнотою своєї реалізації [11, р. 151]. У «Комедії» немає такого фіналу, як це має місце у розглянутих раніше основних сюжетах, коли ворожі героєві або героїні персонажі знищуються, хоча і в ній деякі сліди цього залишаються у вигляді викриття або вигнання супротивників.

Задля пояснення своєї позиції К. Букер наводить приклад, котрий дає можливість краще збагнути відмінності сюжету «Комедія» від інших сюжетів. В ній ми бачимо героя, який закохується у красиву героїню. Вона теж любить його і, незважаючи на сильну протидію батька, який вважає героя «соціально нижчим», вони одружуються. Але герой мимоволі ображає ревниву, озлоблену третю особу, яка стає головною темною постаттю оповіді. Ця постать бажає помстися і натякає герою, що його молода дружина не вірна йому. Він демонструє хустку, яку нібито дав героїні її коханець. Герой скаженіє від люті. Якщо б це було комедією, тоді після того, як неясність та плутанина досягли кульмінації, через «узнавання» ситуації та «порозуміння» між героями сюди було б внесено ясність. Тоді стало б відомо, хто насправді загубив хустку, а темну постать було б викрито. Герой з жалем визнав би, що він страшенно образив дружину. Після цього вони, нарешті, помирилися б, і все б скінчилося благополучно. Проте ми всі знаємо, що ця історія так не закінчується, тому що в ній не було «порозуміння» (recognition). Тому «Отелло» – не комедія, і це приводить нас до наступного сюжету, до «Трагедії» [11, р. 152].

Тобто, ми бачимо, що динаміка наростання загрози, її заперечення та відновлення позитивного стану в «Комедії» також присутні. Відмінність змістовного втілення базової світоглядної формули в «Комедії» від її втілень в інших сюжетах полягає в тому, що загроза, небезпека, смерть відводяться не шляхом їх реального подолання, а, після певного прояснення ситуації через отримання істинної інформації. *Інформаційний код* тут, як бачимо, грає ключову роль, даючи можливість перетворити загрозу на дещо несерйозне з наступною розрядкою напруги у фінальній стадії через сміх. Сама ж формула набуває тут такого вигляду: «Життя» – «Загроза життю» – «Відведення загрози через прояснення ситуації».

6. Трагедія

На відміну від комедії, ситуація, завдяки якій для героїв виникає загроза, в трагедії не прояснюється, і все закінчується їх смертю. Тут йдеться, пише К. Букер, не про природну смерть «сповнених літами» героїв, а про їх «неприродну», або, як ми кажемо, трагічну кончину [11, р. 153]. Звичайно, це не означає, – продовжує він, що величезна маса оповідей, котрі закінчуються насильницькою смертю, мають однакову глибинну модель. До такого фіналу можна прийти багатьма маршрутами. «Трагічне закінчення» мають і попередні сюжети в їх «темних» (негативних) версіях. І у власне трагедіях ми знаходимо значну різноманітність в їх основних формах та моральних акцентах, що унеможливує зведення їхньої глибинної структури до якоїсь однієї простої формули.

Однак, на думку К. Букера, в трагедії ми можемо виділити один такий конкретний тип оповіді, що формується певною моделлю настільки наполегливо, що помилитися у її визначенні неможливо. Задля підтвердження своєї думки він звертається до п'яти відомих творів, написаних за різних культурних умов і з відмінними цілями. Це грецький міф про Ікара, німецька легенда про Фауста, «Макбет» Шекспіра, оповідання позаминого століття Стівенсона і сучасний роман Набокова «Лоліта» [11, р. 154]. Далі К. Букер по черзі розглядає всі названі твори, виділяючи в них п'ять спільних стадій.

На стадії очікування герой перебуває у деякому стані неповноти, його думки націлені на майбутнє з надією на деякі незвичайну винагороду. Потім герой вчиняє таку волю, котра визначає напрямок всіх його наступних дій (наприклад, Фауст підписує договір з дияволом, Гумберт хоче втопити матір Лоліти, але негаданий нещасний випадок з нею і без цього дозволяє йому реалізувати свої педофільські перверсії). На цій другій, «Спокійній стадії» деякий час для героя майже все складається неймовірно добре. Він отримує ту винагороду, про яку мріяв, і, здається, все йому «сходить з рук».

З початком стадії «Краху надій» справи майже непомітно починають йти не так, як треба. Герой не може знайти собі місця, починає відчувати розчарування і задля подальшого досягнення мети заходить все далі і далі, і це утягує його у брудні справи безповоротно. Тут може появитися «темна фігура», котра в якийсь неясний спосіб починає погрожувати йому. Згодом герой втрачає контроль над станом справ, його охоплює відчай – ворожі сили і доля обертаються проти нього. Це – «Жахливий етап» оповіді. Нарешті, п'ята стадія «Знищення або бажання смерті» показує, що герой гине – або через дію сили, яку він накликав на себе, або через

заключний акт насильства, що прискорює його смерть (наприклад, вбивство або самогубство) [11, р. 157].

Основна глибинна модель в структурі трагедії, за К. Букером, показує, як люди можуть загрузнути у таких діях, котрі, зрештою, призводять до їх неприродної смерті. Все це є наслідком падіння героїв, їх насильницького заперечення усього довкола них [11, р. 192].

Здавалося, що в цьому основному сюжеті базові світоглядна формула присутня лише в «обломленому» вигляді, коли все закінчується смертю героїв, часто – насильницькою: *«Життя героїв» – «Смерть героїв» – «_____»*.

Однак тут слід вирізняти героя негативного та позитивного. Вищенаведений варіант формули поєднує загибель позитивного героя від рук чи за інтригу героя негативного та смерть самого цього негативного героя. Втім загибель останнього є для спільноти формою відведення можливих наступних смертельних загроз, що їх міг би принести цей недобрий персонаж. Через це смерть негативного героя постає як певне звільнення від небезпеки, що дає повну розгортку базової формули: *«Життя позитивного героя» – «Загроза його життю від героя негативного» – «Смерть позитивного героя» – «Смерть негативного героя» – «Відведення через це загрози подальших смертей позитивних героїв»*.

Але й за умов падіння негативних героїв трагедії у цей жахливий морок, уточнює К. Букер, вони іноді можуть спробувати знайти в собі сили для руху у зворотному напрямку, так, щоб світло знову просяяло крізь їхню похмуру сутність. Втім, у трагедії це повернення до світла може відбуватися лише частково, і воно є недостатнім, щоб здолати сили темряви, котрі у підсумку змітають героя чи героїню. Проте, існують й такі оповіді, де підйом від темряви до світла має своє тріумфальне завершення. Це приводить нас до наступного і останнього з основних сюжетів – «Відродження» [11, р. 192]. Іншими словами, відведення загрози подальших смертей від негативного героя може відбутися через його перемену, коли він викоренив в собі всі ті риси, що призвели до трагедії.

Цей суттєво значущий момент такого типу оповідальних текстів у свій час окреслив Ю. М. Лотман, на думку якого західний роман в основному описує сімейне життя, у той час як російський роман – життя суспільне. Перший заснований на архетипі «Попелюшки», що змінює свій статус у незмінних соціальних умовах, другий концентрується навколо змін світу героєм і зв'язаних з цим його власних змін. Він виступає одночасно як рятівник цього світу, і як його руйнівник. Ця

функція героя накладає на нього визначені стереотипні структури, коли він у своїх діях змушений проходити крізь пекло, гинути і потім воскресати до нового життя [6, с. 247]. Втім, подібний варіант реалізації повної розгортки світоглядної формули радше притаманний такому основному сюжету, як «Відродження».

7. Відродження

Прикладом казок на сюжет «Відродження» К. Букер вважає «Сплячу Красуню», «Білосніжку», «Царівну-жабку», «Сніжну королеву» та інші. Герой або героїня підпадають під дію злостивого закляття, внаслідок чого перебувають у деякому «замороженому стані» жалюгідного існування (living death), як от фізичне чи духовне позбавлення волі, мертвий сон, хвороба або які-небудь інші форми чар. Потім деякий персонаж допомагає їм звільнитися від цих наслідків ворожого чаклунства [11, р. 194].

Всі ці тексти мають, вважає дослідник, таку основну послідовність: 1) молодий герой чи героїня потрапляють під владу (shadow) злої (dark) сили; 2) деякий час здається, що все йде досить добре, загроза, можливо, відступила, 3) але у кінцевому рахунку вона наближається, набирає повну силу, і герой чи героїня ув'язнюються у стані жалюгідного існування; 4) це триває протягом довгого часу, і вже здається, що темна сила повністю перемогла; 5) але нарешті вершиться чудесне позбавлення від такого стану, і воно приходить, якщо закутою у ньому є героїня – від героя, або, якщо в цьому стані перебуває герой – від молоді жінки або дитини [11, р. 204].

Перше, що тут впадає в очі, так це відсутність у К. Букера розгляду того напрямку розвитку подій, котру було заявлено наприкінці аналізу «Трагедії». Ми не бачимо тут позитивного переродження негативного героя. Звільнення «живих трупів» (living death) від цього запаморочного стану відбувається не ними самими, а іншими героями – в залежності від того, кого звільняють від чар – героєм, героїнею чи дитиною. Водночас неважко помітити, що у сюжеті «Відродження» базова світоглядна формула репрезентована у повному обсязі, хоча сама смерть та форми її загрози виписані тут К. Букером вкрай розпливчасто. Її персоніфікує якась неясна «темна сила», хоча, по суті справи, це нічого не міняє. Стан, у якому перебувають герої (фізичне або духовне ув'язнення, мертвий сон, хвороба та, часто, й власне смерть, що вважалася незворотною, але виявилася тимчасовою) є видами заперечення нормального життя, до якого, скажімо, Спляча Красуня, у чудесний спосіб, іноді досить екзотичний, як в оригіналі казки – через злягання Героя з нею, мертвою (який, за В. Я. Проппом, робить з нею «гріх» – f-5), щасливо повертається. Отже, ця формула як універсально-культурне підґрунтя даного сюжету, виглядає таким чином:

«Життя героїв» – «Смерть героїв (у послаблених варіантах – стан мертвого сну тощо)» – «Безсмертя (відродження мертвих героїв чи звільнення їх від майже мертвого стану)».

Узагальнюючи, можна твердити, що дана специфікація базової формули тут не виходить за межі її «короткого» варіанту «Життя – Смерть – Безсмертя», а форми звільнення від майже смерті чи реального мертвого стану можуть бути репрезентовані *еротичним* кодом (злягання, алегорично – поцілунок) чи табуйованим *агресивним* кодом (наприклад, висмикування веретенця).

Завершуючи розгляд семи основних сюжетів К. Букера, важливо зауважити, що, як і в деяких інших випадках класифікації інваріантних структур текстів культури, наприклад, у Ольги Фрейденберг, ця процедура у роботі, що ми її зараз розглядаємо, проведена не досить коректно. Це проявляється, зокрема, у наявності однакових класифікаційних понять у різних рубриках, приміром, «Подорожі». І хоча в англійській мові є смислові нюанси у виразах «journey» (переважно сухопутна подорож) та «voyage» (переважно морська подорож), мова все рівно йде про просторове пересування героїв, якому, приміром, у В. Я. Проппа взагалі відводилась роль допоміжного елементу структури казки.

Крім того, назви деяких стадій розгортання сюжетів фактично не відображують того змісту, що ними позначається. Так, п'ята стадія розгортання сюжету «У пошуках пригод» – «Мета» – по суті мала б називатися «Досягнення мети» тощо. Невдалими, як на нас, є назви сюжетів «Комедія» і «Трагедія», оскільки вони, по-перше, традиційно вважаються жанрами драми, а не окремими сюжетами, і, по-друге, такі назви основних сюжетів абсолютно нічого не говорять про зміст кореляційних оповідей та їхню універсальну основу, яку вивів при їх розгляді у відповідних розділах К. Букер.

До безсумнівних надбань К. Букера слід віднести розуміння ним тієї обставини, що кожен з семи основних сюжетів у свій спосіб репрезентує дещо спільне, що лежить в самому осерді оповідей [11, р. 7]. Це вкрай важливе твердження стосується не тільки його суто пропедевтичної сентенції, що при будь-якій спробі дослідити найбільш глибокі моделі, що формують літературні тексти, ми рано чи пізно приходимо до того важливого факту, що, не дивлячись на розмаїття мільйонів оповідальних історій, в них можливі лише два фінали – вони закінчуються або тим, що чоловік і жінка поєднуються в коханні, або смертю [11, р. 153]. Хоча тут ми вже бачимо у К. Букера фактично ідентичний нашому, хоча і вкрай спрощений, універсально-культурний підхід до глибинних інваріантів текстів, який ґрунтується на *мортальній* КГП (неповна формула) та на

еротичному кодуванні *вітальності* та *імортальності* (оскільки у такий спосіб окрема людина подовжує власне життя через нащадків, тобто, досягає *безсмертя* у роді), він на цьому не зупиняється і йде ще далі, прагнучи виявити спільний для всіх семи основних сюжетів *універсальний* сюжет, до розгляду чого ми й переходимо.

II.2. Універсальний сюжет К. Букера

Як ми щойно переконалися, запропоновані К. Букером типологічні сюжети мають у своїй основі повний набір категорій граничних підстав та відповідних світоглядних кодів у їх універсально-культурній формульній зв'язці. Більш того, універсально-культурний зміст легко виявити й у тих сюжетах, котрих він, за власним зізнанням, взагалі не торкався. Це «спеціалізовані», за його висловом, сюжети на кшталт «Міфів творення», що пояснюють, як світ почав існувати, або сюжет «Таємниця», що лежить в основі детективів [11, р. 215]. Неважко побачити, що в основі міфів творення лежить *генетивна* КГП (див. про це детальніше: [4]), а детектив будується не тільки на *табуїзованій інформаційності* (таємниця), але й на розслідуванні (*культивованій інформаційний код*) зазвичай кримінального злочину, як правило, вбивства (*мортальна* універсалія). Думку про тайну як основний зміст детективу задовго до К. Букера висловлював Т. Кестхеї [3]. За ним, головною категорією детективу виступає *таємниця*, відповідь на яку разом з письменником шукає і читач, тоді як *мортальний* момент, найчастіше – убивство, заданий з самого початку, часом – поза рамками оповідання (див. про це детальніше: [5, с. 117]). З цього видно, що, як і слід було очікувати, і ті сюжети, які не увійшли до кола аналізу К. Букера, також несуть у собі універсально-культурний зміст.

Серед важливих методологічних питань пошуку інваріантних структур культурних текстів чи не центральне місце посідає проблема виявлення їхніх джерел. Як на нас, задовільне пояснення походження структуризації текстів культури категоріями граничних підстав та кодів не може спиратися на «теорію відображення», коли структуру цих текстів пояснюють тим, що вони є віддзеркаленням дійсності – соціальної, обрядової чи якоїсь іншої (В. Я. Пропп та всі його чисельні послідовники). За цих обставин залишається без відповіді запитання про джерела структурування самої цієї «дійсності». Незадовільним є й інтерпретація структури того чи іншого дискурсивного тексту теорією «запозичення», оскільки і тут ніхто не може дати доступного пояснення, по-перше, завдяки чому саме так було структуровано «перший» текст, який потім чомусь почав «копіюватися» іншими культурами, а також, по-друге, чому одні культури здатні генерувати тексти, а інші – лише їх запозичувати.

З огляду на це нами було запропоновано концепцію автогенерування інваріантних структур культурних текстів, враховуючи ідентичність природжених основних екзистенційних установок людей всіх часів і народів, у результаті соціалізуючого та окультуруючого розвитку яких постають ідентичні у будь-якій культурі вічні філософські питання та однакові теми, сюжети та мотиви в літературі. Адже кожна людина, що прийшла в цей світ, неодмінно зустрінеться з питанням життя і смерті. Родова єдність людства зумовлює збіги у відповідях на це питання, що їх дає, зокрема, й світове красне слово. Проте, нам довелося визнати, що сам «механізм» автогенерації універсально-культурних структур текстів культури ще недостатньо відомий, і поки що при спробах його детально розглянути він губиться у «таємничий» глибині «продуктивної здатності уяви» (І. Кант).

І що ж ми зустрічаємо у К. Букера? Він також твердить про неясність дії цих «механізмів», але щодо предмету свого дослідження – генерування семи основних сюжетів. За ним, ми фактично не знаємо, як цей чудовий процес працює в неврологічному аспекті, ми не можемо пояснити це фізично, ми навіть не можемо знайти, в якій саме частині нашого мозку ця дуже складна діяльність відбувається. Сам факт повторення вказаних інваріантних оповідальних моделей (patterns) важко пояснити, – зазначає він далі, але ясно, що є деякий механізм у психіці людини, який не тільки збирає уявні образи разом у ці моделі, але робить це таким чином, який показує, що вони розгортається у відповідності до певних правил [11, р. 216].

Даючи, за прикладом К. Букера, певну самооцінку зробленого, зазначимо, що, на відміну від нього, ми не обмежились констатацією труднощів у виявленні глибинних «механізмів» генерування зв'язаних оповідальних текстів та їх КГП-структури, і не тільки висунули ідею про спонтанне самопородження останньої. Окрім цього, ми знайшли пряме чи непряме підтвердження даної думки у низці праць, автори яких з того чи іншого боку підходять до запропонованої нами концепції автогенерування універсально-культурної структури текстів культури. До них відноситься, зокрема, аналіз підсвідомих чинників генерування та синтезу глибинних інваріантних сенсових структур текстів культури К. Юнгом та С. Грофом, теорія спонтанного самогенерування ідентичних КГП-структур в історико-політичній думці, казках та дитячій психології Гейварда Олкера, думки про автопороджуюче відтворення універсально-культурних смислів у роботі продуктивної здатності уяви у дитячій творчості Джанні Родарі та їх виявлення в письменницькій інтроспекції Миколою Носовим, та, нарешті, згадана тут останньою, але за своєю

значущістю найбільш важлива – концепція «метафор первісної свідомості» Ольги Фрейденберг [6, с. 28–30, 269–278].

Вочевидь, існує певна логіка дослідження певного предмету, що визначається логікою самого цього предмету. Мабуть тому і тут ми бачимо певні збіги міркувань К. Букера з нашою позицією. Він теж вважає, що витоки базових сюжетів слід шукати у несвідомому шарі розумової організації людини, прямо і не зовсім вірно називаючи сім основних сюжетів *архетипами* (про автентичне розуміння К. Г. Юнгом архетипів як апіорних структурних форм змістовної свідомості, котрі ні в якому разі не тотожні символам, образам, а тим більше – сюжетам, а є лише динамічними факторами, що маніфестують себе в імпульсах, спонтанно, так само, як й інстинкти див.: [14, р. 67–92] та [6, с. 278]). У чому К. Букер безумовно правий, так це в тому, що ці «основні фігури та ситуації» «деяким чином несвідомо закарбовані у наших головах, так що ми не можемо уявити собі оповідальні історії в будь-якій іншій формі» [11, р. 215–216].

Ця «закарбованість» визначає особливості сприйняття оповідальних текстів, зокрема, казок, дітьми, котрі, за цим автором, вперше в ранньому дитинстві знайомлячись з ними, інстинктивно усвідомлюють, про що в них йдеться. Маленька дитина, пише К. Букер, коли їй розповідають казки, може мати справу із зображеннями таких речей, яких вона ніколи не бачила у реальному світі, або яких ніколи не існувало, наприклад, кровожерливих велетнів, тварин, що розмовляють, вогнедимних зміїв тощо. Але дитина може відразу сприйняти ці міфічні істоти, оскільки символічна мова, якою подані дані казки, відповідає інстинктивним моделям, котрі вже запрограмовані у нашій підсвідомості [11, р. 216].

І тут, як бачимо, у нас є К. Букером співпадають методологічні ходи, він теж звертається до особливостей дитячої психології у сприйнятті казкових текстів. Втім, у цьому конкретному питанні у наших підходах існує й суттєва відмінність, котра полягає в тому, що, як на нас, діти не просто сприймають казкові тексти на підставі певних інстинктивних моделей, вони на підставі цих моделей здатні активно продукувати, а не тільки пасивно сприймати та «впізнавати» знайомі глибинні схеми. І запрограмованою в їхній свідомості є не символічна мова казкових історій, а притаманна усьому живому базова установка на подолання небезпеки, на виживання, яка у людини набуває імагінативних, уявних форм прояву. Через це діти в експериментах Дж. Родарі відтворювали базову універсально-культурну формулу на будь-якому запропонованому їхнім вчителем матеріалі, а маленька онучка академіка М. В. Поповича (для мене цей приклад вже став хрестоматійним) для утворення ситуації загрози

та її успішного подолання штучно вводила в казку, яку перед сном розповідав їй дідусь, небезпеку в образі ніколи не баченої нею «стлашної саламадли» [6, с. 291–293]. Подібне нагнітання моторошності при прослуховуванні казки є емоційним проявом активної структуризації дитиною тексту. Без навмисного введення в оповідь ситуації загрози життю повного розгортання оповідальної історії як уособлення всієї природженої настанови на виживання не могло б здійснитися – адже якщо немає загрози, то немає й порятунку від неї. В. Я. Пропп зафіксував цю необхідність через визначення важливості для «ходу» казки початкових ситуацій «біди» та «нестачі». Саме вони надають оповіді потужної імпульсу та визначають загальну логіку цього розгортання – від смерті до життя, що К. Букер назвав рухом від темряви до світла (from shadow into light).

Але у своїй праці К. Букер робить ще один важливий пошуковий хід, котрий прямо перегукується з нашою концепцією категорій граничних підстав як універсальї культури – він прагне з розглянутих семи сюжетів вивести один-єдиний, як він його прямо називає, *універсальний* сюжет. Оскільки мій аналіз вказаних сюжетів К. Букара показав їхнє очевидне універсально-культурне підґрунтя, то, зрозуміло, слід очікувати, що й цей універсальний сюжет К. Букара прямо відповідатиме категоріям граничних підстав в їхній формальній зв'язці.

Дуже цікаво, що для виявлення універсального сюжету К. Букер не просто звертається до особливостей дитячого сприйняття оповідальних текстів, але й показово визнає давно зафіксовану нами щойно згадану потребу дітей у переживанні віртуального настраху та щасливого уникнення небезпечних життя загроз (недаремно у всьому світі існує такий вид дитячого фольклору, як «страшилки») як важливого «сюжетоутворюючого» чинника.

К. Букер вірно вхоплює, що саме ситуація загрози життю (в його термінах – конфлікт, боротьба, зіткнення) та позбавлення від неї є прихованою структурою основних сюжетів. Він вважає її складовою людської природи, символічно репрезентованою у різних оповіданнях як «зла сила» (dark power). Саме вона становить ту базову модель, до якої діти «від початку інстинктивно прив'язані», і яка лежить в основі багатьох казок, котрі, «як правило, показово приймають форму подібної моделі».

У своїй найпростішій формі деякі з цих ранніх дитячих казок, такі, як «Пітер Кролик», «Червоний Капелюшок» і «Золотоволоска і три ведмеді», показують нам маленького героя або героїню, що живуть вдома з матір'ю. Потім вони виходять у таємничий зовнішній світ – сад, великий ліс, де

зустрічаються із страшними постатями та опиняються перед обличчям смерті. Але в кульмінації оповідання герої врятовуються утіком, знаходячи порятунком вдома, при матері.

Таким, відмічає К. Букер, є найпростіший варіант оповіді, і ми не випадково пов'язуємо його з казками, призначеними для дуже маленьких дітей. Але надалі дана проста модель розвивається, і це ми бачимо в таких казках, як «Джек і бобова стебелина» або «Гензель і Гретель». Знову дитина знайомиться з героєм або героїнею, що живуть у хатинці. І знову вони виходять у таємничий зовнішній світ, де заново для них виникає загроза від страшних персонажів – гігантів чи відьом. І тут казкова історія доходить до такої кульмінації, коли здається, що герої ось-ось загинуть. Але суттєва відмінна річ, яку дитина бачить тепер, полягає в тому, що герой чи героїня здатні вже самі подолати сили зла. Вони самотійно, власними зусиллями мають знищити велетня чи відьму. І їхньою нагородою, йдеться далі в оповіді, є не тільки уникнення смерті, але й отримання казкових скарбів. Проте навіть у даному випадку, оскільки ці казки все ще призначені тільки для маленьких дітей, їхні герої, як і раніше, у фінальній частині повертаються до рідної оселі, що надає їм звичний захист.

Тільки з третього кроку до моделі, що розгортається, додається ще один важливий інгредієнт. У казках, таких як «Три грубих козла» (The Three Billy Goats Gruff) та «Троє поросят», оповідь знов починається з маленьких героїв, котрі живуть вдома з матір'ю. Підростаючи, вони також виходять у великий світ, де теж стикаються із страшною темною постаттю – з жадливим Тролем, що охороняє міст (і не дає козлам пройти), або з великим недобрим Вовком. І тут, завдяки сміливості та винахідливості, цим героям самим у кінці кінців вдається знищити ці кошмарні фігури (хоча, у казці про поросят двох з них було з'їдено). Але ми більше не бачимо того, щоб у фіналі казки після перемоги герої відступили б назад додому.

Головне тут полягає у зміні напрямку руху героїв – вони пересуваються вже не назад, а вперед. Перейшовши міст, козенята можуть розпочати нове життя, розкошувати солодкими травами на лузі, на схилі гори. Трете порося може жити довго і щасливо у своєму цегляному будинку, який успішно витримав напад вовка, бо, на відміну від своїх братів, він побудував його безпечним, з міцних матеріалів. Завдяки своїй перемозі над злою силою, цей герой вже сам для себе створює безпечний притулок у зовнішньому світі, де він може вільно жити своїм самотійним життям.

Нарешті, продовжує К. Букер, ми підійшли до тих казок, де ця модель розгортається до своєї цілковитої повноти. В «Аладіні» або «Білосніжці»

ми знову бачимо, як молодий герой чи героїня виходять у світ і вступають у боротьбу з тією ж злою силою, яка триває протягом більшої частини казкової історії. Як і раніше, вони у підсумку торжествують. Але їх кінцева нагорода тепер набуває набагато більш конкретної форми – шлюбу з красивою принцесою або прекрасним принцом та отримання царства на додачу.

На думку цього автора, ми тут бачимо, що в житті цих героїв здійснилася, мабуть, найбільш фундаментальна переміна, яка взагалі буває у будь-якому людському житті. Їхнє життя почалося у безпеці, але тоді вони були ще дітьми і багато від чого залежали. Потім вони вийшли у великий світ, щоб протистояти всім видам випробувань і пригод. Зрештою, вони створили абсолютно нову надійну базу для власного життя, побравшись та пануючи у своєму власному маленькому королівстві. Перехід від дитинства до зрілості завершився, і засіб досягнення цієї мети полягав у тому, щоб вийти переможцем з боїв зі злою силою.

Підсумовуючи, К. Букер констатує, що ці казки мають ті основні елементи, що їх Аристотель визначив як «початок», «середина» і «кінець» оповіді. «Початок» у майже всіх типах оповідей показує нам героя або героїню у стані нерозвиненості, фрустрації, розчарування чи нездійсненності. Це робить їх нещасними та незрілими, що створює напруження та робить нагальною необхідність розв'язання цієї проблеми, що й становить суть подальшої оповіді. «Середина» оповіді показує, що герої рано чи пізно підпадають під владу злої сили, конфлікт з якою становить основну дію розповіді. «Кінець» дає розв'язку оповіді. З часом дія наростає до кульмінації, коли загрози досягають своєї вищої точки тиску на всіх задіяних учасників оповіді, і це відкриває шлях для повного обернення ситуації або розв'язання всіх її вузлів, коли сили зла буде повалено. Таким чином, – завершує він, у будь-якій оповіді, яка повністю завершена, основна модель (паттерн, картина) залишається однаковою. Темрява (фактично, смерть – *О. К.*), зрештою, долається, і світло (фактично, життя – *О. К.*) перемагає [11, с. 216–218].

Отже, у своєрідних термінах, з власними дослідницькими завданнями та цілями, К. Букер дійшов висновку, що універсальний сюжет, до якого сходять всі виділені ним сім базових сюжетів, має в своїй основі категорії граничних підстав у формульній зв'язці. Вкрай цікавим є той момент у розвідках автора, що він не просто фіксує цю обставину, але розглядає як чинник утворення сюжетів наявну у дитячих казках трансформацію форм подолання загрози, визначену проективністю дитячого світосприймання у майбутнє, у повній життєвій перспективі. Іншими словами, базова світоглядна формула тут репрезентована не тільки у своєму

категоріальному вигляді у такій поняттєвій формі, як *«життя – виникнення загрози для життя – ліквідація загрози для життя»*, її розширено до ідеї ствердження життя в усій цілісності та повноті її позитивних проявів.

І якщо В. Я. Пропп відтворив базову світоглядну структуру казкового тексту по суті мимоволі, ухопивши в порядку розташування казкових функцій наявність певної потрібної структури, але не вгледівши, що ця тріада підпорядковується загальній світоглядній формулі *«життя – смерть – безсмертя»*, котра в даному конкретному випадку має специфічну конкретизацію в межах ідеї *«життя – загроза життю – відведення загрози»* [6, с. 153; 7, с. 104], то К. Букер чітко вказує на те, що інваріантом усіх згаданих типів казок є подолання смертельної загрози та ствердження життя.

Відмінності, що він їх бачить у різних типах казок, відповідних до віку дітей, полягають лише у засобах відведення загрози. Спочатку це є лише простим пасивним уникненням смертельної небезпеки через втечу та ховання під захистом матері у рідному будинку, потім – «активна оборона» через побудову власних засобів захисту, і, зрештою, наступальне подолання сил смерті через позитивне ствердження життя. Додамо лише, що це ствердження теж не виходить за межі КГП – воно відбувається через владарювання королівством, тобто, панування над іншими людьми (*агресивний код*), та одруження (*еротичний код*), хоча чимало казок завершуються рамковою приказкою, що казкар «там» теж був та «мед-пиво пив» (*аліментарний код*).

Вкажемо ще на один важливий момент. К. Букер не був би прискіпливим дослідником, якби він, фактично виявивши, що структура типових сюжетів ґрунтується на формулі *«життя – загроза життю – відведення загрози»*, не поставив би питання про те, як узгоджується цей висновок з оповідальними текстами, де герої гинуть, тобто, з таким основним сюжетом, як «Трагедія».

Сам К. Букер пояснює це таким чином. Як на нього, характер закінчення розповіді цілком залежить від того, як герой чи героїня ставляться до злої сили. Якщо вони залишаються в опозиції до неї, то у підсумку вони винагороджуються – отримують скарб, принцеса або принц звільняються від її влади тощо. Якщо ж герой чи героїня стають на бік злої сили (ототожнюють себе з нею), оповідь закінчується їх знищенням. Але навіть це відбувається згідно з тими ж правилами, яки визначають завершення оповіді щасливим кінцем. Так, у багатьох текстах світло (життя – *О. К.*) тріумфує – навіть коли головні персонажі гинуть, то для всіх інших все закінчується знайомим мотивом звільнення. Всі вони

відроджується, і тут, так само, як в оповідях із щасливим кінцем, все увінчується перемогою життя [11, с. 218]. Прецінь, К. Букер вважає вказаний мотив торжества сил життя над силами смерті насправді таким універсальним, що він є наявним навіть в оповіданнях, де на героїв чекає згін.

Ця думка близька до нашої, але тут слід зробити декілька уточнень. По-перше, тексти, де головний герой гине, і на цьому все закінчується, є жанрово обмеженими. По-друге, цей сюжет може слугувати підкріпленню ідеї ствердження життя через відконтрастовування загибелі одного героя (негативного персонажа) на противагу виживанню іншого (позитивного персонажа), як це ми бачимо у двоходових казках типу «Мачушина дочка та пасербиця») По-третє, твори з таким сумним кінцем перш за все слід розглядати в контексті «текст – читач» чи «розповідач – слухач», оскільки і при цьому основна формула зберігається, хоча виживання (безсмертя) тут має відношення до читача або до суспільства в цілому, «яке засуджує всі види агресивної девіантної поведінки з тим, щоб зберегти цінність цивілізованих норм людяності» [5, с. 117–118].

У дитинстві людина переживає досвід віртуального виживання, слухаючи казки про загибель та наступне відродження героя, а ставши дорослою, вона у даному випадку стверджує власне життя таким само уявним пере-живанням загиблих діючих осіб у трагедії чи детективі. Більш того, наші мас-медіа недаремно переповнені повідомленнями про наглі смерті, порнографічними (відверто-натуралістичним) відеозаписами або фотографіями скривавлених трупів з місць злочину, хворобливо-зацікавленими репортажами про аварії з постраждалими чи про напади диких звірів на людей, розслідуваннями авіакатастроф і таке інше – не в останню чергу через цинічний розрахунок журналістів підняти рейтинг власного каналу, експлуатуючи цю людську «зачарованість смертю». Дивлячись це, сидючи вдома в кріслі та попиваючи каву, обиватель тим самим відчуває себе ледь не як казковий персонаж, що у такий спосіб unikнув смертельної загрози, сховавшись у власному затишному прихистку. На щось подібне вказував колись Е. Канетті, але стосовно реального виживання, коли одним з найсильніших досвідів ствердження життя є досвід переможця, котрий стоїть на полі бою серед повалених мертвих супротивників, відчуваючи себе особливим, обраним – бо він вижив!

І, нарешті, по-п'яте, при аналізі таких суцільно «мортальних» фіналів оповіді слід мати на увазі наявність, якщо можна так сказати, «обломлених» сюжетів, склоків колись цілої розповіді з повною розгорнутою базовою світоглядною формулою, обірваною на другому її члені – смерті

персонажа чи знищення предмета, як, скажімо, казки «Колобок» чи яєчко у «Курочці Рябій». Є також твори світової літератури, такі, як «Лісова пісня» чи «Гамлет» з його «типологією смертей», де універсально-культурна формула присутня неявно і потребує певної реконструкції.

У «Лісовій пісні», як нами вже відзначалося, універсальна базова формула в її тріадності репрезентована у творі за аналогією з природними циклами та образом вогняного оновлення. Зимовий сон Мавки переривається навесні, коли вона не тільки пробуджується, але нібито заново народжується. Тіло Мавки у фіналі, засвітившись ясним вогнем, «вільними іскрами в гору злетіло», але вона знає, що залишений від нього «легкий пухкий попелець ляже, вернувшись, в рідну землю, вкупі з водою там зростить вербицю, – стане початком тоді мій кінець» [6, с. 248]. Отже, тут смерть Мавки не є остаточною, її кінець стає її ж початком.

Щодо «Гамлета» можна сказати, що мортальна тема в цьому творі є визначальною. В якому ж вигляді тут реалізована універсальна тріада «життя – смерть – воскресіння?» Про це з усією визначеністю говорить відомий дослідник цього твору О. Анікст. За ним, Гамлет, утративши після смерті батька життєстійкість, перейнявшись почуттям помсти, віродився до нового життя. Ідея відродження тут знайшла втілення в *агресивно-мортальному* кодуванні, коли життя одного (відродження до життя Гамлета) стверджується через смерть іншого (Клавдія), винного у загибелі того, з ким героя зв'язувалася до цього повнота життєвих сил (батька). Отже, заявлене споконвічне домінування КГП смерті тут лише акцентоване, тоді як сама ж загальна світоглядна формула, безсумнівно, є присутньою, хай і в перетвореному виді [6, с. 252].

Що стосується казок типу «Колобок», то вони належать до так званих «рекурсивних», «ланцюжкових» казок, де дійство регулярно повторюється. Насправді, в чому ж полягає це повторюване дійство у даній казці? У тому, що Колобок постійно рятується. Іншими словами, загроза життю (*вітальність*) через *аліментарно* кодовану *мортальність* (загроза бути з'їденим) весь час відводиться і все закінчується щасливим спасінням (*імортальність*). Отже, базова формула тут не тільки репрезентована в її повному варіанті, ця казка її ще й неодноразово мультиплікує. Однак, зрештою, даний казковий персонаж гине, з чого виникають всі підстави для заперечення універсальності згаданої світоглядної формули. Що ж можна сказати з цього приводу?

«Колобок», де низка виживань героя врешті закінчується його загибеллю, несе в собі, як показав Микита Толстой, ідею *порятунку від смерті*. За ним, початкова невразливість Колобка, коли його не могли з'їсти звірі, визначена його пісенькою, котра є фактично «текстом

творіння» (*генетив*), який сам по собі вже має захисну функцію (послаблена *імортальність* в інформаційному коді з табутованими *агресивністю* та *аліментарністю*). Окрім того, самі приговори-оповідання про «пристрасті» хліба, льону та інших рослин, до яких типологічно примикає й «Колобок», традиційно грали захисну функцію [6, с. 297–298].

У деяких казках смерть одного персонажу постає як необхідна передумова відродження іншого. Так, якщо у кумулятивній казці про Колобка повторення ситуації «загроза життю – порятунок», коли він вдало карбулявся від тих, хто хотів його з'їсти, врешті-решт, завершується його загином, то у казці про Вовка та цапенят загибель Вовка та розтинання його черева виступає як передумова повернення до життя з'їдених ним козеняток [7, с. 15–16]. Вочевидь, у витоках казки про «Колобка» також лежать подібні уявлення, коли його смерть поставала як жертвна, тобто, як така, що слугувала передумовою спасіння або відродження інших персонажів, особливо якщо врахувати, що хлібній жертві передували жертви тваринні, ще раніше – тварини тотемної (родоначальника).

Що до казки «Курочка Ряба», то за даними деяких дослідників, її «канонічному» варіанту передував інший, де розбите золоте яйце веде до повного розладу звичного життя – дід з бабою плачуть, гуси гагакають, собаки брешуть, вовк виє, служниця цебра ламає, піп храм підпалює тощо. Це, фактично, постає як «світова катастрофа», викликана розбиттям зародка світу мишкою, що виконує роль трикстера, руйнівника встановленого світопорядку, космосу в цілому. Вперше золотим розбитим яйцем в цій казці назване в обробці К. Д. Ушинського (1864), хоча в інших записах, за даним Н. В. Лозовської [9], воно «чорно, пестро и багровисто» – чим не космос? Максиміліан Волошин з цього приводу зазначав, що просте яєчко, якого знесла Курочка Ряба для заміни розбитого золотого – це вічне повернення життя, невичерпне джерело відродження, минулий знак того яйця, з якого до часів виникає все суще [2, с. 100].

Отже, є всі підстави вважати, що колись вкрай спрощена у викладі для дітей молодшого віку К. Д. Ушинським казка у минулому була оповіддю про те, як світовий порядок було створено, зруйновано, а потім відновлено. Таким чином, і тут ми бачимо функціонування базової світоглядної формули, через що такі казки не тільки заперечують, але, навпаки, підтверджують нашу позицію стосовно тотальної структуризації текстів культури тріадою «життя – смерть – безсмертя (відродження)».

На додаток до предметного розгляду основних світових сюжетів хотілось би зупинитися на деяких наших ключових методологічних засадах. Йдеться про запропоноване нами розрізнення предметної онтології текстів культури та мови їх аналізу («денотатів» та «концептів»).

В одній з робіт ми з'ясували, що більшість дослідників структури текстів культури імпліцитно застосовували КГП як мовний «концептний» інструмент опису дискурсивних структур (через наближення до неявного відтворення базисної світоглядної формули або шляхом введення «деструктивного», «гастрономічного» та інших близьких до запропонованих нами кодів) [6, с. 114–120].

Цей самий висновок можна зробити й стосовно підходів до реконструкції основних сюжетів світової літератури Ж. Польті та К. Букером. Річ у тім, що, в залежності від обраного мовного «інструментарію», різні дослідники можуть класифікувати один і той самий обраний сюжет за відмінними рубриками, в залежності від того, який момент даного сюжету було ними визначено головним. Наприклад, в «Едіпі» той же Ж. Польті звернув увагу на інцест з матір'ю, та відніс цей сюжет до рубрики номер 18 «Невільний любовний гріх». Разом з тим цей сюжет можна було б віднести, за умов виділення в ньому як головної події батьковбивства, до рубрики номер 19 «Невільне вбивство (близького)». Взагалі, нічого не заважає якомусь автору ввести спеціальну окрему рубрику – «Батьковбивство», і він по-своєму правильно класифікував би даний сюжет. За очевидної присутності у ньому цих двох епізодів його, зрештою, можна одночасно віднести до двох класів, але такий подвійний зміст в інших сюжетах може бути не настільки очевидним, і через це їх часто відносять до якогось одного класу, тоді як при більш прискіпливому розгляді виявляється, що з однаковим успіхом його можна було б віднести до іншої рубрики.

Показово, до речі, що у Ж. Польті переважна більшість сюжетів ґрунтується на агресивному коді, тоді як інші дослідники в аналізованих творах побачили б, можливо, зовсім інші змісти. Фактично, так воно часто й буває, внаслідок чого ми маємо доволі значну кількість не ідентичних показників казкових мотивів та типів, класифікаторів сюжетів тощо. У чому причина цього? Вона, як на нас, криється у тому, що автори даних узагальнююче-типологічних робіт звертають увагу не на глибинну структуру аналізованого тексту, а на допоміжні, часто другорядні обставини її змістовного розгортання та специфічні особливості її предметного втілення в даному тексті. Так трапилося, зокрема, у Р. М. Волкова та В. Я. Проппа, котрі через це вводили багато зайвих елементів казкової структури, водночас проігнорували декотрі важливі одні.

За приклад візьмемо казку за номером 131 зі збірки О. Афанасьєва, визнану В. Я. Проппом однією-єдиною казкою, з якої походять всі інші, котру він розбив на такі формалізовані епізоди: *Цар, три дочки (початкова ситуація). Дочки відправляються гуляти (відлучка молодших), затримуються в саду (рудимент порушення заборони). Смок їх викрадає*

(зав'язка). Цар кличе на допомогу (клич). Три героя відправляються на пошуки (відправка). Три бої зі Змієм та перемога (бій - перемога), визволення дівчиць (ліквідація біди). Повернення, нагорода.

Ми провели відповідну процедуру, прагнучи виявити глибинний інваріант даної «базової» казки. Для цього слід було з'ясувати, чи руйнується після вилучення того чи іншого епізоду її смислове ядро. Якщо це має місце, то даний епізод ми вважали необхідним елементом даної казки, якщо ж ні, то його зовсім необов'язково треба було фіксувати та описувати. Виявилося, що, наприклад, відлучку дочок, що мали звичку гуляти в саду, не можна вважати структуроутворюючим елементом, оскільки їх викрадення могло здійснитися і з опочивальні під час сну, і під час їх перебування в гостях у сусідньому королівстві, і на бенкеті, зрештою, де завгодно. Проте без епізоду про саме викрадення дочок Змієм ця казка обійтися не може – адже воно становить її ключовий момент, оскільки завдяки цьому епізодові до її структури вводиться КГП смерті, що загрожує мирному життю, що дає поштовх усій подальшій оповіді (див. докладніше: [6, с. 197–201; 7, с. 115–124]). Цього висновку ми дійшли після того, як проведений нами аналіз казкового матеріалу на предмет виявлення значеннєвого ядра тієї або іншої казки показав, наскільки помилковим є підхід В. Я. Проппа. Скажімо, такі виділені ним казкові елементи, як «відлучка» або «нестача», що нібито служать умовою наступного наростання погрози та настання лиха, є лише поняттєвим одинично-предметним проявом сюжетного ходу, органічно необхідного для відтворення в тексті казки ідеї порятунку. Однак лихо або загроза життю героя може наставати і без всякої відлучки, наприклад, коли негативні персонажі, скажемо, чорти, самі приходять до хати героїні, товчуться голі біля неї з наочними симптомами сатириазу, запрошуючи дівчину з ними «жаницца». Тому, виходячи з проппівської логіки, потрібно було б до складу казкової структури ввести і такий елемент, як «прихід», та ще й функціонально таким чином визначених персонажів, для позначення яких немає цензурних слів. Якщо ж спробувати дати відповідь на питання, про що саме йдеться у цій «основній» казці Аф₁₃₁, то ясно, що її головний зміст зводиться до оповіді, як царські дочки мирно собі жили-поживали, як потім їх життя почала загрозовувати смертельна небезпека і як, на щастя, цю небезпеку було усунуто. Підсумкова формула, що тут є структуроутворюючою, проступає у вигляді тріади «життя–смерть–безсмертя» [6, с. 200].

Підемо ще далі і поставимо під сумнів наше твердження про те, що викрадення дівчат Змієм є необхідним елементом даної оповіді. Дійсно, воно є необхідним з точки зору введення загрози, створення ситуації грізної небезпеки, але хіба тільки у такий спосіб ця загроза може виникнути?

Вочевидь, що ні. Адже видати дочок на поталу Змієві цар міг би бути змушений через програш у війні з ним, дочки могли бути заручницями Змія і перейти під його владу внаслідок невиконання царем-батьком якоїсь угоди, чи після того, як він не зміг відгадати загадки, зрештою, просто з незнання (як віддають у казці власну дитину за формулою «віддай те, не знаєш що»), через помилки чи свою глупоту або банальну нетверезість і таке інше. Що ж тут є насправді інваріантним та головним? Головним тут є саме *настання та наступне відведення загрози*, що утворює стійку інваріантну структуру, ідентичну у багатьох оповідальних текстах, і саме на неї націлений наш дослідницький пошук. А яким саме чином ця загроза буде актуалізована і як усунута – це вже другорядна проблема, хоча саме на ці вторинні змістовні моменти оповіді частіше за все спираються у своїх узагальненнях «типологічні класифікатори» текстів.

Тепер уявімо, як підійшов би до типологічного аналізу цієї казки звичайний «типологічний класифікатор» (прикладів цього – безліч). Він міг би віднести її до класу «Викрадання» з підкласом «Викрадання Змієм». Можна було б також ввести такий «основний сюжет», як «Небезпечні прогулянки», або, і це ми бачимо у Х. Борхеса та, частково, у Ж. Польї та К. Букера, звернути головну увагу на епізоді пошуку царівен героями та зачислити даний сюжет до рубрики «Пошуки».

Коли узагальнююча типологізація сюжетів чи оповідальних схем спирається на їх другорядні, поверхневі, видимісні складові при застосуванні для цього відповідної аналітичної мови опису, розбір останньої змушений наполегливо «пробиватися» крізь бідні та абстрактні поняття, що позначають ці епіфеноменальні, вторинні явища. Тому, коли ми бачимо подібні узагальнення вторинних, другорядних елементів того чи іншого сюжету, зафіксованих у певних поняттях, котрі послуговують у даного автора одиницями мови опису текстів, то за цими поняттями ми повинні постаратися углядіти ще й їхню більш широку, вихідну категоріальну підставу, а ще краще – підставу категоріально-граничну, останню, далі якої оповідь вже не йде. Як ми вже зазначали, граничні підстави у тексті тому і є «граничними» та «підставовими», що далі їх вже нема куди рухатись, коли виражена ними глибина смислів, повнячись, доходить до крайньої надміри своїх проявів у своїй цілковитій вичерпаності [6, с. 265].

Ось чому категорії граничних підстав за їх реконструкції на цьому поняттєво-змістовному матеріалі дозволяють виходити на дійсно граничні, дійсно підставові рівні будови тексту, що сходять, зрештою, до ідентичного для всього людства культурного досвіду виживання, якщо тільки культуру розуміти як форму і процес специфічної трансформації природного

початку на людське, суттю чого є «виращування» людяного в людині, що одночасно робить культуру і засобом життєзабезпечення [6, с. 339].

З погляду методики такий процес виходу на кінцеві підстави будови даної конкретної оповідальної історії, казки Аф₁₃₁, може виглядати як пошук відповідей на цілком конкретні запитання – Чому прогулянки у саду є небезпечними? Задля чого Змій викрадає принцес? На що спрямовано пошуки героїв і чим вони мають увінчатися?

Прогулянки в саду є небезпечними тому, що місце це неспокійне, час від часу там вештається Змій, придивляючись, кого б підхопити та утягти до себе. А уносить він дівчат, маючи, за різними версіями, дві мети. За першою він просто голодний і змушений у такий спосіб рятуватися від смерті від виснаження (*аліментарне* кодування *вітальності* для Змія та *агресивно-аліментарне* кодування *мортальності* – для дівчиць). Друга його мета – побратися з однією з них або, принаймні, просто швиденько злягти з ними через власну розбещеність. Це дає *еротичне* кодування *вітальності*, одне культивоване, з весіллям, а друге – табуйоване, поза межами культурних норм. Зрештою, герої відправляються на пошуки царівен саме для того, щоб *врятувати* їх від такої жакливої життєвої перспективи, і засобом для цього служить сила (*агресивний* код).

Отже, відповіді на ці запитання вивели нас на окреслену вище універсальну сюжетну лінію, котра, зрештою, розповідає про те, як дівчата жили собі спокійним життям, гуляючи у саду, як для них виникла загроза смерті або збездечення і як її було відведено. Важливо ще раз зазначити, що КГП смерті є край важливим моментом оповіді, без неї вона втратила би весь свій сенс – адже без погрози смерті не було б і перемоги над нею. Уявімо собі казку, що просто розповідає про прогулянки дівчиць у саду – кому б вона була цікава? [6, с. 265].

Втім, ця загроза могла б уособлюватися і в інші конкретні прояви смертельної небезпеки, і головне в адекватному аналізі глибинної структури тексту полягає у тому, щоб вказані уособлення не заступили собою істинний зміст оповіді, тут – її мотиву чи епізоду. У першу чергу слід мати на увазі суть події – настання власне смертельної загрози, не зупиняючись на описі форм її прояву – викраденні, взятті у полон, ув'язненні і т. і. В останньому випадку ми попадаємо у дурну нескінченність номінації кожної з утворених через таке узагальнення рубрик, на кшталт «Викрадення», «Взяття в полон», «У тюрмі» тощо, хоча за цим, в принципі, стоїть одна подія, котра, відтворюючи ситуацію смертельної небезпеки для героїв, динамізує подальше розгортання сюжету.

Тобто, за наявності «незмінного» ядра тексту, якого піддають такій обробці, результати класифікаційних процедур в залежності від обраної

аналітичної мови опису можуть відрізнятися один від одного. Саме на це ми тут хотіли звернути увагу і наголосити, що предметом нашого аналізу були не так тексти як певні «денотати» культурного дискурсу, скільки «концепти». Іншими словами, ми досліджували не сюжети самі по собі, а аналітичну мову їх опису в працях Ж. Польті та К. Букера.

Оскільки у результаті цього дослідження виявилось, що базові світові сюжети більш адекватно описуються за допомогою неявно застосованого чи методологічно відрефлексованого універсально-культурного підходу за допомогою безпосереднього чи закамурфльованого понятійними втіленнями використання категорій граничних підстав та кодів як чисельно обмеженого, але достатнього для нашого дослідження набору аналітичного «інструменту» реконструкції глибинної автентичної структури дискурсивних текстів, то це дозволяє сформулювати такі висновки:

1. Універсально-культурний метод аналізу базових світових сюжетів ще раз підтвердив свої евристичні переваги, оскільки розглянуті узагальнююче-типологічні підходи до сюжетів так чи інакше класифікують їх за допомогою неявного використання категорій граничних підстав та світоглядних кодів. Але наша позиція має суттєвіші переваги перед щойно розглянутими, оскільки вона спирається на свідоме застосування даної аналітичної мови опису для відтворення автентичної будови сюжетних схем.

2. Це застосування, зрештою, дозволило відповісти на питання, чи не становить універсально-культурна базова формула (схема) «ствердження життя – подолання смерті – прагнення до безсмертя», тобто, категорії граничних підстав у їх світоглядній зв'язці, стійкий інваріант глибинної структури основних світових сюжетів? Отримана відповідь позитивна.

І хто б міг подумати? Щоправда, для нас цей результат не став неочікуваним.

1. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика.– М.: Высш. школа, 1989.– С. 300–307.
2. Волошин М. Аполлон и мышь (творчество Анри де Ренье) // Волошин М. Лики творчества.– М.: Наука, 1988.– С. 96–111.
3. Кестхеи Т. Анатомия детектива.– Будапешт: Корвина, 1989.– 262 с.
4. Кирилук А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф.– Одесса: Рось, 1996.– 142 с.
5. Кирилук А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла.– Одесса: Астропринт, 1998.– 142 с.
6. Кирилук О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури.– Одеса: ЦГО НАНУ / Автограф, 2008.– 416 с.
7. Кирилук О. С. Універсалії культури і семиотика дискурсу. Казка та обряд.– Одеса: Автограф / ЦГО НАН України, 2005.– 372 с.

-
8. Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд.– Одеса: Автограф / ЦГО НАН України, 2005.– 372 с.
 9. Лозовская Н. В. Сказочный сюжетный тип: проблемы генезиса и структурного моделирования // Кунсткамера. Этнографические тетради. 1995.– Вып. 8–9.– СПб., 1995.– С. 258–262.
 10. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни.– М.: Художественная литература, 1981.– 669 с.
 11. Booker C. The Seven Basic Plots. Why we tell stories.– N. Y.: Continuum, 2004.– 728 p.
 12. Polti G. Les 36 situations dramatiques.– Paris, 1894.
 13. Polti G. The Thirty-Six Dramatic Situations.– Franklin, Ohio: Ed. James Knapp Reeve, 1924.– 190 (210) p.
 14. Jung C. G. The archetype in dream symbolism // Man and his Symbols.– New York: Ed. G. Freeman, 1972. – P. 67–92.