

<http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.256>

УДК 821.131.1Еко1/7.08

У ПОШУКАХ СЕНСУ НАРАТИВНОЇ МЕТАФОРИ УМБЕРТО ЕКО: „ВПІЙМАТИ ГОЛУБКУ ЖОВТОГАРЯЧОГО КОЛЬОРУ”

Альона Романівна Тичініна

orcid.org/0000-0001-6316-2005

a.tychinina@chnu.edu.ua

Кандидат філологічних наук, асистент

Кафедра зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна

Анотація. Оповідна специфіка роману Умберто Еко „Острів напередодні” розглядається в аспекті ключової ідеї, оприявленої через наративну метафору „Голубка жовтогарячого кольору”. Методологічною базою дослідження постає сумарна концепція взаємозв'язків наративу і метафори – тези О. Фрейденберг (метафора як майбутня наративна форма сюжетів і жанрів), Ф. Анкерсмита (наративна логіка розгортання метафори у сюжет через „точки зору”), П. Рікера (спільне інновативне ядро у наративі й метафорі, розраховане на продуктивну уяву), Ж. Женетта („наративні модальності” та регулювання наративної інформації за допомогою металепису), Р. Барта (дихотомія „функції та індекси” як аналогія метонімічних та метафоричних відношень). Цього разу метафору розглянуто як оповідний принцип, що забезпечує презентацію нарації, генерує її ритм, конструює персоносферу, втягує читача в інтелектуальну гру. Такий спосіб метафоротворення являє собою маркер авторського стилю У.Еко. Зокрема, у романі „Острів напередодні” конструктивної ролі набуває виразний ряд метафор: метафора сну, метафора кохання як джерела творчості, метафора ненависті, метафора двійництва. Передусім виокремлюється означена самим автором епістемологічна метафора, пов'язана з пошуком істини: в цьому значенні „Голубка жовтогарячого кольору” виступає постмодерністським аналогом „Блакитної троянди”, запозиченої у

романтиків. Наратор відповідно запропонованого Ж. Женнетом прийому металепису („фігура авторського втручання”) оприявнює свою метафоричну інтенцію через дискурс персонажа-розповідача. Висновується, що наративна метафора у романі спрямовує оповідну стратегію тексту на різноманіття її численних версій, реалізованих читацькою компетентністю.

Ключові слова: Умберто Еко, „Острів напередодні”, метафора „Голубка жовтогарячого кольору”, наратив, наративна метафора, епістемологічна метафора, рецепція.

*„Але що має довести мені ця метафора,
яку я, сам того не розуміючи, створив?”*

У. Еко

Під впливом „нараторологічного повороту” в гуманітарних науках кінця ХХ ст. сучасне літературознавство бере до уваги не лише структуру і семантику тексту, але й апелює до риторики оповідання – продуктивних способів комунікування автора і наратора, наратора і персонажа, нараторів між собою, а також наратора і реципієнта. Виходячи із цього, оповідну стратегію тексту пропонується аналізувати виключно в контексті дискурсу, позаяк нарація розглядається як один із типів дискурсу (Лиотар 1998); своєю чергою дискурс вважають системою „наративних фігур” (Женетт 1998), а його стилізація окреслюється у колі так званих еквівалентностей (Шмид 2003), до яких відносять саме оповідну риторичну – фоносемантику, ритм, тропи і фігури.

Актуальною проблемою цього кола можна вважати функціонування тропу як способу побудови оповідності тексту, а саме як наративну метафору. Як майбутню форму сюжетів і жанрів метафору однією з перших розглянула і, відповідно, зацентувала її роль у структурі наративу О. Фрейденберг. У праці „Поетика сюжету і жанру” (1936) науковиця зробила узагальнення щодо метафоричної сутності оповідних текстів:

Метафоризація образу показує, як за різноманітними словесними і дієвими оформленнями лежить відомий сенс <...>. Ритм і слово, дія, річ, персонаж – це те, до чого ми звикли в складі літератури, але те, що постає як різні форми осмислення дійсності (Фрейденберг 1997: с. 109).

У межах наратології здатність метафори розгортатися у сюжет окреслив голландський філософ Ф. Анкерсміт. У монографії „Наративна логіка...” (1983) вчений обґрунтував зв'язок наративних одиниць із метафорою. Зокрема, він акцентує увагу на процеси „опису та індивідуалізації, що зливаються воєдино всередині наративу” (Анкерсміт 2003: с. 307). Аналогічну „подвійну функцію наративних висловлювань” Ф. Анкерсміт виокремлює і в метафоричних висловлюваннях, які постають також „чудовими суматорами наративів” (Анкерсміт 2003: с. 307). Окрім того, за зауваженням дослідника, метафора не лише володіє описовістю змісту, а й визначає „точку зору” в наративі тексту: „Подібно до метафори, наратив водночас описує реальність та індивідуалізує певну «точку зору»” (Анкерсміт 2003: с. 310). Отож наративна метафора внаслідок своєї специфіки передачі подій безпосередньо впливає і на сприйняття подій читачами.

Ще виразніше конотацію метафори з наративом окреслено П. Рікером. Хоча метафору зазвичай відносять до „фігур мови”, а оповідь, як зауважив філософ у передмові до праці „Час та оповідь” (1983–1985), – до проблем літературних жанрів, „сміслові ефекти, створювані і метафорою, і оповіддю, пов'язані з феноменом „семантичної інновації”, оскільки в обох випадках вона функціонує виключно на рівні дискурсу (Рікер 1998: с. 7). Як бачимо, вчений пов'язує метафору й нарацію через інновацію. Зокрема, у метафорі інновативність полягає у створенні „нової семантичної відповідності шляхом присвоєння незвичайного атрибута”, а оригінальність нарації полягає у „вигаданій інтризі, тобто новій відповідності у ході подій”. Така інтрига є результатом синтезу: „За допомогою інтриги мети, причини, випадковості сполучаються в тимчасовій єдності цілісна, завершена дія” (Рікер 1998: с. 7). Показово, що вчений в обох випадках акцентує співвіднесення семантичної інновації з „продуктивною уявою” та „інтелігібельністю” читача (Рікер 1998: с. 8). Подібне інтерпретування інновативного ядра суголосне із характеристикою метафори як „дії розуму”, яка належить Х. Ортезі-і-Гассету, вона „подовжує радіус дії думки” і виступає чимось на кшталт „вудки або рушниці”, коли за допомогою „близького і підручного ми можемо подумки

торкнутися віддаленого і недосяжного” (Ортега-и-Гассет 1991: с. 207). Тобто сучасні вчені роблять акцент, насамперед, на активізації рецептивної уяви.

Розглянемо особливості метафори як оповідного прийому, здатного в особливий спосіб організувати презентацію нарації, згенерувати її ритм, сконструювати персоносферу, вести інтелектуальну гру із читачем і, врешті-решт, виступити маркером авторського стилю. Літературна спадщина Умберто Еко (1932–2016) у такому разі постає показовим прикладом, а надто стилізований під барокову поетику його постмодерністський роман „Острів напередодні” („L’isola del giorno prima”, 1994), ключова ідея якого оприявнюється саме через техніку наративної метафори.

Серед українських науковців чи не найпершим апелював до роману „Острів напередодні” Д. Затонський у монографії „Модернізм і постмодернізм...” (2000). Використавши фрагмент тексту як епіграф до своєї монографії, академік ідентифікував роман як „лукаву белетристику” (Затонский 2000: с. 7): попри умовну „легкість” прочитання для книг У. Еко завжди залишається характерним ємне інтелектуальне ядро.

Увагу на поетику самого роману „Острів напередодні” українські дослідники звертають дещо пізніше – так, цей текст як постмодерністську модифікацію Робінзонади прокоментувала Т. Михед (Михед 2013). Як приклад „гуманістичного світоставлення” його проаналізувала Ю. Сабадаш (Сабадаш 2012). Мотив двійництва у романі було акцентовано і розглянуто у монографії Ю. Галатенко (Галатенко 2011), яка, зокрема, підкреслила значущість метафори роману У. Еко як ключової фігури, характерної ще від епохи бароко. Дослідниця також відзначила демонстрування автором способу і механізму „створення метафори” (Галатенко 2011: с. 54). Однак у розвідках досі не артикулювалася очевидна наративна техніка метафори У. Еко.

Передусім нагадаємо, що динаміка розгортання наративної метафори у романі „Острів напередодні” пов’язана з подіями, відображеними у розповідях про подорож італійця Роберто де ла Грива. Під час Тридцятирічної війни, рятуючись від ув’язнення, він зазнав аварії на кораблі з міфологічною назвою „Дафна”, де „спалахнула епідемія” (Еко 2016: с. 10). Герой опинився на

безлюдному судні, опинившись у такий спосіб „у земному раї” (більшість членів екіпажу загинула під час конфлікту з аборигенами) (Еко 2016: с. 43). Підкреслимо, що сюжет і персоносфера тексту конструюються навколо історії, поданої від кількох оповідачів різної наративної компетентності, тобто читачеві пропонується „точка зору” змішаного кшталту – ауторіальна та персональна „оповідні ситуації” (за Ф. Штанцелем).

Перший наративний рівень – „об’єктивна” *оповідь* наратора-спостерігача (всезнаючого недієгетичного), цю постать ми асоціюємо з абстрактним автором (нульова фокалізація). Другий вектор нарації – *розповіді*, щоденникові записи, листи, сни та марення Роберто у ролі головного (фокального) персонажа і учасника дієгезису (внутрішня фокалізація). Додаткові наративні вузли пов’язано з фігурами другорядних персонажів, вони в різнобій конкретизують наративний дискурс оповідача або розповідача, сприяючи формуванню загальної оповідної метафори. Первинним джерелом метафоричних референцій постає наратив Роберто де ла Грива, який на кшталт Дон Кіхота надихається лицарськими романами та поемами, „стає жертвою любовної одержимості” (Еко 2016: с. 94). Характерною рисою романних нарацій є його постійні спомини про своє дитинство, юність, воєнні часи..., зокрема, й дні облоги Казале-Монферрато. На кораблі він поступово божеволіє від самотності, „переживаючи минуле як сучасне” (Еко 2016: с. 38). Історія Роберто-розповідача про участь у війні і його марення у ролі „спантеличеного Адама” (Еко 2016: с. 35) супроводжується розлогими коментарями оповідача з алюзіями на історичні події (приміром, відомості про війну за мантуанську спадщину):

Хто воював у тридцятирічній війні (це я так її називаю, але сучасники тоді ще так цю війну не прозвали і, можливо, навіть не розуміли, що то одна тривала війна, у якій час від часу якась сторона приставала на мир), навчився не бути м’якосердим (Еко 2016: с. 37).

Вибудовуючи у такий спосіб інтригу, У. Еко активно експериментує із презентацією нарації, що постає ознакою стилю його оповідання.

Недієгетичний оповідач у романі „Острів напередодні” відверто дистанційований від персонажа-розповідача, саме він розповідає сюжетну історію, скеровуючи читацьку рецепцію у річище авторського задуму. Його присутність увиразнюється у тексті за допомогою індивідуалізації вставних словосполучень, що передають власну думку та оцінку оповідача щодо оповідної ситуації, постають активізуючими маркерами сприйняття „як на мене...”, „я впевнений...” (Еко 2016: с. 7, 43 тощо). Приміром, У. Еко навіть ставить перед читачем питання „з чого почати” (Еко 2016: с. 7), ніби відразу запрошує його до співрозмови і водночас переходить до характеристики метафоричного письма Роберто: *„Як же розтлумачити щоденник людини, яка хвацько послуговується метафорами, коли погано бачить, блукаючи серед ночі й роздивляючись усе хворими очима?”* (тут і далі курсив наш. – А. Т.) (Еко 2016: с. 7). Відповідний горизонт очікування передбачено – наратор підказує читачеві хід наступних сюжетних подій і навіть дозволяє піддати сумніву достовірність слів персонажа-розповідача: *„Роберто розповість, що погано бачить відтоді, як скроню йому зачепила куля під час пожежі у Казале. І це, можливо, цілковита правда”* (Еко 2016: с. 7). У свідомості реципієнта, Роберто, на відміну від оповідача-спостерігача, виступає „лукавим наратором”. Не випадково ключові розділи завжди закінчуються підсумковим коментарем автора, оповідь якого організовує специфічну наративну рамку, здійснюючи імпліцитно виражену апеляцію до адресата (за В. Шмідом), в яких виокремлюється певне метафоричне ядро (в нижченаведеному прикладі – метафора безкінечного часу):

Можливо, видаватиметься неймовірним – вам, читачам, які читають про ці події відсторонено, але людина, яка зазнала корабельної аварії, затуманена горілчаними випарами, перебуваючи на безлюдному кораблі, побачивши безліч годинників, що майже одноголосно розповідають оповідку про його безкінечний час, спочатку розмірковує про оповідку, а лише потім – про її автора (Еко 2016: с. 123).

Важливо, що У. Еко, постаючи імпліцитованим у текст оповідачем, налагоджує діалог із наратором за допомогою свого метафоричного екзегезису (індіціальних знаків та низкою метафор, що оприявнюються завдяки його наративним експериментам).

В „Острові напередодні” окремою наративною лінією з виразною метафорикою видається онірична, генерована, як відомо, ще добою Бароко: Роберто часто сниться корабельна аварія, де він постає не стороннім спостерігачем, а „дійовою особою, непритомніє й більше нічого не пригадує” (Еко 2016: с. 15). Текст методично пояснює читачеві специфіку метафоричного мислення Роберто і взаємозв’язок його фантазій зі снами:

Той сон він бачив, як мудра людина, яка навіть уві сні, й надто вві сні, мусить робити так, щоб міркування прикрашали поняття, сумніви оживляли, загадкові зв’язки наділяли монолітністю, міркування – глибиною, наголоси ставали піднесеними, алюзії зникали, а перетворення були невимушеними (Еко 2016: с. 14).

Отже, барокова *метафора сну* в постмодерністській версії У. Еко декодується через сприйняття сну як особливої фікційної (творчої) реальності, що в цьому разі набуває різноманітних фрагментів романної сюжетики. Для характеристики перетину дістетичних рівнів Ж. Женетт пропонує термін „металепсис” – „фігура авторського втручання” (Женетт 1998: с. 407), „плутанина різних рівнів оповіді, коли вставна, метадієгетична оповідь непомітно переходить в основну”, тобто виникає специфічна „оповідна пастка” (Женетт 1998: с. 40).

Так, У. Еко, захоплений наративними експериментами, постає тлумачем метафор, інтригуючим посередником між персонажем і читачем, ускладнюючи цей діалог за рахунок металогії, увиразнюючи водночас постаті обох нараторів: „Тому я ось що вирішив: намагатимуся відгадати, що він прагнув сказати, а тоді добиратиму слова, що нам ближче знайомі. А якщо й помилюся – вибачайте, історія від того не зміниться” (Еко 2016: с. 9). Письменник у такий спосіб дає можливість читачеві обрати власну версію, стати співтворцем твору, „ушнипливим хронікером”, „розвідником”, навчитись „читати між рядків” розповіді Роберто:

Якщо простежити його звички, то він схожий на автора детективів, який, щоб не розкривати швидко імені справжнього вбивці, лише *постійно натякає читачеві*. А я краду ті натяки, як шпигун (Еко 2016: с. 18).

Автор коментує свої наративні кроки поступово, ретельно вибудовує розраховану на „продуктивну уяву” інтригу (за П. Рікером), аналогічну до метафори за принципом дії:

Саме через це я понад сто сторінок переповідаю про стільки подій, що передували катастрофі на „Дафні”, а власне „Дафні” нічого не відбувається. Якщо дні на кораблі бідні на події, ані мене, ані Роберто у цьому не слід звинувачувати (Еко 2016: с. 120).

У такий спосіб реалізується авторська наративна стратегія – наявність двох оповідних центрів, до яких почергово шляхом переміщення „точки зору” тяжіє увага реципієнта, що також отримує можливість долучитися до творчої співпраці.

Аналізуючи мову оповідних текстів та специфіку наративної комунікації у лекції „Вступ до структурного аналізу оповідних текстів” (1966), Р. Барт запропонував виокремлювати у наративі дихотомію „функції та індекси” через аналогію між метонімічними (функції) та метафоричними (індекси) відношеннями (Барт 2000: с. 206). Індокси, за допомогою яких мотивуються та інтерпретуються події, потребують декодування: „Читач повинен докласти зусиль, щоб навчитися розуміти відомий характер, відому ситуацію” (Барт 2000: с. 209). Отже, спираючись на термінологію Р. Барта, у романі „Острів напередодні” наратив оповідача можемо віднести до індексів, а розповідь Роберто – до функцій.

Окрім вищезазначеного, Р. Барт акцентує наявність так званих інформантів у наративі (деталізовані коментарі в сюжеті), що постають каталізаторами сенсу, хоча й з ослабленою функціональністю (Барт 2000: с. 209). Так, у романі „Острів напередодні” чимало інформантів відкривається за допомогою епістолярних вкраплень. Роберто пише листи до своєї „дами серця”, Лілії, „оживляє на папері свою Кохану, щоб не втратити її” (Еко 2016: с. 8). Більше того, це „непевне кохання” стає джерелом творчої наснаги і метафоротворення Роберто:

Керуючись своєю пристрасстю, перетворюючи вузькі вулички, фонтани, майдани, у Річку Намірів, Озеро Байдужості чи Море Неприязні; перетворив зранене місто на країну своєї Невтамованої Ніжності, на Острів (передчуваючи вже тоді) своєї самотності (Еко 2016: с. 103).

Навіть більше, згодом де ла Грив усвідомлює подібність між островом та Панею (дамою серця) і акцентує: „цілу ніч не стулив очей, списуючи сторінки, що я обрав для цього розділу” (Еко 2016: с. 83). Почувши серед інших музичних інструментів барокову флейтову композицію Якоба ван Ейка „Doen Daphne d’over schoone Maeght”, Роберто раптом усвідомлює „дивовижний символізм” збігу: „Він на фліботі, що зветься «Дафна», й чує уривок з музичного твору «Дафна»” (Еко 2016: с. 190). Більше того, Роберто метафорично ототожнює „Дафну” із Лілією, із „тілом коханої жінки” (Еко 2016: с. 276) та лавровим деревом, з якого зроблено корабель: „«Дафна» стала символом прадавнього міфу про німфу Дафну та її перетворення на лавр” (Еко 2016: с. 277). Подібні аналогії у свідомості реципієнта, з яким веде відверту інтелектуальну гру письменник, створюють ефект метафоричних перегуків. Приміром, читач може продовжити тлумачення таких метафоричних зв’язків, асоціюючи фікційну постать Ферранте з Левкіппом, а Роберто – з Аполлоном.

Окрім того, листи до Пані оповідач характеризує „дивовижно натхненними, за всіма правилами Аристотелевої будови” (Еко 2016: с. 129), за допомогою метафорики віршів Роберто „посилює її присутність поруч”:

О, Ліліє, де ти, як ти?
Де відповідь відшукати?
Ти, Ліліє, – світ небес,
Що сяйнув, а потім щез.
(Переклад В. Амеліна) (Еко 2016: с. 131).

Проте у словах наратора-спостерігача читач ухоплює дещо іронічний (постмодерністський) пафос щодо адресованих жінці листів:

Перепрошую, але це сам Роберто, розповідаючи своїй Пані, сам собі суперечить, що свідчить про те, що він не детально описує те, що з ним трапилося, а намагається написати листа, ніби оповідання, чи радше, ніби чернетку того, що може перетворитися і на лист, і на оповідання (Еко 2016: с. 15–16).

Щойно окреслена наративна перспектива у романі „Острів напередодні” зміщується, чимраз чіткіше і надійніше накреслюючи механізм інтриги. У. Еко, розширюючи персоносферу тексту додатковими персонажами, водночас реалізує кілька метафоричних прийомів. Зокрема, у тексті працює концептуальна *метафора ненависті* у вигляді „посилання на Іншого”, яким Роберто одержимий і про якого повсякчас пише в листах. Ідеться про Ферранте – вигаданого загубленого брата, якому він приписує свої страхи, помилки та проблеми. У. Еко коментує значущість відповідного наративного кроку: „Можливо, це я оздоблюю розповідь вигадками, маючи лише обмаль фактів, але у нашій історії саме присутність відсутнього брата набуде значної ваги” (Еко 2016: с. 22).

Читацька свідомість у цьому разі має справу з „текстом у тексті” (або метароманом): Роберто спадає на думку ідея написати твір, де не він буде головним героєм, де події відбуватимуться у Країні романів, де Ферранте приватизує найдорожче – покохає Лілію: „Події там розгортатимуться паралельно з подіями у світі, де мешкає він, але дві низки подій ніколи не перетнуться і не нашаруються одна на одну” (Еко 2016: с. 296). Паралельно оповідач розмислює щодо емпатичних переваг, які матиме Роберто від новоствореного фікційного сюжету:

Вигадав історію, що розгортається в іншому світі, що існує лише в його уяві, у якому він стане господарем, роблячи так, щоб події в ній дійсно не виходили поза межі його терпимості. З іншого боку, перетворюючись на читача роману, який сам написав, він мав змогу брати участь у всіх нещастях, що траплялися з героями (Еко 2016: с. 297).

Роберто у процесі написання свого роману фактично перебуває на межі божевілля: „Усі романи, що я прагну написати, – переслідують мене. <...> Наче біси, сіпають один за вухо, інший – за ніс” (Еко 2016: с. 66). Водночас читач отримує примітку від „всезнаючого” оповідача. Індивідуалізуючи свою оповідну позицію, наратор-спостерігач повсякчас коментує процес письма: „Але ми не зможемо втримати Роберто від цього кроку. Ми вже знаємо, що він цей крок зробив” (Еко 2016: с. 298). Наратор демонструє читачеві

свою письменницьку обізнаність і наважується на практичні поради щодо техніки „добре написаного роману”:

Деякі автори, розповівши про значущу подію, на певний час забувають про неї, щоб тримати читача у напрузі. <...>. Але згаданою темою не можна тривалий час нехтувати, щоб читач не загубився у численних паралельних сюжетних лініях (Еко 2016: с. 318).

Зі слів оповідача очевидно, що Роберто робив навпаки, переймаючи манеру літераторів-сучасників викладати багато історій паралельно, так що важко було пригадувати сказане раніше. Однак автор-натор дедалі зменшує дидактичну ініціативу, послуговуючись вищезгаданим прийомом наративного металепису (переплетення наративних векторів), уводить у текстову персоносферу ряд важливих персонажів, приміром, компетентність усезнаючого натора перекладається на ерудита Сен-Севена з його показовою сентенцією: „Завдання роману – навчати виховуючи, а навчає він того, щоб розпізнавати обман, яким сповнений світ” (Еко 2016: с. 67). У словах відповіді Сен-Севена на питання Роберто щодо дидактичності роману про Ферранте, що є уособленням страхів та сорому героя, вочевидь постає думка самого У. Еко:

Роман завжди мусить ґрунтуватися на непорозумінні, пов’язаному з особою чи вчинком або місцем, часом чи обставиною, а з цих основоположних непорозумінь мають вирости непорозуміння епізодичні, плутанина, раптові обставини і, зрештою, несподівані і радісні впізнавання (Еко 2016: с. 67).

Це міркування має пряме відношення до композиційного значення наскрізної метафори роману – Голубки жовтогарячого кольору. Полемічним моментом тексту в цьому ракурсі стає атестація двійництва, артикульована саме Сен-Севеном, який вважає апелювання до двійництва найвідомішою і водночас найбанальнішою літературною „хитрістю”, „підміною однієї людини двійником” – прийомом, завдяки якому „читач ототожнює себе з героєм, поділяючи його зловісний страх перед Братом-ворогом” (Еко 2016: с. 68).

Цікаво, що і У. Еко як автор „Острову напередодні”, і Роберто послуговуються такою метафорою (вигадує постать брата Ферранте), задаючись ключовим у такому разі питанням: „Але що має довести мені ця метафора, яку я, сам того не розуміючи, створив?” (Еко 2016: с. 68). Автор завуальовано підкреслює значення відповідного сприйняття іронічного компоненту наративу: „Роберто виявився селюком. І навіть більше: поставившись до тих розмов серйозно, він згрішив, чого б не сталося, якби він поставився до них як до жарту” (Еко 2016: с. 70).

Роберто був зосереджений на розмовах з отцем-ритором Еммануїлом щодо Аристотеля (до ідей Стагирита у романі не раз апелює У. Еко). Зокрема, в їхніх діалогах розкривається саме металогічна природа образу далековиду: „Він є ані трубою, ані збільшуваним склом, а є натомість Сплетінням Слів, проникливою ідеєю, оскільки лише дар Витонченого красномовства допоможе збагнути цей Всесвіт” (Еко 2016: с. 73). Ця знакова парадигма (обрії, виднокруг, горизонт очікування тощо) привертала увагу багатьох філософів ХХ ст., а отже, її присутність у романі логічна.

У теоретичній праці У. Еко „Від дерева до лабіринту”, де йшлося про методологічний інструментарій сучасної гуманітаристики, наголошується, що основою „Підзорною труби” Е. Тезауро постає Аристотелева риторика, а „модель метафори пропонується як спосіб відкриття ще не відкритих відношень між елементами знання” (Еко 2016: с. 39–40). Ця ідея переходить у роман, як його конструктивний стрижень. Надалі діалог з о. Еммануїлом будується виключно навколо проблем метафори:

Майстерня найвищої Образності поміж усіх – Метафори. Якщо Геній, а отже, Знання, полягає у тому, щоб пов’язати разом віддалені Поняття й віднайти Подібність у несхожих речах, тоді Метафора, найбільш точна й виняткова поміж Тропів, єдина спроможна стати джерелом Зачудування, з якого народжується Насолода, як під час зміни сцен у театрі. Якщо Насолода, породжена Тропами, походить від пізнання речей без зусиль й чимало речей у незначному образі, тоді Метафора, переносючи на своїх крилах наш розум від одного Роду до іншого, дає нам змогу бачити в одному Слові більше ніж один Предмет (Еко 2016: с. 74).

Реагуючи на таку розлогу тезу, Роберто зауважує, що вміння „вигадувати метафори” не притаманне простакуватим на кшталт нього. На це Еммануїл, знову-таки апелюючи до Аристотеля, відповідає: „Уміння складати Метафори, а відтак бачити світ у незліченно більшому різноманітті, не властиве неукам, – це Мистецтво, якого вчать” (Еко 2016: с. 75). Затим Роберто спостерігає, як Еммануїл жонглює циліндрами і гортає аркуші у шухлядах – поєднує нові значення слів і генерує неочікувані метафори. Показово, що Роберто неодноразово згадуватиме Еммануїлову методику метафоротворення. Таким чином, бачимо заміну наративної ініціативи наратора-спостерігача на дієгезис персонажа. Епізоди цих діалогів суголосні науковій ідеї У. Еко щодо мовної креативності, зокрема відносно комунікативної цінності метафори, яка тлумачиться як спроба „кодування за допомогою комбінування властивостей”, що стає „новим семантичним поєднанням, не передбаченим жодними правилами коду, позаяк сама створює нові правила кодування” (Еко 2004: с. 120).

Як ключового персонажа наративної метафори У. Еко вводить „всезнаючого наратора”, ерудованого духівника, отця Каспара Вандердросселя – винахідника, астронома та професора математики, якого наратор за допомогою інформантів описує доволі детально:

То був стариган з розширеними зіницями, висохлим обличчям, обрамленим посрібленою бородою, на голові сторчма стояло кілька волосин, із беззубим ротом і яснами чорничного кольору, закутаний у сукно, що, мабуть, колись було чорним (Еко 2016: с. 195).

Він, зокрема, у розмові з Роберто доволі стисло коментує знайомство з Каспаром, що вплинуло й на стиль головного персонажа: „Ми не будемо переказувати розмову, що тривала наступних два дні. <...> Відтепер і надалі записи Роберто стають дедалі стислішими” (Еко 2016: с. 197). Після розмови з обізнаним у сфері природничих і богословських наук отцем Вандердросселем починаються Робертові міркування про безліч паралельних світів:

Якщо Бог забирає вчорашню воду і виливав її сьогодні, Земля, мабуть, здригнулася через центр тяжіння, але для людей це було неістотним: у їхньому вчора земля не здригалася, трапившись у вчорашньому дні, пережитому Богом, що, вочевидь, знався на тому, як управлятися з часом та історією. Як Письменник, що пише кілька романів з однаковими головними героями в кожному, але пишучи про різні події, що з ними траплялися з роману в роман. Немов була одна Пісня про Роланда, у якій Роланд помирає під ялиною, й інша, де він стає королем Франції після смерті Шарля, використавши шкуру Ганелона як килим (Еко 2016: с. 217).

Єзуїт також вправно контролює 180-й меридіан довготи (важливий топос, позаяк він розділяє Землю на півкулі і змінює дати). Він багатослівно розповідає про Соломоновий острів, до якого наближалась „Дафна”. З його слів читач дізнається про острівні рослини, дерева, водоспади, а також про надзвичайних тварин – острів у його описах поставав ніби „раєм для пташок”: „Здавалося, що у цих землях кожна форма життя була започаткована не архітектором чи скульптором, а золотих витворів майстром: пташки були як барвистий криштал” (Еко 2016: с. 223–224). Саме отець Вандердроссель, загублений у найвіддаленішому меридіані минулого, розповідає Роберто про головну мешканку цього острова – *Жовтогарячу голубку*. Каспар, а згодом і Роберто, стають одержимими бажанням побачити цю птаху. У такий спосіб через повідомлення про подію (інновативне ядро) формується наскрізна наративна метафора тексту, що поступово візуалізується уявою читача в предметний образ:

Вона схожа на вогненну золоту кулю чи золотавий вогонь <...>, вона мала особливий голос, ніби наспівуючи „ток-ток” <...>, голова мала темно-оливкове забарвлення, а дзьоб світло-зеленого кольору був широким, як маска, діставався аж до ока, що скидалося на кукурудзяне зернятко, з блискучо-чорною зіницею. Мала золотавий, як і кінчики крил, зоб, тільки, починаючи з грудей до оперення на хвості з тонесенькими пір’їнками, що були схожими на жіночі пасма, якоїсь червоної барви (Еко 2016: с. 225–226).

В аспекті наративного компоненту метафори значущим постає і той факт, що Роберто і отець Каспар починають навіть

„красномовно” сперечатися щодо відтінку голубки – „рубіновий, криваво-червоний, рожевуватий, червонуватий, червіньковий”, „полуничний, геранієвий, малиновий, вишневий, редисковий, як ягоди гостролиста, як черевце сіроголового дрозда, як крило дрозда-білобровика, як хвіст горихвістки, чи грудка червоногрудки” (Еко 2016: с. 226). Жонглюючи такого роду тропологічними асоціаціями, дискутуючі тим самим активізують читацьку уяву. Автор-натор також коментує їхній діалог, піддає сумніву сенс суперечки („У подальших подіях я не впевнений” (Еко 2016: с. 241)), саме його метафорична характеристика голубки видається безперечною для читача:

Це був яскравий відтінок помаранчевого дерева, апельсина, то було сонце на крилах. Загалом, коли вона летіла у білому небі, було схоже на те, що світанок засипав сніг плодами граната. А коли пташка прожогом мчала до сонця, вона сяяла сильніше, ніж херувим! (Еко 2016: с. 226).

Самотнє життя Роберто тримається на мрії про побачення з чарівним птахом, він „думав лише про мрію дістатися Острова, що існував напередодні, символом якого була Помаранчева чи то Жовтогаряча голубка, невловима, наче полетіла у минуле” (Еко 2016: с. 251). У романі символічний образ птаха, помножений на психологічний стан одержимого голубкою де ла Грива, акумулюється в особисту *метафору пошуку істини*, що розгорнуто подає текст:

Коли розгортатиметься ця історія, побачимо, що у голові Роберто (розум якого через самотність щодня розпалювався дедалі сильніше) та голубка, про яку ледве згадано у розповіді на початку, ставала чимраз живішою <...> Вона стала невидимим підсумком пристрастей його закоханої душі, предметом його обожнювання, поваги, пошани, надії, ревнощів, заздрощів, подиву та втіхи. Йому годі було збагнути (як і нам), чи то вона стала втіленням Острова, Лілії, їх обох, вчорашнього дня, у якому всі вони були взаємопов'язаними для вигнання у безкінечному сьогоднішньому дні, майбуття якого полягало лише у тому, щоб настав день напередодні (Еко 2016: с. 279).

Функціональна вага образу Голубки неоднозначна в металогічному сенсі. Саме через постать наратора автор на сторінках роману дає пояснення багатьом філологічним проблемним питанням. Скажімо, відмінність між емблемою та символом знаходимо в такому зауваженні: „Кожен гідний Символ мав бути метафоричним, поетичним, містити душу, яку слід відкрити, але найперше – чутливу суть, яка посилатиметься на якісь речі у світі” (Еко 2016: с. 280). У.Еко послідовно розкриває метафорично-символічні значення, пов’язані з голубкою, про яку вперше, за твердженням оповідача, заговорили єгиптяни часів Гораполона як про найчистішого птаха. З авторського наративу читач дізнається, що батьківщиною голубів вважається Кіпр. Їх називають птахами Венери „за невгамовне сластолюбство”, а також асоціюють із образом цариці Семіраміди. Однак ці птахи, що, як підкреслюється, „знесилують себе блудом” (тому й говориться „приголублювати” у значенні кохатися), водночас залишаються символом вірності та „цнотливого вдовування”, милосердя, чернечого життя, простоти (у Біблії сказано: „Будьте пильні, як змія, і прості, як голубка”) та обачності („хай як голубка тремтить, вона вмє бути по-зміїному обачною”) (Еко 2016: с. 283–284). Комплекс таких різнопланових і „розпливчастих” якостей зумовлює те, що голуб постає „містичним символом” (Еко 2016: с. 284). Християнська екзегеза стверджує, що Святий Дух прилітає до нас саме у образі голуба. З цього приводу наратор уточнює: „Я не маю наміру знуджувати читача історією про Всесвітній Потоп, окрім того, що саме ця птаха провістила мир, благодать та появу суші з-під води” (Еко 2016: с. 284–285).

Наратор наголошує на праві читача не зупинятися виключно на символічному значенні цього образу, порівнюючи образ голубки з багатозначним ієрогліфом: „Вона не лише, як кожна Емблема чи Символ, є посланням, а тим, чиє послання є нерозшифрованою дотепних послань” (Еко 2016: с. 285). Не випадково у Святому Письмі, підкреслює наратор, „мати очі, як у голубки, – означає не зупинятися на буквальному сенсі слів, а вмєти тлумачити містичний зміст” (Еко 2016: с. 287).

Даючи можливість читачеві розтлумачити метафору пошуку голубки всезнаючий наратор послідовно щоразу переводить увагу

на постать персонажа-наратора: „Я не знаю, що означає ця історія, але мені вона здається дуже гарною. Як, мабуть, і Роберто” (Еко 2016: с. 288). Спостережливий оповідач подає фрагмент поетичного тексту Роберто, з умонтованою в нього означеною метафорою:

Голубонько моя мила,
Звідки й навіщо злітаєш?
Обрій, зібгавши крила,
Навіщо ти розтинаєш?

Чом і для кого принесла
Пахощів цих надміру?
Чом і для кого принесла
Крила свої в офіру?
(переклад В. Амеліна) (Еко 2016: с. 288).

Щоб зрозуміти значення сконструйованої У. Еко наративної метафори, яка буквально актуалізує наративну концепцію П. Рікера, нагадаємо положення останньої про стадії наративного акту: мімезис I (впорядкування подій, фактів історії та побудова інтриги; передрозуміння), мімезис II (символічність тексту; власне оповідь) та мімезис III (взаємоперетин світу тексту і реципієнта; розуміння та інтерпретація) (Рікер 1998: с. 79–87). Переходячи від мімезису I до мімезису II, У. Еко підказує читачеві потенційні значення сконструйованої метафори:

Я лише скажу, що голубка – важливий символ, тому можемо зрозуміти, чому чоловік, загублений на меридіанах-антиподах в іншій півкулі, вирішив, що мусить не зводити очей, щоб збагнути, символом чого вона є для нього особисто. Острів – недосяжний, Лілію – втрачено, усе безнадійно, то чому Голубка помаранчевого кольору не має обернутися на золоту серцевину, філософський камінь, птаха, який втілює все, чого пристрасно прагнемо? (Еко 2016: с. 288).

Свій коментар оповідач перериває раптово, залишаючи читача сам на сам зі своєю уявою: „Як на мене, то все настільки збагнено, що я вирішив не продовжувати далі моє Тлумачення Голубки. Повернімося до нашої розповіді” (Еко 2016: с. 288).

Первинне значення наративної метафори У. Еко винурює з кульмінації роману, де, намагаючись вбити Роберто, Ферранте наголошує, що 1600 років Ісус Христос „ув'язнений на острові, з якого силкується втекти у подобі Голубки Помаранчевого кольору” (Еко 2016: с. 370). За зауваженням Ю. Сабадаш, кульмінацією роману і У. Еко, і твору Роберто постає видіння, у якому з'являється Ферранте, що прагне стати новим Люцифером, в його уста вкладено лячну історію (ще один наративний первень):

Він, мандруючи на кораблі, наражається посеред океану на самотню скелю, до якої прикутий Іуда, приречений на вічні часи переживати Страсну П'ятницю. Ферранте звільняє Іуду, і той говорить, що тут поблизу проходить „антимеридіан”, а за ним – завжди учорашній день. Якщо Іуда перетне його, то опиниться у Великому Четвергу і зможе вберегти Господа від назначеної Йому долі. Правда, тоді не буде Спокути, і світ, як і раніше, буде залишатися в первородному гріху. Почувши подібні міркування, Ферранте вбиває Іуду, перетинає „антимеридіан” і, потрапивши у Великий Четвер, викрадає звідти Спасителя (Сабадаш 2012: с. 51).

Отже, заплутана герменевтика задуму автора розкривається в найбільш інтригованому епізоді, коли „на слизькій палубі Роберто бився за те, щоб Ісуса розп'яли на Хресті, закликаючи на поміч божественні сили. Ферранте, щоб запобігти стражданню Христа, закликав на допомогу всіх бісів” (Еко 2016: с. 371).

Зрештою зі слів наратора стає зрозумілим, чому Роберто було закинуто на „Дафну”: лише на самоті людина здатна спокійно міркувати над найважливішими, онтологічними питаннями: „Що чекає нас після смерті? <...> Яка вічність нам передувала – вічність матерії чи вічність Бога?” (Еко 2016: с. 377). Ці роздуми підводять її рецептивну свідомість до декодування метафорики роману. Кульмінаційним моментом сюжеттики постає епізод, коли „повернувши простір часові”, Роберто побачив, як до нього наближається Голубка, „він лише відчував, що летить угору <...> вони зараз летіли до всіх незчисленних та безкінечних світів, до кожної планети, кожної зірки, щоб на кожній, майже водночас, *звершилося спасіння*” (Еко 2016: с. 372). Саме на цьому епізоді може завершуватися прочитання ключової метафори тексту

в значенні певної релігійної максими. Таким чином, роман У. Еко „Острів напередодні” метафорично розкриває пошук людиною істини і сенсу буття.

У. Еко у „Відкритому творі” (1962) пропонує поняття *епістемологічної метафори*, що дозволяє схарактеризувати „спосіб структурування художніх форм”, „спосіб, за допомогою якого наука <...>, культура тієї чи іншої епохи сприймають реальність” (Еко 2004: с. 48). Звідси вчений виводить функцію відкритого твору мистецтва як епістемологічної метафори:

У світі, де переривчастість явищ ставить під сумнів існування єдиного і завершеного образу, воно натякає на те, яким чином потрібно бачити все, в чому ми живемо, і, бачачи, приймати його і включати у своє сприйняття. Відкритий твір цілком віддається завданню дати нам образ цієї переривчастості, бо нічого не розповідає про неї, а є нею. Виконуючи посередницьку роль між абстрактною категорією наукової методології і живою матерією нашого сприйняття, воно постає майже як якась трансцендентальна схема, що дозволяє осягнути нові аспекти світу (Еко 2004: с. 181).

Відштовхуючись від авторської концепції, роман „Острів напередодні” транслює подвійну епістемологічну метафору: в наративі Роберто – барокову, в оповіді наратора-упорядника – постмодерністську. Наративна метафора формує оповідну стратегію тексту, коли за допомогою металепису, змішаної фокалізації та механізму інтриги оприявнюється специфічний дискурс авторського письма.

- Анкерсмит, Ф. (2003). *Нарративная логика. Семантический анализ языка историков*. Пер. с англ. О. Гавришной, А. Олейникова; под. ред. Л. Макеевой. Москва : Идея–Пресс, 360 с.
- Барт, Р. (2000). Введение в структурный анализ повествовательных текстов. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Пер., сост., вступ. ст. Г. Косикова. Москва : ИГ Прогресс, с. 196–238.
- Галатенко, Ю. Н. (2011). „Я” и мой двойник в романах У. Эко. На примере романов *Остров накануне* и *Баудолино*. Саарбрюккен : Lambert Academic Publishing, 133 с.
- Еко, У. (2004). *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів*. Пер. М. Гірняк. Львів : Літопис, 652 с.
- Еко, У. (2016). *Острів напередодні*. Пер. Ю. Григоренко. Харків : Фоліо, 412 с.

- Женетт, Ж. (1998). *Фигуры*. В 2 томах. Москва : Изд.-во им. Сабашниковых, 944 с.
- Затонский, Д. В. (2000). *Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств*. Харьков: Фолио ; Москва : ООО „Издательство АСТ”, 256 с.
- Лиотар, Ж.-Ф. (1998). *Состояние постмодерна*. Пер. Н. Шматко. Санкт-Петербург : Алетейя, 278 с.
- Михед, Т. В. (2013). Постмодерністські модифікації образів Робінзона та П'ятниці: головні тенденції та тренди. *Література та культура Полісся*, вип. 74, с. 153–161.
- Ортега-и-Гассет, Х. (1991). Две главные метафоры. *Эстетика. Философия культуры*. Москва : Искусство, с. 203–218.
- Рикер, П. (1998). *Время и рассказ*. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. Москва, Санкт-Петербург : Университетская книга, 313 с.
- Сабадаш, Ю. С. (2012). *Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 156 с.
- Фрейденберг, О. М. (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. Москва : Лабиринт, 448 с.
- Шмид, В. (2003). *Нарратология*. Москва : Языки славянской культуры, 312 с.
- Эко, У. (2004). *Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике*. Пер. А. Шурбелева. Санкт-Петербург : Академический проект, 384 с.
- Эко, У. (2016). *От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации*. Пер. О. Поповой-Пле. Москва : Академический проект, 559 с.

IN SEARCH OF THE MEANING OF UMBERTO ECO'S NARRATIVE METAPHOR “TO CATCH A ORANGE DOVE”

Alyona Tychinina

orcid.org/0000-0001-6316-2005

a.tychinina@chnu.edu.ua

*Department of World Literature, Theory of Literature and Slavic Philology
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2 Kotsiubynsky str., 58012, Chernivtsi, Ukraine*

Abstract. The narrative specifics of Umberto Eco's novel “The Island of the Day Before” is regarded through a basic idea of the narrative metaphor “The Orange Dove”. The methodological basis of the study is a summary concept of the relationship between narrative and metaphor. These are O. Freidenberg's hypothesis of metaphor as a future narrative form of plots and genres; F. Ankersmit's narrative logic of metaphor's transformation into a plot through

a “point of view”; P. Ricoeur’s “common innovative nucleus” in narrative and metaphor designed for productive imagination; G. Genette’s “narrative modality” and regulation of narrative information through metalepsis; R. Barthes’ dichotomy of “functions and indices” as an analogy of metonymic and metaphorical relations. In the article under discussion, we consider metaphor as a narrative principle that ensures its own presentation, generates its rhythm, creates personosphere, and involves a reader in an intellectual game. Such a way of metaphor formation marks U. Eco’s literary style. In his novel “The Island of the Day Before”, the following distinctive range of metaphors play a very constructive role: metaphor of sleep, metaphor of love as a source of creative activities, metaphor of duality, metaphor of hatred. Above all, it is worth pointing out author’s epistemological metaphor, which is closely related to the search of truth: in the latter sense, the “Orange Dove” is associated with a post-modernist analogue of the “Blue Rose”, borrowed from the epoch of Romanticism. Due to the technique of metalepsis (“the figure of speech denoting author’s intrusion”), offered by G. Genette, the narrator demonstrates his metaphoric intentions through the discourse of a character-narrator. In conclusion, narrative metaphor of the novel directs the narrative strategy to a variety of its numerous versions, which may be implemented owing to reader’s competence.

Keywords: Umberto Eco, “The Island of the Day Before”, metaphor “The Orange Dove”, narrative, narrative metaphor, epistemological metaphor, reception.

References

- Ankersmit, F. (2003). *Narrativnaia logika. Semanticheskii analiz iazyka istorikov* [Narrative logic. Semantic analysis of the language of historians]. Moscow : Ideia–Press, 360 p. (in Russian).
- Barthes, R. (2000). *Vvedenie v strukturnyi analiz povestvovatel'nykh tekstov. Francuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [An Introduction to Structural Analysis of Narrative Texts]. Moscow : IG Progress, pp. 196–238. (in Russian).
- Galatenko, Y. (2011). “*Ia*” i moi dvoinik v romanakh U. Eko. Na primere romanov “*Ostrov nakanune*” i “*Baudolino*” [“Me” and my double in U. Eco’s novels. On the example of the novels “The Island of the Day Before” and “Baudolino”]. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 133 p. (in Russian).
- Eco, U. (2004). *Rol' chytacha. Doslidzhennia z semiotyky tekstiv* [The role of the reader]. Lviv : Litopys, 652 p. (in Ukrainian).
- Eco, U. (2016). *Ostriv naperedodni* [The Island of the Day Before]. Kharkiv : Folio, 412 p. (in Ukrainian).
- Genette, G. (1998). *Figury* [Figures]. Moscow : Izd.-vo im. Sabashnikovyyh, 944 p. (in Russian).
- Zatonskyi, D. (2000). *Modernizm i postmodernizm* [Modernism and

- Postmodernism]. Kharkiv : Folio ; Moscow : OOO “Izdatelstvo ACT”, 256 p. (in Russian)
- Lyotard, J.-F. (1998). *Sostoianie postmoderna* [The Postmodern Condition]. Saint Petersburg : Aleteiia, 278 p. (in Russian).
- Mykhed, T. (2013). Postmodernists'ki modyfikatsii obraziv Robinzona ta Piatnytsi: holovni tendentsii ta trendy [Postmodern modifications of Robinson and P'yatnytsi images]. *Literatura ta kul'tura Polissia*, no. 74, pp. 153–161. (in Ukrainian).
- Ortega y Gasset, J. Dve glavnye metafory [Two main metaphors]. *Estetika. Filosofiia kul'tury*. Moscow : Iskusstvo, pp. 203–218. (in Russian).
- Ricœur, P. (1998). *Vremia i rasskaz* [Time and Narrative]. Moscow, Saint Petersburg : Universitetskaia kniga, 313 p. (in Russian).
- Sabadash, I. (2012). *Umberto Eko: humanizm kul'turotvorchykh idei* [Umberto Eco: the humanism of cultural ideas]. Kyiv : Natsional'na akademiia kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv, 156 p. (in Ukrainian).
- Freidenberg, O. (1997). *Poetika siuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre]. Moscow : Labirint, 448 p. (in Russian).
- Schmid, W. (2003). *Narratologiya* [Narratology]. Moscow : Iazyki slavianskoi kultury, 312 p. (in Russian).
- Eco, U. (2004). *Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoi poetike* [Open text]. Saint Petersburg : Akademicheskii proekt, 384 p. (in Russian).
- Eco, U. (2016). *Ot dreva k labirintu. Istoricheskie issledovaniia znaka i interpretatsii* [From tree to labyrinth. Historical studies of sign and interpretation]. Moscow : Akademicheskii proekt, 559 p. (in Russian).

Suggested citation

Tychinina, A. (2020). U poshukakh sensu naratyvnoi metafory Umberto Eko: “vpiimaty Holubku zhovtohariachoho kol'oru” [In Search of the Meaning of Umberto Eco's Narrative Metaphor “To Catch a Orange Dove”]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 101, pp. 256–277. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.256>

Стаття надійшла до редакції 17.06.2020 р.
Стаття прийнята до друку 3.07.2020 р.