

МЕТОНІМІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ ЯК МЕХАНІЗМ УТРИМАННЯ ДИНАМІЧНОЇ ЄДНОСТІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ

Левченко Олена Григорівна,

доктор філософських наук,

провідний науковий співробітник

НЦТМ ім. Леся Курбаса, 26а, Володимирська,

Київ, Україна

[*levch@bigmir.net*](mailto:levch@bigmir.net)

ORCID: 0000-0002-0739-9777

Мета роботи. Подальше осмислення і обґрунтування в термінах семіотики основних складових теорії розвитку сюжету, зокрема, ключову роль зіставлення предметів-метонімії з очевидним та неочевидним порушеннями, а також з'ясування специфічної художньої функції цього зіставлення для утримання динамічної смислової єдності тексту.

Методологія дослідження ґрунтується на семіотичних і когнітивістських підходах. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в рамках цілісної теорії «формули сюжету» теоретично обґрунтовується та розглядається потенційне розгортання синтагматики драматичних сюжетів шляхом дослідження художньої функції зіставлень предметів-метонімії із очевидними порушеннями та предметів метонімії із неочевидними порушеннями, а також з'ясовується їхня роль в інтерпретації драматичного сюжету.

Висновки. Метонімічне зіставлення як художній прийом виявлення неочевидного через очевидне у випадку зіставлення предметів-метонімії із очевидним та неочевидним порушенням виконує специфічну синтагматичну функцію розгортання й утримання динамічної єдності художнього тексту як цілісного смислу, на відміну від порівняння, метафори чи антитези, де зіставлення мають переважно парадигматичну образну функцію. Роль метонімічних зіставлень в розумінні та інтерпретації тексту як смислової цілісності

часто виступає ключовою. Запропонований підхід не обмежує інтерпретаційну свободу індивіда, а поглиблює контекст сприйняття художнього твору.

Ключові слова: зіставлення, метонімія, предмет-метонімія, інтерпретація, сюжет.

Актуальність теми. Ситуація стрімкої зміни парадигм, що склалася як у природничих, так і в гуманітарних науках передбачає розвиток і перегляд класичних уявлень про художній твір, пошуку принципів єдності всіх його елементів, а також джерел і першопричин, які спричиняють *динаміку* розгортання художньої матерії. Важливим у цьому процесі є нове самовідчуття людини в світі, який стрімко змінюється і ніби втрачає свої найстабільніші параметри. У цьому контексті актуальною стає проблема утримання, а отже, і осмислення людяності (антропності), що поряд з іншим також передбачає і уважне вдивляння людини у створений нею предметний світ, який також утримує антропність і виступає надійним «союзником» у її самозбереженні. Окрім того, постійну актуальність для нас утримує розвиток теоретичної спадщини Леся Курбаса, зокрема, його концепту «річ на сцені», де закладалися основи осмислення специфіки «життя» речей і предметів у художньому просторі та їхня роль у формуванні цього простору.

Постановка проблеми. У рамках теорії «формули сюжету» було заявлено основні складові «формули» розвитку сюжету. Подальша робота над теорією змусила акцентувати увагу на окремому класі предметів, зокрема на предметі з прихованим моральнісним порушенням, який раніше не був у полі уваги театро-, ані літературознавства, а також на значенні механізму виявлення прихованого змісту цього предмету шляхом зіставлення з предметом із очевидним порушенням для утримання динамічної єдності тексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасний аналіз ролі предметів у літературних текстах знаходимо у монографії вітчизняної дослідниці Н. Городнюк (Городнюк), яка не оминає й історію філософського контексту цієї теми. Предмети у філософській і соціологічній думці останніх десятиліть усе більше антропологізуються й навіть набувають статусу моральнісних актантів. Так Б. Латур (Латур, 2006) звертає увагу на здатність неживих об'єктів підтримувати баланс моральнісного в суспільстві. Варто зауважити, що хоча предмети, про які йдеться у формулі сюжету, дещо відрізняються за функцією від тих, про які пише Латур, для нас важливим є той факт, що в сучасній європейській думці було поставлено проблему зв'язку такого суто людського феномену як моральність з неживим світом – світом речей і предметів. Предметам з внутрішнім моральнісним та зовнішнім порушеннями, які у цій статті розглядаються як предмети-метонімії, було присвячено ряд публікацій автора та монографія (Е. Левченко, В. Фомичева, 2011). Викладена нижче стаття продовжує тему предметів-метонімії в семіотичному контексті, розпочату автором в попередньому номері «Курбасівських читань» (О. Левченко, 2021).

Мета. Подальше осмислення і обґрунтування в термінах семіотики основних складових теорії розвитку сюжету, зокрема ключову роль зіставлення предметів-метонімії із очевидним та неочевидним порушеннями, а також з'ясування специфічної художньої функції цього зіставлення для утримання динамічної смислової єдності тексту.

Виклад основного матеріалу. У попередній статті, яка розпочинає заявлену тут тему (Левченко, 2021), ми вказали на художню значимість особливої категорії предметів, а саме – предметів-метонімії. Їхнє «тихе» співіснування поряд з іншими предметами в художніх текстах – чи на сцені, чи в кадрі – зумовлює те, що ця значимість часто просто не помічається в

аналітичних розборах чи при художньому аналізі, зосередженому переважно на метафоричній образності. Тим часом саме вони виконують свою специфічну роль у синтагматиці тексту.

На цю роль звернули увагу класики американської семіотики. Зокрема М. Ріффатер, аналізуючи прозу Троллопа, помітив таку характеристику метонімічних деталей як «здатність породжувати тексти» (Riffaterre, 1982, с. 276).

На думку Ріффатера, ця здатність криється у властивості таких деталей концентрувати основний смисл твору – «відображати довгий художній наратив у мініатюрній формі» (Riffaterre, 1982, с. 276), а також у тому, щоб допомагати читачеві усвідомлювати єдність художнього тексту.

Таку функціональність метонімічних деталей Ріффатер асоціює зі створенням і утриманням підтекстів (Riffaterre, 1982, с. 277), які іншими словами можна визначити як невербалізовану, не виявлену очевидно назовні територію художнього простору. Ця територія, власне, і виявляється у результаті розгортання твору, або ж, можна сказати, що розгортання твору – це і є її виявлення. Так художній твір запускає у читача (глядача) «ментальний процес балансування (вирівнювання) нерозвинутого прихованого (імпліцитного) значення з його очевидним (експліцитним) розвитком» (Riffaterre, 1982, с. 276). Фактично Ріффатер розглядає художній твір як окремий випадок загального закону розгортання значення, сформульованого Д. Бомом, на якому будується і «формула сюжету» (Bohm, 1985).

Із цієї позиції назагал стає зрозумілим положення про здатність окремих метонімії породжувати тексти.

Варто зауважити, що Ріффатер не акцентує увагу саме на предметах. Так, аналізуючи роман М. Пруста «У пошуках утраченого часу», він дає визначення підтексту як «історії чи епізоду, які вбудовані в текст і повністю

віддзеркалюють його» (Riffaterre, 1988, с. 450). Проте далі, визначаючи цей самий об'єднуючий елемент у тексті роману, виділяє саме предмет – Магічний ліхтар (Magic Lantern).

Та все ж найактуальнішим є запитання, як працює механізм виведення прихованого у площину очевидного?

Цілком логічним здається висновок Ріффатера про те, що саме у площині очевидного повинні бути певні сигнали, які вказують на зміст прихованого: «Аби підтекст був ідентифікований, у самому наративі повинні існувати аналоги, з яких випливає впізнавана, чітко означена деривація, яка встановлює формальні й семантичні константи, які будь-який літературний текст здатний демонструвати» (Цит. за O'Keefe, 2005, с. 28) .

Отже, в очевидній частині тексту повинні існувати аналоги прихованого й ці аналоги відіграють свою визначальну роль у тексті.

Якими ж мають бути ці аналоги, аби ми могли їх ідентифікувати в художньому тексті? Аналізуючи прозу Троллопа, Ріффатер заявляє, що буде зосереджуватися на «метонімічних деталях» особливого порядку: «Моє зацікавлення торкатиметься тільки одного класу метонімії – тих, які підводять читача до винесення всіх можливих моральних суджень про персонажа з його поведінки» (Riffaterre, 1982, с. 273). А робиться це шляхом «розміщення морального контенту поряд з його матеріальним знаком» (Riffaterre, 1982, с. 274).

Чи випадково Ріффатер обирає саме такий клас метонімії? У чому криється причина зацікавленості саме моральними судженнями читача? Нам не вдалося знайти для себе теоретичного обґрунтування цього вибору в роботах Ріффатера. Тож обґрунтування розгляду саме предметів-метонімії із прихованими і очевидними моральнісними порушеннями у теорії «формули сюжету» виявляє свою наукову новизну. Хоча ця новизна є нічим іншим, як

усвідомленою і відмотивованою рефлексією щодо позачасової актуальності мистецтва, зокрема, драматичного.

Як ми вже зазначали, Фомічова стверджує, що предмети, які здатні концентрувати ключові смисли сюжетів, вирізняються з поміж інших тим, що є носіями прихованих моральнісних порушень. Вона так само вважає, що *аби вивести назвні ці смисли, в очевидному – експліцитному – розвитку сюжету вони повинні зіставлятися з іншими предметами, але такими, де ці порушення очевидні.*

Здавалося б, схема досить простота, однак вона ж і не дозволяє зробити «формулу сюжету» простою формулою в практичному використанні. Умовою її застосування є інтуїція моральнісного розрізнення – здатність «бачити» приховане, специфічна здатність творчої особистості здійснювати редукції світу до його жорстких, а тому і жорстоких (*salute Arto!*) непохитних основ, до того самого закону світопорядку, що в Софокла й Есхіла мали гординю й відвагу переступати трагічні герої. Адже саме тоді драматичний твір і отримує можливість моральнісного акту: відновити зламаний світопорядок, як Гамлет, що прагне вправити вивернутий суглоб часу, або герої Квентина Тарантино, через яких він мистецтвом «виправляє» історію. Вищеописані предмети-метонімії є прихованими знаками такого зламу.

Отже, зміст предмету-метонімії з прихованим моральнісним порушенням виявляється завдяки основному механізму виявлення прихованого в мистецтві – *зіставленню*. Однак важливо підкреслити, що смисл такого *метонімічного* зіставлення очевидного з неочевидним полягає не у вертикальній парадигматичній образності (як у метафори, порівняння чи антитези), а в горизонтальному розгортанні «синтагматичної осі» (Лотман, 1998) твору й *утриманню його смислової єдності*, іншими словами, таке зіставлення спричиняє й визначає *динаміку* тексту. Отже, воно значною мірою

визначає і те, що можна назвати *самістю* художнього тексту, тобто його неповторну унікальність, той меседж, який кожен може зрозуміти по-своєму, але який робить цей твір мистецтва саме ним.

Задля того, аби зробити перший крок до з'ясування того, як у нашому випадку працює цей механізм, звернімося до другого елементу «формули сюжету» – предмету-метонімії з *очевидним* порушенням, тобто таким, що очевидно даний з самого початку тексту.

У процесі роботи над «формулою сюжету» з'ясувалася певна парадоксальна ситуація: клас предметів з очевидним порушенням іноді не такий уже й очевидний.

Що таке очевидне порушення предмету? Це випадки, коли порушена його цілісність, коли він зламаний, коли використовується не за призначенням, коли порушення є у самому призначенні предмету тощо. Однак часто ці порушення настільки очевидні, що людина їх не бачить як порушення. Чим же тоді різняться предмети з прихованим і очевидним порушеннями?

Існує одна головна відмінність: якщо у перших зміст порушення виправляється тільки нелегким внутрішнім моральнісним актом (здійснює головний герой, або не здійснює і гине), то другі легко виправити певними мірами соціального впливу чи застосувавши статті кримінального кодексу.

Якщо у реальному житті такі предмети існують «незалежно» один від одного, то у *запропонованих обставинах* художнього простору відбувається їхнє зіставлення так, що предмет із очевидним порушенням (аналогічним прихованому) й створює ту саму чітку деривацію за Ріффатером, яка встановлює семантичні константи. А встановлені константи впродовж розгортання сюжету «підтягують» на смислову поверхню приховане порушення.

Ці предмети можуть бути різними, як, наприклад, у «Сліпих» М. Метерлінка, де предмет із очевидним порушенням *монастир*, де гасне світло старого укладу і де більше не можуть турбуватися про старих і слабких сліпців, зіставляється з новим світлом *бапти маяка*, де молоді й сильні люди ніколи не дивляться в бік сліпих. Або ж як лавочки (де не сідають поряд) й стільці у «Стільцях» Е. Йонеско.

Досить часто ми зустрічаємося з тим, що один і той самий предмет має зміст очевидного і неочвидного порушення, як, наприклад, дім в п'єсах А.П. Чехова (про це докладніше див. Е. Левченко, В. Фомичова, 2011).

У контексті запропонованої теорії предмет із очевидним порушенням зіставляється з предметом із прихованим порушенням у запропонованих обставинах драматичного сюжету.

Наприклад. Чи є предметом із очевидним порушенням гроші як еквівалент товару?

Можна говорити, що тут може бути певне приховане порушення, але про очевидність тут, на наш погляд, не йдеться.

А гроші як еквівалент шматка людського тіла?

Запропоновані обставини «Венеційського купця» повторюються в культовій «Грі в кальмара» (Siren Pictures Inc. 2021, реж. Хван Дон-Хьок), де герой у рахунок боргу підписує документ під назвою «Відмова від тілесної цілісності». «Ви підписали відмову від власного тіла» – говорить йому незнайомиць в метро і ще раз демонструє героєві його готовність жертвувати власним тілом заради грошей.

Відмова від тіла зумовлена жорсткими запропонованими обставинами фільму. Учасники гри-експерименту опинилися в ситуації такого боргового колапсу, коли практично в реальній ситуації не залишається іншого виходу. (Варто зауважити, що запропоновані обставини відображають соціальну

реальність Північної Кореї, де, сума кредитів, а особливо мікрокредитів перевищує ВВП країни). Те, що ситуація відмови від тіла значима, підкреслюється епізодом з іншим персонажем, якого переслідують люди, що хочуть забрати його органи, обіцяні за борговим договором. Логічно виникає й інша проблема: а хто так щедро і чому дає в борг? Хто Шейлок? Ця інтрига триматиметься до кінця першого сезону, як, відповідно, до останніх серій триматиметься походження призових грошей, які щедро сипатимуться у свинку-скарбничку.

Отже, ми зауважили ще один предмет – свинку-скарбничку, яка навіть формально внаслідок своєї постійної присутності в художньому просторі й смислового навантаження виглядає референційною метонімією, тобто такою, яка постійно нагадує про себе.

У своєму денотативному значенні свинка-скарбничка призначена для накопичення, як правило, дрібних монет і, як правило, нею користуються діти. У фільмі цей предмет використовується у дещо іншому значенні.

У першій серії вона опускається згори, кидаючи теплі золоті відблиски на обличчя людей, прозора і порожня. Там має бути призовий фонд. Але його ще нема, і ніхто не говорить про те, яким він має бути. Усі учасники спочатку просто вірять, що виграш у грі буде виграшем у їхній життєвій ситуації.

Після перших ігор скарбничка починає наповнюватися грішми, причому після другої гри демонструється головний принцип: призовий фонд поповнюється пачками грошей одразу відповідно до кількості людей, які щойно «вибули». Чим більше вибуде людей, тим більше отримають ті, хто переможе.

Іншими словами, у свинці-скарбничці існує вже заявлене очевидне порушення: криваві гроші як еквівалент людських тіл (життів). Відтепер цей предмет постійно з'являтиметься, не просто утримуючи смисл порушення, –

він постійно методично наповнюватиметься, підсилюючи й увиразнюючи цей смисл. Оскільки серіал спрямовано на масового глядача, то цей смисл занадто наочно дублюється в кривавих сценах, де тіла розбираються на органи.

Отже, скарбничка в контексті обставин фільму використовується не в своєму денотативному, а в конотативному значенні, набутому в запропонованих обставинах, час від часу повторюючись у кадрі й тиражуючи свій зміст, виконуючи у такий спосіб класичну метонімічну функцію. Тим більше, що тут набутий у запропонованих обставинах конотат заміщує денотат, що за Ріффатером, і є головною ознакою метонімії.

Жахливість цього змісту дублюється ще в одному предметі – кольоровій підлозі-панелі з фото усміхнених обличчя учасників гри, які гаснуть після їхньої смерті. Це метонімія, яка виникає з розвтіленої і опредмеченої метафори життя погасло. Обличчя на табло гаснуть у прямому сенсі.

Однак, свинка-скарбничка як предмет-метонімія починає виступати ще й у значенні прихованого моральнісного порушення, яке виявляється далеко не одразу. Після того, як став зрозумілий принцип наповнення призового фонду, один із учасників у бійці за їжу на очах у всіх вбиває іншого, на мить виникає ситуація невизначеності: вбивство поза грою і без правил виглядає, як злочин. Адже гравцям постійно повторюють, що усе буде добре, якщо вони гратимуть за правилами. Усі чекають на реакцію охорони, та охорона залишається непорушною. Загальна німа сцена порушується звуком скарбнички: до неї падає ще одна пачка з купюрами, та клацає табло, показуючи, що ще один гравець вибув. Стає зрозумілим, що слова охорони про те, що все буде добре, якщо вони гратимуть за правилами, стосуються лише гри. Поза грою теж буде йти гра, але без правил: *або ти, або тебе – третього не дано*. Так було встановлено нове *неоголошене* правило наповнення призового фонду.

Замість наочно зрозумілого спочатку принципу: *чим більше вибуде людей, які програли, тим більше отримають ті, хто переможе* – запускається мовчазний маховик смертельної конкуренції, який не може зупинитися, поки не зникне сама ситуація конкуренції, тобто, *гра до останнього* гравця.

Так уже заявлений предмет з очевидним порушенням – свинка-скарбничка – поступово починає актуалізувати ще одне значення, неоголошене, приховане: тепер це *приз*, який має дістатися тому, хто переможе не лише там, де програють і виграють хоч за жорстокими, але правилами, а в безжалісних *конкурентних іграх до смерті всіх конкурентів*.

І в цьому випадку, так само як і у випадку з предметом із очевидним порушенням, ми спостерігаємо, як автори дублюють смисл прихованого порушенням. Це відбувається в реальності паралельної гри спостерігачів, тобто тих, хто *дає* в борг. Приз, виграш у жорсткій цинічній азартній грі, чекає на того спостерігача, який зробив ставку на переможця, вгадавши серед усіх гравців найбезжаліснішого і найаморальнішого.

За класичною логікою драматичного сюжету герой повинен моральнісним рішенням «виправити» ситуацію, зміст якої закладено в предметі з прихованим порушенням. Це герой фільму і робить, намагаючись зупинити гру за крок до отримання призу, й знімаючи ситуацію конкуренції з другом дитинства. Рішення увиразнюється й утверджується тоді, коли герой все ж отримує виграш на картку й не користується ним.

Здавалося б, усе це занадто очевидно, але тут і постає проблема інтерпретації.

Неважко помітити, що у вищенаведеній схемі опущено ще немало тематичних смислів, які постають у серіалі. Насамперед, це гра, яка повертає в дитинство, гра комп'ютерна (неважко помітити візуальний відповідник),

вбивство учасників відбувається так само легко, як «вбивство» у дитячій чи в комп'ютерній грі. Цікава мотивація тих, хто дає в борг: вони не переймаються смертю боржників, а ще й готові вкладати власні кошти заради переживання певних емоційних станів. Ще ми бачимо, як змінилася не лише психологія, а й особистість людини, яка колись перемогла в грі (брат поліцейського, який тепер керує грою і спокійно вбиває брата). Гостро постає проблема сенсу життя як потреби для когось. Когось може гостро ранили проблема соціальної прірви, й у жорстокості серіалу він побачить метафору жорстокості сучасних суспільств, де часто люди в прямому сенсі виявляються учасниками гонок на виживання. Когось це навпаки роздратує, як дратують слабкі, позбавлені вольових якостей люди, які, не думаючи про наслідки, набирають боргів, аби жити не гірше за інших. І, врешті, можна ще вірити, що є люди добрі?

Кожна з цих проблем так чи інакше зачіпає і звертає на себе більшу чи меншу увагу залежно від життєвого досвіду і зацікавлень, емоційного стану, аналітичних здібностей. Отже, навіть за розуміння вищенаведеної структури розгортання сигматичної осі інтерпретації різнитимуться.

Однак цей серіал унаочнив чи то парадокс глядацького сприйняття, чи то просто поставив певний суспільний діагноз.

Наше власне досить спонтанне, але показове дослідження у молодіжних фокус-групах, показало, що вищеописаний механізм розгортання сюжету, не дивлячись на те, що автори навіть дублювали вищеописані смисли, залишився просто непоміченим.

Зрозуміло, що масовий молодий глядач дивився фільм про інше. Сцени насилля виглядали набагато яскравіше, ніж предмети-метонімії, домінантою пізнавального інтересу була загадковість самої ситуації, а всі події фільму почала структурувати звична парадигма реаліті-шоу, узвичаєння самого

«спортивного» інтересу до того, хто виграє, вболівання і розділена з переможцем радість виграшу в іграх на виживання. Ця радість будується на механізмах найпростішої ідентифікації – ідентифікації з героєм, на відміну від більш складних ідентифікацій – з автором і з концепцією твору. На наш погляд, якраз таким складним ідентифікаціям і заважає метонімічна «сліпота».

Фактично масові глядачі серіалу, у сприйнятті яких домінував азарт від спостереження і вболівання за переможця, самі опинилися в позиції тих антигероїв, які робили ставки, тільки «ставками» глядачів були прогнози і здогадки. Така глядацька позиція зумовила розчарування певної частини аудиторії фінальним вчинком героя, який змарнував стільки часу й сил і не зрадив виграшу, а тим самим не дав можливості глядачеві пережити відчуття тріумфу, на яке він так чекав. Під час обговорень фільму нерідко навіть доводилося чути запитання: «Якщо не взяв гроші, навіщо тоді було все це?»

Чи можна назвати таке автоматичне розуміння інтерпретацією?

Поняття інтерпретації передбачає аргументацію, яка виходить із цілого, а отже, і філософську рефлексію, а глибше – саморефлексію. Коли людина бачить себе, відображеною в мистецтві, вона здатна до осмислення й переосмислення власного життя.

Поглянувши на цю проблему крізь збільшувальну оптику філософії, де йдеться не про розрізнення лінгвістичних термінів, а про універсальні механізми пізнання світу й самопізнання, зокрема герменевтичну теорію П.Рікьора (Рікьор, 2008), ми знаходимо визначення самої ситуації, за якої виникає інтерпретація. За Рікьором вона виникає завдяки семантичній конструкції символу, коли смисл встановлюється за допомогою іншого смислу: «...певна дія смислу, відповідно до якої будь-який вираз, що має

змінюване значення, означаючи одну річ і в той самий час означає й іншу річ, не перестаючи при цьому означати першу» (Рікьор, 2008, с.114).

Зауважимо, що це визначення торкається не просто символу в його термінологічному мистецькому значенні, а й усієї символічно-образної природи мистецтва.

У вищенаведених прикладах ми демонстрували здатність предметів-метонімії, які, означаючи один предмет, одночасно означають інший предмет і при цьому не перестають означати перший. Значення цих предметів є між собою значно ближчими, ніж метафоричні чи, тим більше, суто символічні, однак тим цінніше розуміння їхнього розрізнення.

Більше того, оскільки метонімії працюють на розгортання й утримання єдності художнього тексту, маємо підстави стверджувати, що їхня роль в інтерпретації цього тексту як смислової цілісності часто виступає ключовою.

У цій частині виникає проблема: чи не обмежує запропонований у «формулі сюжету» підхід інтерпретаційну свободу індивіда?

Із погляду філософії, якщо ми приймаємо положення П. Рікьора про засадничу важливість подвійної природи символу і погоджуємося з тим, що поняття символу в цьому випадку вживається в широкому узагальнюючому значенні як символічно-образна природа мистецтва, то вже за визначенням подвійна природа художнього засобу (у нашому випадку метонімії), «виявляє неоднозначність буття»: «У цьому смисл символізму – засновуючись на неоднозначності буття, розкривати множинність смислу» (Рікьор, 2008, с.114).

Підвалини семіотичного аналізу, закладені Ріффатером, надають саме метоніміям із прихованим змістом своєрідного статусу джерела інтерпретацій на тій підставі, що цей зміст стає джерелом *підтексту*. Підтексти, за визначенням, не читаються однозначно, вони мають певний *спектр значень*,

але цей спектр *обумовлений*. На наш погляд, він виходить із того динамічного ядра, який ми назвали *самістю* художнього тексту.

Певну паралель щодо нашого поняття *обумовленого спектру значень* знаходимо у Ріффтера. На думку Ч. О'Кіфа, сучасного дослідника його спадщини, «читач доти не усвідомлює роботу підтексту, поки останній не запропонує йому «варіанти тавтологічних парадигм» у вербальних контекстах, так само, як калейдоскоп пропонує варіанти у візуальних контекстах» (Цит. за O'Keefe, 2005, с. 28).

Очевидно, поняття тавтологічності тут вживається не у класичному лінгвістичному сенсі як надлишкове повторення. Теоретичне підґрунтя його лежить у царині когнітивістики, у нашому випадку – когнітивної лінгвістики, яка досліджує мову в живому процесі комунікації, коли враховуються сприйняття і розуміння вислову (Див. Ієвлева, 2003). Так варіанти тавтологій можуть відрізнятися мовними операторами, які, взаємодіючи з основними лексичними концептами, змінюють між ними певні співвідношення і модальності.

Варіанти в *обумовленому спектрі значень*, так само, як і «варіанти тавтологічних парадигм» можуть відрізнятися певними життєво й емоційно *обумовленими* операторами, які за сталості предметно-сміслового наповнення парадигм, здатні зробити кожне конкретне сприйняття унікальним.

Висновки. Метонімічне зіставлення як художній прийом виявлення неочевидного через очевидне у випадку зіставлення предметів-метонімії із очевидним та неочевидним порушенням, яке виникає у запропонованих обставинах художнього твору, виконує специфічну синтагматичну функцію розгортання й утримання динамічної єдності художнього тексту як цілісного смислу на відміну від порівняння, метафори чи антитези, де зіставлення

мають переважно парадигматичну образну функцію. Роль метонімічних зіставлень у розумінні й інтерпретації тексту як смислової цілісності часто виступає ключовою. Запропонований підхід не обмежує інтерпретаційну свободу індивіда, а поглиблює контекст сприйняття художнього твору.

Список посилань

- Городнюк, Н. (2017). *Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття: монографія*. Дніпро: Свідлер А. Л.
- Иевлева, М. (2000). *Тавтологии типа N сор N: когнитивно-функциональный анализ. Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук. Уфа*.
- Лагур, Б. (2006). Где недостающая масса? Социология одной двери. *Социология вещей: сборник статей (199-222)*. Москва: Издательский дом «Территория будущего».
- Левченко, Е., Фомичёва, В. (2011). *Формула сюжета. Философия. Теория. Практика*. Киев: НЦТМ им. Л. Курбаса.
- Левченко, О. (2021). Предмет-метонимия і синтагматична вісь драматичного твору. *Курбасівські читання: науковий вісник*, 16, 87-104.
- Лотман, Ю. (1998). Структура художественного текста. *Об искусстве: Сборник статей*. (195-285). Санкт-Петербург: «Искусство – СПб».
- Рикер, П. (2008). *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*. Москва: Академический Проект.
- .
- Bohm, D. (1985). *Unfolding meaning*. London: Routledge.
- Riffaterre, M. (1982). Trollope's Metonymies. *Nineteenth Century Fiction*, 37 (3), 272-292.
- Riffaterre, M. (1988). On Narrative Subtexts: Proust's Magic Lantern. *Style*, 22 (3), Proust, 450-466.
- O'Keefe, Ch. (2005). *A Riffaterrian Reading of Modiano's La Place de L'Etoile*. Summa Publication, Inc.

References (translated and transliterated)

- Bohm, D. (1985). *Unfolding meaning*. London: Routledge.
- Gorodnyuk, N. (2017). *Res incognita: semiotyka rechi u skhidnoslovianskomu modernistskomu romani pershoi polovyny KhKh stolittia: monohrafiia*. [Res incognita: semiotics of speech in the modernist novel of the first half of the 20th century: monograph]. Dnipro: Svidler A. L. [in Ukrainian].
- Latour, B. (2006). Gde nedostayushchaya massa? Sotsiologiya odnoy dveri. [Where is the Missing Masses? The Sociology of one Door]. *Sotsiologiya veshchey*. [The Sociology of things] (199-222). Moscow: The Publishing house «Terroriya budushchego» [in Russian].
- Levchenko, O., Fomichova, V. (2011). *Formula sujeta. Filosofiya. Teoriya. Practica*. [The Plot Formula. Philosophy. Theory. Practice]. Kyiv: NCTM im. Lesya Kurbasa [in Russian].
- Levchenko, O. (2021). Predmet-metonimiya i syntagmatychna vis dramatychnogo tvory [Object-metonymy and syntagmatic axes of dramatic plot]. *Kurbasivski chytannya: naukovyi visnyk* [Kurbas' Readings: Scientific Bulletin], 16, 87-104 [in Ukrainian].
- Lotman, Y. (1998). Struktura khudozhestvennogo teksta. [The Structure of the Literary Text]. *Ob iskusstve: Sbornik statey*. [About Art: Collection of articles] (195-285). St. Petersburg: "Iskusstvo – SPB" [in Russian].
- Ricoeurt, P. (2008). *Konflikt interpretatsiy. Ocherki o germeneytike*. [Conflict of Interpretations. Essays on Hermeneutics]. Moscow: Academichskiy Proect [in Russian].
- Riffaterre, M. (1982). Trollope's Metonymies. *Nineteenth Century Fiction*, 37 (3), 272-292.
- Riffaterre, M. (1988). On Narrative Subtexts: Proust's Magic Lantern. *Style*, 22 (3), Proust, 450-466.
- O'Keefe, Ch. (2005). *A Riffaterrian Reading of Modiano's La Place de L'Etoile*. Summa Publication, Inc.

METONYMYC JUXTAPOSITION AS MEAN OF DRAMATIC PLOT UNFOLDING

Olena Levchenko,
Doctor of Philosophical Science,
The Les' Kurbas National Centre for Theatre Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article appears as comprehension and substantiation in terms of semiotics and putting into scientific context the main components of the theory “the plot formula”, in particular, the introduction of scientific concepts of metonymic objects with explicit violating and implicit moral violation, as well as clarifying the specific artistic function of juxtaposing of these objects for syntagmatic of dramatic text. **The research methodology** is based on semiotic and cognitive approaches. **The scientific novelty** appears as a fact that for the first time within the context of theory of "plot formula" the potential development of syntagmatic of dramatic plots is theoretically substantiated and considered by studying the artistic function of juxtaposition of metonymic objects with obvious violations and metonymic objects with non-obvious violations. This teetnes have not previously been into the point of theatrical and literary knowledge. Due to the peculiarities of its own nature, theatrical or cinematographic art operates not only with language and not only with signs of objects or objects-signs, but also with objects themselves in their denotative meaning of real objects of reality, directly introduced into the stage or frame. Some of these objects have an additional “non-utilitarian” denotations of implicit moral violation, which in a dramatic text is actualized by means of metonymy, replacing the utilitarian meaning of the object. Objects-metonymy with additional non-utilitarian implicit meaning is the basis for the unfolding of the plot while it makes implicit meaning explicit. Metonymy appears not just as a method of linguistic economy. It shows the ability of the meaning to “save” itself in man-made objects and as a kind of semantic blocks to get on stage or on the screen. Thus, these objects that are able to concentrate the key meanings of the plots, differ from others because they have additional meanings implicit moral violations which are due to be explicit. In order to bring out explicit meanings, in the obvious - explicit - development of the plot, the objects with non-obvious, implicit meaning of moral violation must be juxtaposed with other objects, but those where these violations are obvious, explicit. Metonymic juxtaposition occurs syntagmatically. However, due to its dynamic nature, it deploys and holds the «syntagmatic axis».

Conclusions. Metonymic as an artistic method of revealing the unobvious through the obvious in the case of juxtaposing metonymic objects with obvious and non-obvious violation that occurs in the proposed circumstances of the work of art, performs a specific syntagmatic function of unfolding and maintaining the dynamic unity unlike the antitheses and comparisons which have a predominantly paradigmatic figurative function. We state the key role of metonymic juxtaposition in understanding and interpreting the text as semantic and arts integrity. The proposed approach does not limit the interpretive freedom of the individual, but deepens the context of perception of the work of art, generates a deep dynamic of the text, which creates an additional context that deepens and enriches the understanding of the work of arts.

Key words: metonymy, object-metonymy, juxtaposing, interpretation, syntagmatic, plot.

УДК 8(09)883