

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Кафедра романської і новогрецької філології та перекладу

Кваліфікаційна робота  
з перекладознавства на тему:

**«СТИЛЬ ОПОВІДАнь КОРТАСАРА ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В  
УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ»**

Студентки групи МПісп 56-18  
факультету романської філології  
денна форма навчання  
спеціальність **035 Філологія.**  
спеціалізація **035.05 Романські мови і  
літератури (переклад включно)**  
Кузюри Марії Анатоліївни  
Науковий керівник:  
кандидат філологічних наук,  
доцент Бокова П. М.

*Допущено до захисту*

«\_\_» \_\_\_\_\_ року

*Завідувач кафедри*

\_\_\_\_\_ *Філоненко Н. Г.*

Національна шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів \_\_\_\_\_

Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

Київ – 2019

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>2</b>
<b>РОЗДІЛ I. ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС ХУЛІО КОРТАСАРА .....</b>	<b>6</b>
1.1.Дискурс як предмет дослідження.....	6
1.2.Основні характеристики дискурсу Хуліо Кортасара.....	12
1.2.1. Паремійність художнього дискурсу Хуліо Кортасара .....	16
1.2.2. Інтерсуб’єктивність в художньому дискурсі Хуліо Кортасара.....	20
1.3.Висновки .....	26
<b>РОЗДІЛ II. СЕМІОТИКА ПРОСТОРУ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ХУЛІО КОРТАСАРА .....</b>	<b>29</b>
2.1. Структура тексту і семантика простору .....	29
2.1.1. Концепт «центр».....	31
2.1.2. Предмети – символи центру.....	35
2.1.3 Центр як єдність. Метафоричні перефрази центру.....	39
2.2.Топоси як моделі світу в художньому дискурсі Хуліо Кортасара.....	42
2.3.Символічна топографія міста.....	47
2.4.Висновки .....	52
<b>РОЗДІЛ III.СУБ’ЄКТНА ТА СТИЛІСТИЧНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ ХУЛІО КОРТАСАРА.УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ КОРТАСАРА .....</b>	<b>55</b>
3.1.Приципи дослідження суб’єктності структури художнього тексту ....	55
3.2.Внутрішнє мовлення Олівейри як поетичний дискурс .....	58
3.3.Аргентинізми і Voseo як характеристики діалогічного судбдискурсу Олівейри.....	63
3.4. Мореллі: від особи «Він» до осіб «Я» і «Ми .....	69
3.5. Синкретичний суб’єкт «Ми .....	71

<b>3.6. Суб'єктний синкретизм .....</b>	<b>73</b>
<b>3.7. Висновки .....</b>	<b>76</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>78</b>

## ВСТУП

Художній дискурс характеризується специфічним набором естетично-зображувальних літературних засобів, його структурним фундаментом є дискурси різних літературних напрямів, які включають окремі персоналізовані дискурси і тексти.

Дана робота присвячена дослідженню художнього дискурсу одного з найвизначніших письменників Аргентини Хуліо Кортасара.

Хуліо Кортасар – є однією з центральних фігур феномену латиноамериканського буму, який на власному прикладі продемонстрував нові шляхи розвитку світової літератури і «відкрив» Америку для решти світу.

Хуліо Кортасар народився в Брюсселі 26 серпня 1914 року. Дитячі роки письменник провів у Буенос-Айресі. Навчався на філологічному і філософському факультетах, після закінчення навчання тривалий час працював сільським учителем, пізніше - викладачем в університеті Мендоси. Після участі у виступах проти тогочасної диктатури, під час яких студенти та викладачі захопили університет, письменник змушений був покинути роботу. З 1951 року жив і працював у Франції.

Уже в 40-50 роки Хуліо Кортасар здобув визнання як автор оповідань, що згодом стали частиною декількох його збірок – «Звіринець» / «Bestiario» (1951), «Кінець гри» / «Final del juego» (1956), «Секретна зброя» / «Las armas secretas» (1959), «Всі вогні вогонь» / «Todos los fuegos el fuego» (1966), «El perseguidor y otros cuentos» / Переслідувач і інші розповіді (1967), «Casa tomada» / «Захоплений будинок» (1969) та інші.

До цього, ще аргентинський період, Хуліо Кортасар написав повісті «Divertimento» / «Розваги» і «Exámen» / «Іспит» (1950), які не були опубліковані через сувору літературну цензуру тогочасній Аргентині. Популярність Кортасар здобув перш за все як автор оповідань, пізніше

справжнім його успіхом став роман «Los premios» / «Виграш» (1960), який став певним підготовчим етапом до створення роману «Гра в класики» / «Rayuela» (1963).

Матеріалом дослідження роботи є семантична структура творів Хуліо Кортасара та перекладів його творів на українську мову, які розглядаються в аспекті лінгвістичної прагматики, дискурсивності та інтертекстуальних зв'язків.

**Актуальність** цієї роботи полягає в необхідності вивчення з лінгвістичної точки зору такого надзвичайно-своєрідного і значимого для світової культури і громадської думки літературного явища, як проза Хуліо Кортасара. Особливості художнього дискурсу Кортасара не досліджувалися в українській лінгвопоетиці та романському мовознавстві так ретельно, як мали би досліджуватися, зважаючи на фундаментальну роль письменника у становленні латиноамериканської літератури. Однак, існує низка різноаспектних досліджень творчості Кортасара, наприклад, наукові дослідження його суспільно-політичних ідей, літературної наповненості його творів, також роботи, присвячені критичному аналізу його романів і оповідань іспанською та англійською мовами.

Особливу увагу літературознавці приділяють дослідженню роману «Гра в класики» / «Rayuela». Головним чином, це критичні статті, увага яких зосереджується на змістовій структурі тексту, аспекти, які розглядаються в таких дослідженнях не є завданнями дискурсивного аналізу.

Деякі варіанти українських перекладів «Гри в класики», за рахунок своєї багаторівневої змістової структури, ускладнюють та видозмінюють сприйняття тексту. Складнощі, які можуть виникнути під час сприйняття тексту перш за все пов'язані з відсутністю цілісного бачення тексту та нерозумінням його образно-символічного простору, оскільки для перекладу текстів такого рівня необхідний їх всебічний фундаментальний аналіз.

**Мета** даної роботи полягає в багатоаспектному системно-структурному аналізі українських перекладів творів Кортасара та тих лінгвістичних параметрів, які є характерними для його авторського літературного стилю.

Для досягнення цієї мети були поставлені наступні завдання:

1. Висвітлення ролі ключових слів в структурній семантиці тексту.
2. Визначення ролі семантики поетичних мовних засобів для втілення авторської ідеї.
3. Визначення ряду інтертекстуальних зв'язків, їх ознак та характеристик, що визначають напрямок перекладу та тлумачення текстів Хуліо Кортасара.
4. Виявлення лінгвістичних факторів інтерсуб'єктивності в художньому дискурсі Хуліо Кортасара.

**Об'єктом** дослідження даної роботи є художній дискурс Хуліо Кортасара, його втілення і трансформації в українських перекладах.

**Предмет** даного дослідження – особливості художнього дискурсу Хуліо Кортасара, такі як інтерсуб'єктивність, паремійність, унікальність характеру суб'єктно-стилістичної структури тексту, а також, лінгвістичні та екстралінгвістичні аспекти перекладу його творів на українську мову.

**Методологічна основа дослідження** - дискурсивний аналіз, що спирається на праці Н. Д. Арутюнової, Е. Бенвеніста, М.М. Бахтіна та ін. На кожному з етапів дослідницької роботи використовувалися ті методи, які б найвищою мірою сприяли досягненню поставленої мети та завдань дослідження, а саме: дискурсивний аналіз, метод традиційно-лінгвістичного аналізу, метод класифікації і систематизації, когнітивні методики. Були використані також загальнонаукові методи індукції та дедукції.

**Наукова новизна одержаних результатів** дослідження полягає в проведенні комплексного лінгвістичного аналізу художнього дискурсу Хуліо Кортасара та аналізу лінгвістичних аспектів його відтворення в українських перекладах. В роботі розглядається як загальна, так і глибинна структура

художнього дискурсу Хуліо Кортасара та перекладацькі трансформації, які так чи інакше впливають на сприйняття читачами текстової структури.

**Практичне значення одержаних результатів роботи** визначається можливістю використання результатів дослідження в теоретичних і практичних курсах з дискурсивного аналізу художнього тексту, перекладознавстві, стилістиці. Матеріали дослідницької роботи можуть стати корисними перекладачам, студентам і викладачам на практичних заняттях чи, наприклад, при перекладі художніх текстів.

Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, висновків до всієї роботи, списку використаних джерел та резюме.

У вступі обґрунтовується актуальність обраної теми, її наукова новизна, визначаються об'єкт і предмет дослідження, формулюються мета і завдання, обґрунтовуються теоретична і практична значущість роботи.

У першому розділі узагальнюються існуючі підходи до вивчення художнього дискурсу, викладаються основні теоретичні дослідження, розглядаються існуючі підходи до понять «дискурс», «інтертекстуальність». Описується значення топосів як образів світу, розглядається значення інтерсуб'єктивності образу світу в художньому дискурсі автора.

Другий розділ дипломної роботи присвячено розкриттю питань семантики простору в художньому дискурсі Хуліо Кортасара та виявлення семантики ключових слів і їх функціональних синонімів.

У третьому розділі розглядається суб'єктна і стилістична структура текстів Кортасара. Розглянуто основні характеристики художнього дискурсу Хуліо Кортасара та особливості перекладу його творів на українську мову.

Наприкінці підбиваються основні підсумки даної роботи і визначаються найбільш перспективні напрямки подальших досліджень в даній галузі лінгвістики.

## РОЗДІЛ 1

### ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС ХУЛІО КОРТАСАРА

#### *1.1 Дискурс як предмет дослідження*

Категорія дискурсу є однією з фундаментальних для сучасної лінгвістики. На сьогоднішній день, більшість літературознавців схильні вважати, що дискурс є складною єдністю мовної практики та надмовних факторів, необхідних для розуміння тексту та інтенцій учасників спілкування, їхніх установок та цілей, умов вироблення і сприйняття повідомлення [30, с. 127].

Поняття дискурсу трактується неоднозначно та часто асоціюється з типами й формами мовлення, принципами побудови повідомлення і його риторикою, характеристикою мовлення окремої людини та груп людей [57, с. 94].

Існує низка визначень категорії дискурсу, адже дослідження його проблематики та функціонування є однією з провідних галузей світової лінгвістики. Відповідно, над вивченням феномену дискурсу працювали Н.Д. Арутюнова, Ф.С.Бацевич, Е. Бенвеніст, В.З. Дем'янков, Ю.С. Степанов, М.Фуко та інші фахівці по всьому світу.

Одним з основоположних є визначення Еміля Бенвеніста, згідно якого, основними властивостями дискурсу є його діалогічність, інтерсуб'єктивність та спрямованість на вихід за рамки буденності [42, с. 68].

В.З. Дем'янков підкреслював текстологічну сутність даного терміну апелюючи до того, що дискурс в більшості випадків концентрується навколо певного опорного концепту, створює загальний контекст, який описує об'єкти, обставини, вчинки [42, с. 69].

Н. Д. Арутюнова в статті "Лінгвістичного енциклопедичного словника" чітко розмежовує поняття "дискурс" і "текст". Дискурс вона визначає як зв'язний текст в сукупності з екстралінгвістичними (прагмалінгвістичними,



соціокультурними, психологічними та іншими чинниками). Згідно її точки зору, дискурс це цілеспрямована соціальна дія, мовний компонент, що бере участь у взаємодії людей і механізмах їх свідомості [57, с. 94].

Основоположник сучасної лінгвістики Фердинанд де Соссюр рідко використовував термін «дискурс», оскільки вважав мову єдиним предметом лінгвістики на ряду з мовленням, яке трактувалось дослідником як практична реалізація мови. Однак його послідовники, навпаки, надавали все більшого значення категорії дискурсу. Так, вищезгаданий Еміль Бенвеніст майже не вживав термін «мовлення», надаючи перевагу «дискурсу» [42, с. 71].

Е. Брюссанс додає до соссюрівської дихотомії (мова-мовлення) поняття дискурсу, який виконує опосередковану функцію. Мова при цьому виступає як абстрактна система знаків, а дискурс як певна мовна комбінація, за допомогою якої мовець використовує певні одиниці мови, а мовлення є механізмом і власне процесом мовної діяльності. Традиційно лінгвістика обмежувалася вивченням категорій слова і фрази. Взаємодія з іншими гуманітарними науками, такими як семіотика, соціологія, психологія, вивело лінгвістику за ці рамки, доповнивши сферу її досліджень новою складовою – дискурсом [42, с.73]. Початок цьому поклала стаття американського лінгвіста Е. Харріса «Аналіз дискурсу» (1952). Згідно цього підходу, фраза є простим висловлюванням, а дискурс – багаторівневим, складним висловлюванням, що складається з декількох фраз або фразових єдностей. Ж.К. Коке визначив дискурс як так званий «трансфразовий вимір мови». З тих пір в лінгвістиці і семіотиці з'явилася нова дисципліна - дискурсивний аналіз. Французькі лінгвісти-семіотики Г. Греймас і Ж. Куртес знаходять відповідність між поняттям «дискурсу» та поняттям «вторинної моделюючої системи», яка базується на «первинній моделюючій системі», якою виступає власне мова.

Дискурс має як схожі, так і відмінні риси з мовою і мовленням. Так, наприклад, головна подібність дискурсу і мовлення полягає в тому, що обидва поняття є результатами процесу діяльності індивіда. Однак, на відміну від мовлення, дискурс має внутрішню організацію, цілісність та

форму, до нього застосовні поняття виду, жанру і стилю. Властивість системності зближує дискурс з мовленням та мовою. Відмінною ж характеристикою дискурсу є його залученість до конкретного соціокультурного контексту [32, с.51].

Поняття дискурсу та дискурсивного аналізу знайшло широке застосування в соціальних і гуманітарних науках. Історики використовують їх при дослідженні архівних документів, а соціологи та психологи - при вивченні різного роду анкет, інтерв'ю та бесід.

М. Фуко розглядав через призму мови і дискурсу еволюцію всієї західної культури, приділяючи особливу увагу науці, філософії та літературі. Дослідник розглядав перш за все науковий дискурс та визначав його особливості з морально-філософської точки зору, вважаючи, що мовлення загалом і дискурс зокрема змінюють життя і надають йому сенсу.

Ю. Є. Прохоров відзначав, що дискурс зазвичай нерозривно поєднують з текстом, оскільки дані поняття являють собою різні аспекти одного і того ж явища. Тому, при необхідності, термін «текст» використовується на ряду з терміном «дискурс» при характеристиці структури або фрагментів тексту[45, с. 23].

Дуже актуальним та влучним є визначення дискурсу Тена Ван Дейка, який розглядає дискурс як комунікативну подію, що характеризується нероздільністю суб'єкта, об'єкта і адресата певного висловлювання, поєднаних певною сукупністю ідей та переконань[45, с. 24].

Підводячи підсумки вищенаведених визначень, можна сказати, що дискурс - це конкретна мовна практика зі своїми автономними законами, певною лексикою та ключовими словами, своїми функціональними синонімами, та іноді навіть своїми граматичними особливостями. Дискурс обумовлений певним соціальним і культурним контекстом, спрямованим на пізнання та осмислення навколишнього світу. Дискурс завжди є інтерсуб'єктивним явищем, навіть якщо це індивідуальний дискурс.

Варто зазначити, що перш за все при визначенні поняття дискурсу слід насамперед виходити з постулату, що дискурс є інтерсуб'єктивним явищем і не може розглядатися поза комунікативної ситуації або мовної гри. Крім власне тексту, дискурс включає в себе екстралінгвістичні чинники, куди входять і фонові знання адресата, і його ставлення до тексту та ступінь взаємодії адресата з текстом.

Як відомо, для Хуліо Кортасара, за його власним визначенням, існували щонайменше два види читачів *lector-hembra*/*lector-macho* (читач-вона і читач-він), що в дійсності не мало ніякого відношення до їх справжньої статі, а лише визначало або ж пасивне сприйняття ними тексту або ж активну співпрацю з автором [32, с. 41].

Звертаючись до сучасних досліджень в галузі глоттогенезу, ми бачимо, що мова як знакова система першочергово є інтерсуб'єктивною і функціонує головним чином в групі, тобто діалогічність є первинною по відношенню до індивідуальних мовних проявів. Деякі дослідники, а саме прихильники примітивного дарвінізму, розглядають мову як одну з «конкурентних переваг» для виживання і досягнення успіху. Та слід мати на увазі, що даний підхід ігнорує надперсональний характер будь-якої мови.

Дискурс може належати певним ідеологіям, соціальним групам, політичним партіям, науковим і художнім школам. Одне і те ж явище може позначатися різними термінами в різних дискурсах, одне і те ж слово сприймається в різних дискурсах по-різному, і це відкриває нескінченний простір для подальшого дослідження цього феномена. Мовна діяльність проявляє і актуалізує зміст дискурсу, адже як лінгвістичний об'єкт, дискурс лежить в області мовної діяльності, яка цілком і повністю зумовлена Я-суб'єктом. Однак, різні форми дискурсу допускають і непрямую роль суб'єкта мовленнєвої діяльності і виявляють взаємодії дискурсу і наративу. Цей феномен спостерігається переважно в текстах, в письмовій формі, де поряд з Я-суб'єктом актуалізується об'єкт мовлення. Одночасна спрямованість дискурсу до ментальної і мовної діяльності є об'єктом дослідних завдань

когнітивного і внутрішньоструктурного плану, що є принципово важливим для досліджень художнього дискурсу.

Таким чином, різноманітність можливостей вивчення дискурсу розкриває його багатогранність та широку функціональність. Крім питань структури дискурсу, ще однією сферою дослідження дискурсивного аналізу є вплив дискурсивних факторів на більш дрібні мовні складові - граматичні, лексичні та фонетичні.

Наприклад, порядок слів у реченні хоча і є граматичним явищем, однак не може бути пояснений без звернення до дискурсивних чинників, адже він знаходиться у прямій залежності від характеристик комунікативної організації висловлювання, які зазвичай виражаються в темі (вихідний пункт висловлювання) і ремі (інформація, що додається до початкових даних тексту).

Згідно з теорією, яка вперше була висунута чеськими лінгвістами, більш тематичні елементи розташовуються в реченні раніше, ніж більш рематичні. Передбачувана універсальність цієї тенденції була поставлена під сумнів після ряду досліджень, зокрема після статті Р.Томліна і Р.Роудса про мову хінді, де була помічена прямо протилежна тенденція: тематична інформація подається пізніше, ніж нетематична. До теперішнього часу накопичилася велика кількість свідчень того, що принцип «рема-тематична інформація спочатку» (з варіаціями: нове спочатку, невизначене спочатку, важливе спочатку, термінове спочатку) дуже поширений в мовах світу [23, с. 11].

Аналогічно, дискурсивний аналіз відновлює риторичне, розповідне та аргументативне вивчення тексту стосовно його щоденного використання у мовленнєвих актах, які перекладені та стилізовані під літературні ефекти. Такий широкий науково-дослідницький діапазон торкається різних тенденцій аналізу літературних дискурсів. В тому числі, без урахування дискурсивних факторів не можуть бути пояснені деякі фонетичні явища.

Вчені, що досліджують теорію дискурсу, під час аналізу його типології виділяють його два основних види: усний та письмовий. Якщо враховувати лінгвістичне визначення дискурсу як «акту висловлювання», то необхідно розуміти, що термін «дискурс» застосовується не по відношенню до усного акту мовлення. Безсумнівно, під час усного висловлювання, передачі думок чи під час діалогу функціонує усний вид дискурсу. Але невірною буде думка, що під час передачі думки в письмовій формі, тобто коли вимовлене слово матеріалізується в письмовій формі, процес дискурсу зникає або припиняється. Думка, або «ідея» в якій би формі не матеріалізувалася (усній або письмовій) має конкретне призначення і реципієнта, таким чином і здійснюється процес просторової організації дискурсу. Дискурс - ядро художнього твору, діалектична система, що включає всі етапи розвитку, починаючи з вимислу, зародження ідеї, його соціального функціонування і закінчуючи окремим матеріалом, який аналізується реципієнтом.

Поняття «текст» і «дискурс» співвідносяться між собою як «процес» і «продукт», тобто дискурс - це текст, взятий в певному аспекті, який має соціальну спрямованість та включає в себе екстралінгвістичні фактори. Текст і дискурс - взаємозалежні. Будь-який дискурс також є текстом. Але не кожен текст - це дискурс.

### ***1.2 Основні характеристики дискурсу Хуліо Кортасара***

Визначення провідних мотивів і характеристик дискурсу Хуліо Кортасара є досить об'ємним завданням. Його одночасно можна назвати поетичним, новаторським, багатоплановим, фантастичним, романтичним, динамічним та чітко структурованим. Однак, безсумнівно, серед низки характеристик, властивих дискурсу Кортасара, провідною рисою є ігровий характер тексту. Динамічність тексту, яка змінюється в ході процесу сприйняття, є найсуттєвішою рисою художнього дискурсу і зокрема дискурсу Хуліо Кортасара.

Створення ігрової ситуації завжди було незмінною властивістю художньої літератури. При цьому, ступінь взаємодії читача з автором може

бути різним, так, це може бути лише одностороннє сприйняття фіктивних, вигаданих ситуацій як моральних прикладів та настанов, або ж це активна співпраця з автором та повна інтеграція читача у вигаданий світ.

До специфічних лінгвістичних параметрів художнього дискурсу Хуліо Кортасара слід віднести вживання лексичних одиниць в непрямому значенні, наявність функціональних синонімів (функціонування несинонімічних слів як синонімів), метафор, оксюморонів, складну нелінійну структуру тексту, концепт паремійної картини світу та загадковості. Не менш важливим фактором унікальної своєрідності дискурсу Хуліо Кортасара є національно-культурний компонент.

Саме ігровий характер та динамічність тексту, які розкриваються в ході сприйняття процесу подій твору є найзначущішою рисою, притаманною як художньому дискурсу загалом, так і дискурсу Хуліо Кортасара зокрема.

Дискурсу Кортасара значною мірою властива інтерсуб'єктивність, яка проявляється на кількох рівнях. На рівні взаємодії «текст-адресат», інтерсуб'єктивність характеризується максимальною залученістю читача до співавторства, в побудовуванні відсутніх фрагментів, в самостійному домислюванні або пошуку відсутньої інформації. На внутрішньотекстовому рівні інтерсуб'єктивність проявляється за допомогою різноманітних прийомів суб'єктного синкретизму, що підкреслюють фіктивність кордонів між автором і персонажами, і навіть в деяких випадках між внутрішніми світами персонажів.

Зокрема, це:

- фрагменти тексту, в якому розповідь може йти від першої та від другої особи, такий текст не містить в собі певної атрибутики та може належати одразу декільком персонажам. Наприклад:

*Ardiendo así sin tregua, soportando la quemadura central que avanza como la madurez paulatina en el fruto, ser el pulso de una hoguera en esta mañana de piedra, caminar por las noches de nuestra vida* [12].

*Згораючи без відпочинку, виносячи внутрішній опік, поширення якого можна порівняти з поступовим дозріванням плода, бути пульсом полум'я в цих безкрайніх кам'яних заростях, бродити ночами нашого життя [12].*

Даний фрагмент займає ключову позицію в тексті «Гра в класики». Він відрізняється своїм індивідуалізованим поетичним стилем, також незрозумілим залишається те, кому з героїв-«співавторів» можуть належати ці слова. Вживання множини та безособових форм притаманне стилю Мореллі, але він в даному розділі виступає як третя особа. Таким чином, формально оповідачем має бути Олівейра. При цьому, схожість зі стилем Мореллі не є випадковою, вживання «nosotros» зближує обох героїв-«співавторів».

В наступному розділі стиль роздумів, який ведеться від першої особи, також не є стилем авторської розповіді і може однаковою мірою належати і Мореллі, і Олівейрі. Єдина деталь, за якою ми можемо розпізнати, що оповідачем є Олівейра, це одноразове вживання *che*, яке є характерним для аргентинського варіанту іспанської мови.

*Después de todo no hay razón para quejarse, che», ese estilo [12].*

*Адже немає підстав скаржитися на цей стиль [12].*

- невласне-пряма мова, суб'єкт якої змінюється в певний момент, що підтверджується прямими та непрямыми референціями у тексті:

*Talita le dio la espalda y fue hacia la puerta. Cuando se detuvo a esperarlo, desconcertada y al mismo tiempo necesitando esperarlo porque alejarse de él en ese instante era como dejarlo caer en el pozo (con cucarachas, con trapos de colores), vio que sonreía y que tampoco la sonrisa era para ella [12].*

*Таліта повернулася спиною і підійшла до дверей. Коли вона, збентежена, зупинилась, щоб почекати його, і в той же час потребуючи саме цього, тому що покинути його в той момент було б так само б, як дати йому впасти в яму (з тарганами, з кольоровими ганчірками), вона побачила, що він посміхається, але ця посмішка була не для неї [12].*

- випадки вживання першої особи множини та безособових конструкцій в комунікативних ситуаціях, вживання аргентинського звертання *vosí* відповідних дієслівних форм в діалогах.

Комунікативні ситуації багатьох текстів Кортасара простежується вже в назвах самих творів : «*Rayuela*» - «Гра в класики», «*62. Modelo para armar*» - «62. Модель для збірки». Кожен, хто так чи інакше стикається з текстами Кортасара, стає героєм його гри, яка на десятки років випередила витонченість віртуальних ігр майбутнього. Новому гравцеві доводиться орієнтуватися в незнайомому світі, серед принципово нових коннотатів, які несподівано з'являються та зникають, щоб знову повернутись, брати участь в пошуках нових, раніше невідомих об'єктів, які вражають своєю протиречивістю, знаходити знаки, які допоможуть орієнтуватися в лабіринті.

Як і в будь-якій добре продуманій грі, виходячи на новий рівень, гравець добре сприймає та аналізує помилки, які він допустив при проходженні попередніх рівнів.

Ігрова ситуація, лінгвістичні засоби (оксюмори, переосмислення фразеологізмів, створення неологізмів, несподіване використання певних граматичних форм) та інші константи дискурсу зберігають за собою основну функцію гри в літературі, функцію пізнання світу та його подальшого розуміння та сприйняття.

Близьку, але не ідентичну до цієї функції роль, виконував архаїчний ритуал, який був генетично пов'язаний з грою, поезією та епосом, реперезентативними видами мистецтва та музикою. Але на новому етапі розвитку цей новий синкретичний жанр, роман-гра, зберігаючи зв'язок з ритуалом та глибинними елементами-архетипами, вийшов на новий рівень свободи та самовираження.

Звичне протиставлення ігрового і серйозного існує тільки в якості абстракції. У той час як смисловий зміст серйозного визначається і вичерпується запереченням гри, смисловий зміст гри, навпаки, ні в якій мірі



не описується через поняття несерйозного і їм не вичерпується. Серйозність прагне виключити гру, гра ж з легкістю включає в себе серйозне.

На думку Йохана Хейзінга, будь-яка культура відноситься до сфери гри, оскільки в ній долається залежність людини від природної потреби і виникає імпульс до свободи, адля Михайла Бахтіна гра –це навпаки приналежність до народноїкультури, що змикається з природою в протилежність соціальному порядку з його суворої ієрархічністю[21,с.53]

### ***1.2.1 Паремійність художнього дискурсу Хуліо Кортасара***

Одним з основних архетипних мотивів, який є визначальним для дискурсу «Гри в класики» та інших творів Кортасара, є пошук, пов'язаний не тільки з реальним переміщенням у просторі, але й з інтелектуальними випробуваннями (загадками, пареміями), які випадають на долю як читачів-співавторів, так і героїв-співавторів, що певною мірою стирає межі між ними.В.Н. Топоров розглядає загадку як «певне новітнє культурно-мовне явище, яке символізує новий етап у взаємовідносинах людини та світу, нові форми ментальності, і, відповідно, нові способи пізнання світ» [27, с.19-20].

Процитуємо міркування В. Н.Топорова про ситуацію «першогозагадки»: «Вихідна ситуація, яка є локусом «загадки», може бути підсумована приблизно в такий спосіб:

1) наявність в якості вихідного певного «порогового» стану і основного завдання - подолання його (світ розпався під час Хаосу, з якого пізніше був інтегрований новий Космос);

2) співвіднесення даних конкретних умов з тими, що були в ситуації «першотворення», а жерця, що здійснює в зазначеній просторово-часовій точці (в «центрі», на стику Старого і Нового року) ритуал відновлення нової «космічної» структури, з деміургом, який створив світ «в перший раз».

3) проголошення ритуального тексту, в якому міститься ототожнення космологічних елементів, що підлягають відновленню і інтеграції;

4) присутність в цьому тексті серії загадок про елементи Космосу або їх узагальнений образ, що символізує ідею світового дерева;

5) завершення ритуалу зверненням до основного синтетичного символу заново інтегрованого Всесвіту, яке означає виконання завдання, що стояло перед учасниками ритуалу»[27, с.21-22].

Під час детального вивчення творчості Кортасара, стає очевидним, що ситуація «першого загадки» є актуальною і для «загадкових» текстів автора, в першу чергу це «Гра в класики». Фундаментальною особливістю роману є його націленість на розкриття тієї головної загадки людського життя та існування, але не заради відновлення раніше існуючої так званої Золотої Доби, а заради створення нового, виключно-неповторного світу.

Мореллі в 62 розділі «Гри в класики» говорить про загадкові сили, як незмінно живуть в людях, штовхаючи нас на незрозумілі, часом нелогічні вчинки, які так чи інакше видозмінюють людину та людське життя, але не згідно певного, продуманого плану, а на основі інтуїтивних передчуттів. Парадоксальним чином, автор називає ці сили fuerzasinanimadas (неживі сили), підкреслюючи їх фізичний характер, їх підсвідому, інстинктивну природу.

Звичайно, таке уявлення про сліпі та неусвідомлені стихійні сили, які прагнуть до перетворення людини і суспільства, погано узгоджується з оптимістичною картиною майбутнього: світу, де все буде справжнім, де люди подолають свою душевну самотність, де їх взаємини будуть хорошими чи поганими, але точно не фальшивими і поверхневими.

Мабуть, для цих природних сил, що з точки зору Хуліо Кортасара і його героїв забезпечують людську еволюцію, взагалі не існує протиріччя «духовне-матеріальне», «раціональне-ірраціональне», «природне-людське». Дискурс про майбутнє дає певні намітки цього майбутнього, вказує шлях і прокладає дорогу до цієї справжньої дійсності, якої ще немає, тому що вона ще не створена.

Весь художній дискурс Хуліо Кортасара спрямований на подолання здавалось би непорушних протиріч і на досягнення того, чого ще не існує, але має існувати. Це майбутнє знаходить смутні обриси за допомогою негативних означень, майбутнє має бути розгадано і тим самим побудовано.

Перформативний характер тексту «Гри в класики», і, зокрема, його повчальність та інструктивність, не виявляються безпосередньо. Загалом, говорити про перформативну інтенцію тексту дозволяють такі метатекстуальні елементи, які входять до складу тексту, і в той же час коментують, пояснюють та пропонують його тлумачення.

Тексти діляться на ритмічні періоди, кожен з яких містить по 4-6 інтонаційних наголосів (службові слова в даному випадку розглядаються як ненаголошені, тому що складають єдину інтонаційну групу зі значущими словами); між ударними складів знаходяться в середньому приблизно по 4-6 ненаголошених складів. Такий ритм не зовсім звичайний для іспанської мови і зустрічається досить рідко.

Варто відзначити, що комічна орфографія Сесара Бруто зі злиттям словосполучень в одне слово ("*sirbalguno*") і зміщенням наголосів ("*escribiéndole*"), наче навмисне сприяють створенню плавного, розміреного ритму.

Подібність ритму є вражаючою для прози, проте вона зазвичай вислизає від спостереження, тому що авторська інструкція, сприймається як щось маргінальне по відношенню до тексту роману, і чужий текст (метатекст) не тільки поміщується на різних сторінках, але і розглядається як тексти абсолютно різного рівня, з різними функціями. Однак ритм, щось первинне по відношенню до всіх інших категорій мови, вказує на зворотне: тексти з різною атрибуцією і різними функціями об'єднані перформативною інтенцією, тобто всі вони, кожен по своєму, вказують певний шлях - спосіб проходження лабіринту, спосіб досягнення «духовного і земного щастя» ("*felicida de spiritualytemporal*").

Більшість текстів Мореллі, героя-співавтора «Гри в класики», є інструкціями. Розділи, «написані» Мореллі, являють собою метатекст, який певним чином коментує не тільки принципи побудови «Гри в класики», але також, в ще більшій мірі, «62.Модель для збірки». Стилiстично, *Morelliana* видiляється, з одного боку, розмовними, фамiльярними, нави́ть просторiчними оборотами: “*un sueco*”, “*y dale que dale*”, “*hasta el más idiota de los periodistas*”, “*se mata explicándonos*”, “*con las patas para arriba*”, “*patadas por el culo*” etc.

Це робить стиль Мореллі живим, розмовним та жартiвлливим, вiн зображується як особа, яка без жодної складності може звернутися до кожного без виключення співрозмовника чи нави́ть до групи людей.

При цьому, Мореллі не тільки виявляє свою простодушність, досить часто вiн звертається до своїх співрозмовників у жартiвлливiй манерi.

Роздуми Мореллі мають два основних вектори, а саме вектор трансцендентності вiдчуженого Я, i вектор неможливостi здiйснення внутрiшніх особистiсних змiн через суспiльнi та особистiснi обмеження, з якими стикається герой.

Для персонажiв Кортасара мова стає недосконалим i оманливим iнструментом самовираження. Протягом всього твору Мореллі синтезує свої пошуки мови, яка для нього символiзує первiсну спонтанність та природність.

Поетичний стиль Мореллі, з iншого боку, близький до авангарду постмодернiстського роману. Його стиль оповiдi вимагає зусиль зi сторони читача, його взаємодiї та повної iнтеграцiї з героєм. Важливим є бажання читачи брати участь i зазнати екзистенцiйного досвiду, який має намір донести Кортасар та його герой.

З метою досягнення найвищого рiвня взаємодiї з читачем, Мореллі досліджує профiль свого iдеального читача, пропонуючи йому бути товаришем в цiй екзистенцiальнiй подорожi.

Таким чином, автор досягає такого ефекту, за якого читач може стати співавтором досвіду, який переживає герой твору, і найголовніше, що цей досвід буде сприйматися в одній перспективі з героєм.

### *1.2.2 Інтерсуб'єктивність в художньому дискурсі Хуліо Кортасара*

Творчість Кортасара характеризується відмовою від надання ексклюзивної авторської оцінки яким би то не було принципам людського існування, втілення його ідей в літературі полягає не в характеристиці суті людського буття, а лише в його авторському аналізі з точки зору соціального досвіду, без надання емоційно-забарвленого коментаря щодо тієї чи іншої суспільної проблеми. Його письменницька діяльність та особисте життя були нерозривно пов'язані між собою, і з часом між цими сферами його життєдіяльності виникла потреба побудувати «міст», таким чином виразивши своє авторське «я», яке є найбільш ефективним для пояснення перетворень, що відбуваються між цими двома вимірами.

В есе «Теорія тунелю» Хуліо Кортасар стверджує, що для поновлення впливу літератури на людську самосвідомість, перш за все, потрібно зруйнувати існуючу літературну мову. При цьому, таке «руйнування» має відбуватися за допомогою власне мови. На думку письменника, нові засоби виразності укорінившись в мові, утворять в ній «тунель», за допомогою якого можна буде досягти інших літературних просторів і створити нову структуру тексту.

Після виходу в 1963 році роману «Гра в класики» письменник був здивований настільки інтенсивним відгуком на книгу, особливо з боку молодих людей, яких письменник аж ніяк не уявляв собі як читача-співрозмовника під час роботи над текстом. Його «цільовою аудиторією» була високоінтелектуальна людина, яка належала до покоління письменника, що потенційно могло б допомогти їй зрозуміти ті чи інші замисли письменника, розпізнати інтертекстуальний характер твору, сприйняти і «підхопити» гру з культурним і філософським дискурсами.

У пошуках творчих сил, готових не тільки руйнувати старі канони, а й здатних запропонувати новий, конструктивний підхід до створення художніх текстів, Х. Кортасар звертається до сюрреалізму та екзистенціалізму, намагаючись знайти в них такий бажаний творчий потенціал. Принципи побудови художніх текстів, які визначає для себе письменник, будуть покладені в основу його творів, в тому числі – в основу його найбільш відомих та значущих романів «Гра в класики» і «62. Модель для збірки», де літературна мова, а також сама форма роману стають об'єктами гри і творення.

В той же час, як справедливо зазначає більшість дослідників-літературознавців, творчість Хуліо Кортасара неможливо віднести до жодного конкретного напрямку, адже стиль письменника втілює в собі авторську унікальність та риси різних літературних і художніх течій. Сам Кортасар визнавав неабиякий вплив сюрреалістів на його творчість.

Проза Хуліо Кортасара встановлює особливий тісний зв'язок з іншими літературними напрямами та течіями. Хоча прояви інтертекстуальності присутні в усіх без винятку творах автора, варто підкреслити, що кортасарівська концепція ліризму характеризується діалогічною єдністю реального та магічного, яка власне і створює ту особливу атмосферу взаємодії та співпраці автора та читача.

Дослідження кортасарівської лірики з герменевтичної точки зору дозволяє зрозуміти тісний зв'язок між його літературною творчістю та інтертекстуальністю. Кожен текст постулює загадкову ситуацію через послідовну установку гіпертекстуальних еліпсів, таким чином, кожна з зображених ситуацій в певний момент вимагатиме літературної відповіді. Інтертекстуальний феномен дає можливість кортасарівській ліриці не мати обмежень, обумовлених особливостями ліричних літературних жанрів, а, скоріше, надає можливість встановити зв'язки, які часто встановлюються в дискурсивних текстах. Мова йде про взаємодію понять, символів, образів та

топосів. Саме так і створюється певний метонімічний образ та визначається його роль у внутрішньому лабіринті схематичних структур Кортасара.

Інтертекстуальний механізм нав'язує необхідність установалення внутрішнього реципієнта, за допомогою якого може бути ідентифікований гіперлектор, здатний виконувати за допомогою герменевтичного зчитування всі можливі діалогічні зв'язки, запропоновані гіпертекстом, на основі ідентифікації всього інтертекстуального поля. Згаданий гіперлектор буде функціонувати як металептичний вектор між вигаданими рівнями та екстратекстуальним рівнем. Отже, гіперлектор, відповідальний за матеріалізацію та розшифровку загадкової ситуації, постульованої гіпертекстом.

Запропонований Кортасаром інтертекстуальний діалог визначає модифікацію традиційного поняття «авторство». Що стосується конкретної інтертекстуальної стратегії роботи Кортасара, алюзіїна інші тексти чи їх елементи надаються як явно, так і неявно, а необхідність встановлення постійного літературного діалогу з іншими авторами, складає його авторську інтертекстуальну стратегію.

Варто задатися питанням, чи можна визначити еволюцію інтертекстуальної стратегії Кортасара. Сам Кортасар перешкоджав цьому завданню використовуючи алюзії, що проявлялися, наприклад, в трансформації власних текстів. Таким чином, доцільніше описувати еволюцію кортасарівської інтертекстуальної стратегії, як «спіраль», що дозволяє переходити з одного простору в інший, усуваючи будь-які часопросторові характеристики.

Однак, ця літературна «спіраль» не дозволяє визначити інтертекстуальну історичність. Інтертекстуальне читання розміщує всі тексти інтертекстуального поля в одному просторі, що забезпечує відкритий, метонімічний діалог, який виступає за смислову безперервність та мовно-фонетичну різноманітність, яка дає можливість подальшої метаморфози

гіпертексту. Хуліо Кортасар у своїх творах відкриває читачеві світ, який позиціонується як позачасовий та позапросторовий.

Так само, ігрові та уявні елементи, які використовує автор, відіграють фундаментальну роль у гіпертекстуальному просторі, оскільки вони не керуються не хронологічними механізмами.

Ця безперервна метаморфоза космосу, а також його ахронічне існування додали письменнику бажання бути більш прихильним до проєкції нових гіпертекстуальних зв'язків.

Кілька текстових фраз перетинаються, створюючи метонімічний гіпертекстуальний простір. Інтертекстуальність може спричинити повторне з'єднання в новому тексті двох або більше порядків трактування різних текстів.

З іншого боку, можна стверджувати, що інтертекстуальність полягає у відповіді на запитання екзистенціалізму навколо існування. Інтертекстуальність пропонує визначити існування як співіснування інтерсуб'єктивного та гіпертекстуального.

Така екзистенційна філософія сприймає універсальне буття як трансцендентне співіснування серед усіх істот.

Інтертекстуальність може бути ідентифікована не лише як вектор кортасарівської лірики, але і як засіб, що наскрізно перетинає прозу Хуліо Кортазара.

У той же час Кортасар намагався поєднувати різні жанри мистецтва в літературі: музику, живопису та фотографію. Ця гра також певною мірою є інтертекстуальною, оскільки вона вдається до діалогу між різними типами гіпертекстів.

Інтертекстуальний аналіз лірики Хуліо Кортасара звертається до модифікації ідей, задуманих дотепер навколо визначення його творчості, а також одночасно до визнання неможливості викрити єдину ідею про його авторський стиль, оскільки інтертекстуальне явище розкриває



багатозначність, неоднозначність та неоднорідність, запропонованих письменником.

Центральність, яку Кортасар надає інтертекстуальному твору, можна пояснити ліричною функцією, яку він виконує, що трансформується через катарсис.

Кортасарівський катарсис полягає власне моменті поетичної постановки та онтологічній проекції зображення буття, під час якої думка, почуття та споглядання поета синхронізуються.

З іншого боку, тематичне герменевтичне трактування у Кортасара стосується філософської сфери інтертекстуальності. Герменевтичний процес читання видається круговим, зосереджуючи увагу на роздільній здатності інтертекстуальної загадки. Коло читання ніколи не замикається на початковій точці, оскільки читання, перетинає уривки змінних та паралельних розмірів. У цьому сенсі читання - це справжня спіральна подорож.

Перехід від одного тексту до іншого та його рух назад призводять до зміщення, онтологічного та когнітивного «стрибка», який змушує читача «приземлитися» після повернення до гіпертексту, у простір, паралельний простору мови. У процесі читання зустріч із нагадуючою ланкою викликає стрибок у простір текстуальності, що передбачає відмежування від дискурсивної лінійності.

Аналіз текстової структури викликає читача певну трансформацію у його розумінні тексту та гіпертекстуальних зв'язків. Алюзії призводять до того, що кілька текстів, тобто декілька іноді зовсім різних просторів знаходяться в одній точці, таким чином створюючи новий текстовий вимір. Ланцюг нагадуючих зв'язків в чергуванні з лінійним текстом виробляє явище спірального читання і заперечує читання як лінійний процес. Все читання та послідує трактатування - це конструкція, заснована на онтологічних категоріях та асоціаціях, які дозволяють зрозуміти дискурс тут і зараз, але в той же час перетворюють і змінюють той самий дискурс, тобто гіпертекст, оскільки власне погляд читача його модифікує.

Ліричний образ залишає відбиток, який, водночас, є швидкоплинним і вічним. Образи, що постають у творах Кортасара та способи їх самовираження, створюють ефект єдностічитача, автора та створеного літературного простору. Встановлюється тісний зв'язок між читачем та текстом, співавтором якого стає власне читач. Текстова мережа - це спіраль зображень, в якій читач грає та проектує, переходячи з одного простору в інший, з одного значення в інше. Письменник є, в першу чергу, читачем. Адже створення та написання літературного твору - це в основному пошук натхнення та ідей серед інших літературних ідей та авторських стилей та їх послідовна реорганізація у новому просторі. Кортасарівська інтертекстуальна гра полягає у постійному пошуку нового простору, який допоможе сформуванню власне поетичне «Я» та власну ліричну спіраль.

### ***1.2.3 Авторські інтенції Кортасара в романі "Rayuela" ("Гра в класики")***

Роман Хуліо Кортасара «Гра в класики» ("Rayuela") заслужив світове визнання і є одним з центральних творів всього латиноамериканського літературного «прориву» в європейську культуру. У Кембриджській історії іспанської літератури навіть було відзначено вплив латиноамериканської літератури на іспанську.

У своєму творі Хуліо Кортасар зачіпає багато філософських проблем, серед яких можна виділити аксіологічні, онтологічні, гносеологічні, антропологічні проблеми і т.д. Занурюючись у філософські міркування в розділах свого роману, Кортасар створює нову картину світу, яка до сьогодні користується популярністю серед сучасних вибагливих читачів.

Прізвище Мореллі - героя «Гри в класики», на думку дослідника Андрєєва, відсилає нас «до фантастичного роману аргентинського прозаїка Адольфо Бьой Касарес «Винахід Мореля» і до новели Борхеса «Жорстокий визволитель Лазарус Морель» [72, с.53]. З іншого боку, багато дослідників творчості Хуліо Кортасара, вбачають в образі Мореллі самого автора, що

намагається донести до читача зміст літературної творчості і те, яким чином слід займатися літературною творчістю.

Згідно Кортасара, література це теж вигадка, але не репрезентація реальності, а певна її частина; і саме тому, Кортасар вважає, що не можна завжди дотримуватися одних і тих самих канонів написання творів, а навпаки, необхідно змінювати традиційний стиль оповідання, вносячи особливі авторські корективи.

Щодо філософського дискурсу, в романі Хуліо Кортасара він проявляється насамперед у критиці масового суспільства, властивій постмодерністській філософії.

Кортасар пропагував ідею відмови від імперіалізму розуму і псевдодіалектичної дихотомії, і перехід домислення, яке поетизувало б навколишній світ [72, с.53-54].

Іншими словами, автор повинен перш за все деконструювати свій власний текст, створити такий твір, який міг би бути написаний в співавторстві з читачем. Перш за все до цього і прагнув Хуліо Кортасар в своїх романах «Гра в класики» і «62. Модель для збірки». Такий стиль написання є фактично частковою відмовою від літератури, оскільки цей принцип базується на співпраці автора та читача, які разом створюють новий світ та простір.

Велике значення приділяється в романі «Гра в класики» не тільки процесу творчої еволюції сучасної літератури, а й значенню слова і дискурсу в сучасному світі. Кортасар апелює до того, що мова та історія є надважливими для культури будь-якого народу, а, отже, є важливими і для літератури.

Саме тому так важливо створити новий тип літератури, літератури деконструйованої, зрозумілою читачеві-співавтору. Так, на прикладі образу Мореллі, Хуліо Кортасар пропонує нам сконструювати разом з героєм новий вид роману, що не залежить від культури, тим самим відсилаючи нас до постмодерністської парадигми.

Намагаючись створити літературу нового типу Хуліо Кортасар, як і його герой Мореллі, експериментував зі словами.

Як відзначає В. Андрєєв: «гра зі словами: анаграми (перестановка букв), паліндроми (перевертні), неологізми і т. п. - один з головних елементів всієї кортасарівської творчості» [64, с.6]. У цьому авторському досвіді укладена спроба деконструкції самої мови, яка, будучи моделлю реальності, здатна викликати зміни в її розумінні та інтерпретаціях.

Сам роман «Гра в класики» побудований за цим принципом, його можна починати читати з будь-якого розділу. Є два варіанти, які зазначив автор, але також існує незліченна безліч можливостей прочитання, які залежать тільки від самого читача.

Інакше кажучи, Хуліо Кортасар прагнув до створення «нового» роману, який би зміг знайти свого читача-співучасника, навіть більше, сам автор шукає його. В цій авторській ідеї багато в чому вперше проявився і в подальшому став визначальним для постмодернізму принцип плюралізму, багатоальтернативної причетності до реальності (в творчості Борхеса подібні мотиви ми зустрічаємо в новелі «Сад розбіжних стежок»).

Найважливішу роль в філософії постмодернізму відіграє Герой, який одночасно є і суб'єктом істини, і автором, і глядачем, і критиком.

У «Грі в класики» не тільки сам письменник стає героєм, ним стає ще й третій герой, крім вже двох наявних - автора і читача. Цей «герой» займає цілу третину роману і називається культурою.

Хуліо Кортасар зібрав ряд чужих текстів, які виступають як повноправні розділи і створюють неповторну картину людського буття з перспективи автора та читача [64, с.11].

Спочатку Хуліо Кортасар хотів назвати свій роман «Мандала» («Mándala»), але згодом передумав і дав йому назву «Raucela», тобто, «класики», відому в усьому світі дитячу гру. Назва несе в собі не тільки гру слів, а ще й алегоричний підтекст.

Під грою в класики мається на увазі інша проблема екзистенціального порядку - людська жага віднайти Едем та вічне, щасливе життя. Інші твори автора присвячені саме цій проблемі - пошуку раю, пошуку самого себе.

Головний герой роману Орасіо Олівейра марно намагається досягти цього неба; небо, в розумінні Хуліо Кортасара, - це осмислення суті свого існування.

Письменник розумів, що суспільство споживання призводить до очікуваних наслідків, таких як, забуття Едему, іншими словами - забуття самого себе. Проблема втрати своєї сутності полягає в вищезгаданому рабстві слів і влади раціонального над усім іншим в людині, над всією культурою, яка привела сучасне суспільство до стану застою, до суспільству споживання.

Х. Кортасар хоче, щоб люди уникали підтексту творить обман [16, с. 423]. Іншими словами, цей пошук поетичного, іншого способу сприйняття світу, нераціонального є самоціллю всього роману: «Подібне насадження ірраціонального здавалося йому, в певному сенсі, правомірним, бо знищувало ті структури, на яких ґрунтувалися західні цінності, ту вісь, яка коренем проросла в історичну свідомість людини і яка в аналітичному мисленні (включаючи естетичне почуття і навіть поетичне) передбачає інструмент вибору» [6, с. 426].

Принцип всім відомої гри в класики дуже простий, потрібно лише носком черевика перекидати камінчик. Оскільки читач роману вже вийшов з дитинства, то він забуває, що для того, щоб дістатися до Неба, необхідні такі складові, як камінчик і носок черевика.

Проблема полягає в тому, що «вийшовши» з дитинства людина в якійсь мірі втрачає свою здатність до подиву і набуття ідентичності знищує в людині уяву, раціоналізм завершує розпочате.

Крім пошуку самого себе і призначення людини в сучасному світі, Хуліо Кортасар також надає великого значення проблемі ідентичності, на що

вплинув особистий життєвий досвід письменника, якому довелося покинути свою батьківщину.

Сам роман написаний з використанням теми двох берегів - Франція і Аргентина, Париж і Буенос-Айрес, головний герой разом з автором шукає своє місце, тужить за батьківщиною, але в той же час ненавидить її.

Творчість Хуліо Кортасара пронизана сумішшю фантастичного і реального. Для Кортасара найбільший інтерес становить те, яким чином фантастичне вплітається в текстуру повсякденного життя і тим самим підриває, карнавалізує її.

«Гра в класики» Хуліо Кортасара стала втіленням суті постмодерністської парадигми, при цьому плюралізм постмодернізму висловився в множинності інтерпретацій тексту, але не в утвердженні «масової людини». Кортасар протистоїть «конформізму», всьому тому, що перетворює людину на простий набір соціальних характеристик, протиставляючи поетичне сприйняття світу сучасній культурі.

Трансформація мови і створення нового типу літератури в творчості Хуліо Кортасара було спробою відродити особистість, героя, образу, індивідуума, частини системи, конформіста.

Культура, на думку Кортасара, є багатовимірною, подібною до гіпертексту, повною смислів, відкритою для інтерпретацій. В середині цієї культури живе Герой, повний свободи, з одного боку, і приречений ходити по лабіринту життя - з іншого. Але його велич у тому, що він не запрограмований і його прочитання життя / тексту / культури –це його власна творчість і вибір.

Європейський логос взаємопов'язаний з латиноамериканським логосом і їхні взаємовідносини побудовані за принципом додатковості. Двадцяте століття показало, що не тільки універсальний логос може впливати на розвиток регіонального логосу, а й навпаки, їхня взаємодія породжує нові проблеми і завдання для філософського знання.

### ***1.3 Висновки***

Категорія дискурсу із фундаментально-базових категорій сучасної лінгвістики. Художній дискурс є різновидом дискурсу і оперує специфічним набором засобів для естетичного освоєння світу в художній комунікації.

Художній дискурс Хуліо Кортасара представляє цінність для вивчення своєрідності латиноамериканського способу світу. Дискурс Кортасара можна визначити як перформативнофутурологічеський, тобто спрямований на побудову майбутнього. Художній дискурс Кортасара є в першу чергу інструкцією для «проходження» гри », що набуває форми лабіринту (як буде показано нижче), заради досягнення «центру» символічної точки, що дозволяє побачити всі, в тому числі майбутнє, «в належній перспективі». Тому характер дискурсу Кортасара здатний змінюватися в залежності від того, хто його сприймає, від серйозної інструкції до інтелектуальної гри, і в деяких випадках може бути сприйнятий просто як провокація або містифікація.

До специфічних лінгвістичних параметрів художнього дискурсу Хуліо Кортасара слід віднести вживання лексичних одиниць в непрямому значенні, наявність функціональних синонімів (функціонування несинонімічних слів як синонімів), метафор, оксюморонів, складну нелінійну структуру тексту, концепт паремійної картини світу та загадковості. Не менш важливим фактором унікальної своєрідності дискурсу Хуліо Кортасара є національно-культурний компонент.

Дискурсу Кортасара значною мірою властива інтерсуб'єктивність, яка проявляється на кількох рівнях. На рівні взаємодії «текст-адресат», інтерсуб'єктивність характеризується максимальною залученістю читача до співавторства, в побудовуванні відсутніх фрагментів, в самостійному домислюванні або пошуку відсутньої інформації. На внутрішньотекстовому рівні інтерсуб'єктивність проявляється за допомогою різноманітних прийомівсуб'єктного синкретизму, що підкреслюють фіктивність кордонів

між автором і персонажами, і навіть в деяких випадках між внутрішніми світами персонажів.

Творчість Кортасара характеризується відмовою від надання ексклюзивної авторської оцінки яким би то не було принципам людського існування, втілення його ідей в літературі полягає не в характеристиці суті людського буття, а лише в його авторському аналізі з точки зору соціального досвіду, без надання емоційно-забарвленого коментаря щодо тієї чи іншої суспільної проблеми. Його письменницька діяльність та особисте життя були нерозривно пов'язані між собою, і з часом між цими сферами його життєдіяльності виникла потреба побудувати «міст», таким чином виразивши своє авторське «я», яке є найбільш ефективним для пояснення перетворень, що відбуваються між цими двома вимірами.

Дослідження кортасарівської лірики з герменевтичної точки зору дозволяє зрозуміти тісний зв'язок між його літературною творчістю та інтертекстуальністю. Кожен текст постулює загадкову ситуацію через послідовну установку гіпертекстуальних еліпсів, таким чином, кожна з зображених ситуацій певний момент вимагатиме літературної відповіді. Інтертекстуальний феномен дає можливість кортасарівській ліриці не мати обмежень, обумовлених особливостями ліричних літературних жанрів, а, скоріше, надає можливість встановити зв'язки, які часто встановлюються в дискурсивних текстах. Мова йде про взаємодію понять, символів, образів та топосів. Саме так і створюється певний метонімічний образ та визначається його роль у внутрішньому лабіринті схематичних структур Кортасара.

Інтертекстуальний аналіз лірики Хуліо Кортасара звертається до модифікації ідей, задуманих дотепер навколо визначення його творчості, а також одночасно до визнання неможливості викрити єдину ідею про його авторський стиль, оскільки інтертекстуальне явище розкриває багатозначність, неоднозначність та неоднорідність, запропонованих письменником.



Образи, що постають у творах Кортасара та способи їх самовираження, створюють ефект єдності читача, автора та створеного літературного простору. Встановлюється тісний зв'язок між читачем та текстом, співавтором якого стає власне читач. Текстова мережа - це спіраль зображень, в якій читач грає та проектує, переходячи з одного простору в інший, з одного значення в інше. Письменник є, в першу чергу, читачем. Адже створення та написання літературного твору - це в основному пошук натхнення та ідей серед інших літературних ідей та авторських стилей та їх послідовна реорганізація у новому просторі. Кортасарівська інтертекстуальна гра полягає у постійному пошуку нового простору, який допоможе сформувати власне поетичне «Я» та власну ліричну спіраль.

## РОЗДІЛ 2

### СЕМІОТИКА ПРОСТОРУ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ХУЛІО КОРТАСАРА

#### *2.1 Структура тексту і семантика простору*

Текст за будь-яких обставин завжди являє собою лінійну послідовність знаків, однак варто зазначити, що внутрішній художній простір твору може бути «лінійним, площинним або об'ємним»[25, с.53]. За визначенням В. М. Топорова, «текст є просторовим ... і простір це і є власне текст»[25, с.53].

В романі Хуліо Кортасара «Гра в класики» перед нами постає, поза будь-якими сумнівами, не просто об'ємний, багатогранний та структурно-складний простір, а ще й складна та багаторівнева система символів, для розшифрування та правильного трактування якої необхідно ретельно опрацювати її ключові структурні знаки.

Структура тексту роману «Гра в класики», який знаходиться в центрі даного дослідження, є досить багаторівневою, оскільки існує не один спосіб прочитання та трактування роману та не один порядок розташування розділів.

Перший спосіб прочитання включає 56 розділів, які лінійно слідуєть один за одним і розділені на дві великі частини – *Del lado de allá (З тієї сторони)* та *Del lado de acá (З цієї сторони)*.

Другий спосіб прочитання - згідно з таблицею, складеною Кортасаром і розміщеною на першій сторінці, перед епіграфами. Цей спосіб прочитання починається з 72-го розділу, потім йдуть перший, другий, сто шістнадцятий розділ, третій, і так далі. Немає єдиного завершального розділу: стрілка в кінці 58-го розділу вказує на 131 розділ, а стрілка в кінці 131-го - на 58 розділ. Тому, структура тексту є вже не лінійною, це лабіринт, в центрі якого можна знайти вихід в нескінченність. Наступний варіант вже складається з трьох частин,

третья має назву *De todos los lados* (З усіх сторін). Епізодичний персонаж першого варіанту трактування це старий, який потрапив під машину, він одночасно і є «автором» більшості розділів цієї останньої частини. У другому ж варіанті значна роль належить Мореллі і як герою, і як автору частини тексту, або метатексту.

Можливим також є лінійне прочитання роману, тобто, прямий порядок прочитання без дотримання авторських вказівок з *Tablerodedirección*. В цьому випадку можна відзначити асоціативні зв'язки між розділами, відмінність і паралелізм між субдискурсами Мореллі і Олівейри. Слід коротко згадати про зміст розділів 131 і 58, які займають центральне положення у романі. У цих розділах поєднуються кілька можливих варіантів розвитку подій. Нескінченність останніх розділів збігається з ймовірно-множинною картиною подій, які розвиваються одночасно за двома напрямками. Це означає свободу, тому центр лабіринту стає образом, що містить в собі приховану ідею:

*...y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados*[12].

*... і клітинки класиків простяглися б від землі до неба, лабіринт розвернувся б, як пружина зламаного годинника, розбиваючи вщент офісний розклад*[12].

Поліморфна структура, багатозначність та варіативність є невід'ємними ознаками художнього дискурсу, які пов'язують внутрішній простір тексту як з його формальною, так і з глибинною структурою, тобто з семантикою.

### **2.1.1 Концепт «центр»**

Відомий вітчизняний літературознавець і культуролог А.Ф. Кофман в роботі «Латиноамериканський художній образ світу» аналізує в першу чергу образ простору, в тому числі його центру, який несе сакральну функцію. Пошуки цього центру пов'язані з труднощами, зі здійсненнями подвигів, а

власне досягнення центру пов'язане з усвідомленим осмисленням правди життя [66, с.97].

Доцільно зупинитися на символізмі Центру, який досліджував в своїх роботах французький вчений Рене Генон [47, с. 59-60].

Центр - це перш за все початок всіх речей і відправна точка світобудови. Символічно він зображується як точка в центрі кола, спіралі або лабіринту (варіанти символу Космосу). Окружність або спіраль з точкою в центрі – це амбівалентний образ. З одного боку, окружність (або спіраль, лабіринт) починається в центрі, а з іншого боку - прагне до нього.

Крім того, завдяки своєму положенню, Центр символізує гармонію різних світових начал, рівновагу між ними. Генон приписував Центру також етичне значення: центр символізував справедливість і досконалість [47, с. 59-60].

Аналіз тексту показує, що саме іспанський іменник *centro* є одним з ключових слів тексту роману. Можна назвати його також ключовим знаком, організуючим внутрішній простір тексту роману, оскільки чим менш реалістичним є контекст слововживання, тим більшу знакову функцію він несе [13, с.177].

Ключовий характер слова *centro* і його оказіональних синонімів обумовлений тим, що це слово, зустрічається в тексті 39 разів (не рахуючи однокореневих слів), та всього 5 разів використовується в прямому значенні. Оказіональних синонімів лексеми *centro* в тексті виявляється безліч, це, зокрема: *eleje*(вісь), *larazón deser* (сене буття), *Ygdrassil* (Ігдрасіль – світове дерево в скандинавській міфології), *el Gran Tornillo* (Великий Гвинт), *la llave* (ключ), *el cielo* (небо), *la unidad* (єдність), *el jardín* (сад).

Семантика простору є ключовою категорією для латиноамериканської літератури, а центр (*centro*) - це завжди ключовий пункт простору. Багато фрагментів в тексті вказують на те, що «центр» пов'язаний з образом свободи, виявляється мостом в небо, в «звільнений простір», і крім того, можливістю контакту:

*Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aún vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado*[12].

*Коли Олівейра в першу ніч подивився на ще порожню доріжку і підняв погляд на отвір у верхній частині червоного намету, розглядаючи його як варіант втечі до, можливо, цього центру, який є мостом від землі до звільненого простору* [12].

«Центр» життя в романі ототожнюється зі Світовим деревом, з рухом в гору, до нового простору, на цей раз - безмежного:

*El centro de la vida... la última casilla, el centro del mandola, el Ygdrassil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites...*[12].

*Центр життя ... остання клітинка, центр мандоли, запаморочливий Ігдрасіль, за яким можна піднятися до відкритого берега, до простору без кордонів ...*[12].

При цьому просторові характеристики далеко не однозначні. З одного боку, *cielo* (небо), *jardín* (сад, як позначення раю), *elpuntoexacto* (певна точка), *un puente del suelo al espacio liberado* (міст від землі до звільненого простору), *el Ygdrassil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites* (запаморочливий Ігдрасіль, біля якого був вихід до відкритого берегу, до простору без кордонів ...). У цих випадках «центр» нерозривно пов'язаний з ідеєю «верху». Звертає на себе особливу увагу те, що «центр» дуже динамічний, лише в одному випадку це «певна точка», в інших - це саме небо або міст від землі до неба, дерево, за яким можна піднятися до «безмежного простору».

З іншого боку, «центр» так само міцно пов'язаний з лексикою «низу» світобудови, коли реалізуються лексеми *el rozo* (колодязь), *el embudo* (воронка), *la entrada en el infierno* (вхід в пекло), тобто «центр» набуває енантіосемічної двоїстості, і це ще більше підкреслює глибину його значення. Інакше кажучи, «центр»стає виходом в інший світ. Шлях до центру

зображено як подорож по лабіринту, як спуск (*descenso*), за яким повинен послідувати запаморочливий підйом.

*Una mano de humo lo llevaba de la mano, lo iniciaba en un descenso, si era un descenso, le mostraba un centro, si era un centro* [12].

*Рука диму взяла його за руку, допомігши йому спуститися, якщо це був спуск, вона показала йому центр, якщо це був центр* [12].

В даному фрагменті шлях до центру є не тільки дорогою вниз (*undescenso*). Дієслово руху, що позначає цей шлях - *excentrar*, «видалити від центру», входить як складова частина в оксюморон - *excentrarlo hacia un centro*. Йдеться про втрату звичайних координат заради наближення до «центру», який визначається як «неймовірний, непізнаваний» - *inconcebible*. Оксюморон відображає парадоксальність цього наближення до центру, яке в водночас є і віддаленням від нього. Більш того, оксюморон, поєднує ці протилежності незбагненним чином, кожного разу засвідчуючи в текстах Кортасара можливість нереального та взаємодію чудесного та повсякденного.

Для Мореллі, як і для Орасіо, «центр» зовсім не обов'язково знаходиться десь посередині. Орасіо говорить про своє бажання “*excentrarse hacia un centro*”, (*вийти зі стану егоцентризму і визначити інший, більш гідний уваги центр*).

Кортасар наводить також традиційні, але в той же час міфологічні визначення «центру». Центр мандали - це точка, до якої повинен поступово прийти буддист що медитує, дивлячись на традиційне зображення, мандалу, що зазвичай являє собою гірський пейзаж з річками, що нагадує лабіринт, і з палацом в центрі, символом влади, перемоги, спокою. Ігдрассіль, як вже згадувалось, це Світове дерево в скандинавській міфології. Але образ Світового дерева є загальнолюдським архетипом і присутній в усіх картинах світу. Світове дерево це міст від землі до неба, але своїм корінням воно досягає підземного світу, світу мертвих, тому має відношення відразу до трьох світів, будучи їх центром і засобом зв'язку між ними.

Мореллі говорить про центр шахової дошки, який необхідно зайняти для досягнення переваги і перемоги, центр, на його думку, може виявитися на краю дошки або навіть за її межами:

*Gana el que conquista el centro. Desde ahí se dominan todas las posibilidades, y no tiene sentido que el adversario se empeñe en seguir jugando. Pero el centro podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero*[12].

*Виграє той, хто захопить центр. Звідти можна контролювати всі можливі ходи, і для супротивника стає безглуздим продовжувати гру. Але слід зважати, що центр може виявитись за межами дошки* [12].

Такий «ексцентричний» центр перевертає традиційні уявлення про простір як про жорстку систему з трьох координат. Простір, не перестаючи бути чіткою структурою, набуває динамічності. У його структурі з'являються і навіть переважають принципи невизначеності і відносності. Таким чином, основні лінгвістичні параметри вербалізації просторового концепту «центр» - це багатозначність і енантіосемічність.

### **2.1.2 Предмети – символи центру**

Синонімами «центру» є також предмети, які набувають значення символів, виражених просторовими лексемами: *вісь (eje), ключ (llave), винт (tornillo), мачта (mástil)*.

Tornillo як ключовий знак з'являється в 73 розділі, який є першим розділом другого варіанту роману:

*El tornillo fue primero risa, tomada de pelo, irritación comunal, junta de vecinos, signo de violación de los deberes cívicos, finalmente encogimiento de hombros, la paz, el tornillo fue la paz, nadie podía pasar por la calle sin mirar de reojo el tornillo y sentir que era la paz*[12].

*Гвинтик - це був спочатку сміх, глузування, загальне роздратування, пересуди сусідів, символ зневаги обов'язками громадянина, і нарешті - здивування, світ; гвинтик був миром, спокоєм, ніхто не міг пройти по вулиці, не подивившись крадькома на гвинтик і не відчутти: гвинтик - це світ*[12].

“Ojo”, “estrella” - образи «центру» в одному з найважливіших епізодів, який пов'язаний з символічним хронотопом цирку. Варто зазначити, що цирк в художньому дискурсі Кортасара є одним із символів світобудови. “Tornillo” за змістом зближується з “eje”, віссю світу, в якості деталі, що поєднує відокремлені частини цілого. Це конкретний образ «єдності» (*unidad*). Крім того, обертання гвинта створює ілюзію нескінченності, і це також додає йому характеристики сакрального об'єкта, і несподіваним чином цей предмет ототожнюється також з миром (*lapaz*) і навіть з Богом (*Dios*). Причину цього ототожнення ми розглянемо нижче.

Слід також зазначити ототожнення цього Великого Гвинта з Парижем як «центром», «лабіринтом»:

*Nos arde un fuego inventado, una incandescente tura, un artilugio de la raza, una ciudad que es el Gran Tornillo, la horrible aguja con su ojo nocturno por donde corre el hilo del Sena, máquina de torturas como puntillas, agonía en una jaula atestada de golondrinas enfurecidas* [12].

Всередині нас горить вигаданий вогонь, до білого розпечена «тура», винахід людського роду, місто, яке і є Великим Гвинтом, страшна голка з нічним оком, в яку протягнута нитка Сени, машина для тортур, агонія в клітці зі збожжеволілими ластівками [12].

Париж ототожнений з Великим Гвинтом (*Gran Tornillo*), голкою (*aguja*), лабіринтом (*laberinto*). В даному випадку розуміння тексту полегшується завдяки тому, що вавтор порівнює Париж з Вавилоном і створює алюзію на відоме зображення Вавилонської вежі, яка представляє собою ціле місто з вулицями і будинками, що здіймаються у вигляді спіралі на неймовірну висоту.

Образи та значення, які реалізуються синтагмою *Gran Tornillo*, можна назвати дифузними та парадоксальними, серед них найголовнішими є вигаданий вогонь, істина, абсолютність Всесвіту.

Таким чином реалізується перенесення основного сенсу гіперзнаку «центр» з просторової області значень в моральний і онтологічний план.



Варто згадати про ще один символ «центру», який часто зустрічається в тексті як в прямому, так і в ряді переносних значень, а саме - ключ, *La llave*. Один із двійників Орасіо, його приятель і суперник говорить про нього:

*Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave, la busca como un loco* [12].

Він здогадується, що в якійсь частині Парижа, одного дня, цей ключ з'явиться, і він шукає його як божевільний [12].

Сам Орасіо, який мислить паралельно іншим суб'єктам оповіді (своїм двійникам), так говорить про предмет своїх пошуків:

*Tan triste oyendo al cínico Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde empieza la música*[12].

Сумно слухати циніка Орасіо, який хоче знайти любов-перепустку, любов-провідника, любові, яка стала б йому ключем і револьвером, і яка б наділила його тисячею Аргусових очей, яка б обдарувала його всевидючістю і мовчанням, в якому народжується музика [12].

Мореллі в одному із розділів, присвячених пошукам людства, говорить про пошуки «ключів від царства» - "*llave del reino*":

*Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno) el Paraíso, el otro mundo, la inocencia hollada que oscuramente se busca llorando, la tierra de Hurgalyd* [12].

За всім цим (завжди є щось за всім цим, доводиться погодитися, що це основа сучасного мислення) - Рай, інший світ, зганьблена невинність, яка, плачучи, шукає шляхи повернення до країни Ургалі (країна мертвих у Вавилонській міфології) [12].

Безсумнівно, міркування Олівейри перегукуються з ідеями Мореллі, і для цього є ряд причин: по-перше, Орасіо, як і інші члени клубу – є читачем Мореллі, а по-друге, не варто виключати можливість того, що Мореллі сам вигадав всіх інших героїв роману.

Ключ від дверей Мореллі, отриманий Орасіо Олівейрою, це одночасно конкретний предмет і символ:

*Esa llave a la alegría, un paso a algo que admiraba y necesitaba, una llave que abría la puerta de Morelli [12].*

*Цей ключ від щастя, це ще один крок до того місця, яким він захоплювався, якого потребував, ключ, який відкривав двері Мореллі[12].*

Вищенаведені фрагменти - невласне-пряма мова Орасіо Олівейри. Слід зазначити спільність того, що говорить про Олівейру його двійник-суперник Осип Грегоровіус і того, що відбувається з Олівейрою фактично. Обидва плани оповіді розгортаються паралельно; Грегоровіус заходить до Маги і говорить про Олівейру, який тим часом блукає вулицями, де зустрічає Мореллі, що потрапив під колеса, а пізніше заходить до Мореллі в лікарню, де і отримує від нього ключ. Співпадіння між словами Грегоровіуса і здобуттям реального ключа – це не просто жарт автора:

*Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave, la busca como un loco[12].*

*Як би то вгадати, в якій частині Парижу, в який день шукати цей ключ, шукати його з божевіллям [12].*

В даному випадку збіг не випадковий, він підкреслює інтерсуб'єктивність, яка пронизує тексти Кортасара. Різні герої говорять і думають про одні і ті ж речі, здогадуються про те, про що вони не повинні були б здогадатися. Це все відбувається з однієї простої причини – герої внутрішньо тісно пов'язані між собою. У мовленні героїв присутні повтори, всупереч літературним законам, які вимагають індивідуальних мовних характеристик, в даному випадку - “*lallave*”, (де переважає переносне значення) та “*la figura*” (в значенні «метафора», «символ»).

Незвичайність і парадоксальність художнього дискурсу Кортасара полягає в тому, що символи матеріалізуються і стають реальними предметами. Так, слова Грегоровіуса “*llave a la alegría, un paso a algo que*

*admiraba y necesitaba, una llave que abría la puerta de Morelli”*, які сам він вважав алегоричними, виявились правдою - в кишені Олівейри був ключ від будинку Мореллі, який Олівейра називав *“llave a la alegría, un paso a algo que admiraba y necesitaba, una llave que abría la puerta de Morelli”* [12].

*«ключ від щастя, це ще один крок до того місця, яким він захоплювався, якого потребував, ключ, який відкривав двері Мореллі»* [12].

Таким чином, ми бачимо, що «центр» з просторового концепту переростає в філософське і моральне поняття. В якості «моста» і «Світового дерева» виявлення центру стає рівносильним можливості виходу з повсякденної реальності і досягнення езотеричних знань.

### **2.1.3 Центр як єдність. Метафоричні перефрази центру**

У тексті Rayuela є прямі вказівки на Центр як на «топографічний вираз єдності»: *Ando por una enorme pieza con piso de baldosas y una de esas baldosas es el punto exacto en que debería pararme para que todo se ordenara en su justa perspectiva* [13].

*Я ходжу по величезній залі з підлогою з плит, і одна з цих плит – це та певна точка, з якої все можна побачити в правильній перспективі* [13].

Для Орасіо Олівейри пошук Центру - це багато в чому пошук самого себе, прагнення опинитися в центрі – а отже, бути центром, осягнути зв'язок речей, досягти такої характеристики Центру, як всюдисущість (*ubicuidad*);

*Necesitaría tanto acercarme mejor a mí mismo, dejar caer todo eso que me separa del centro* [12].

*Мені так треба наблизитися до самого себе, відкинути все, що відокремлює мене від центру* [12].

Сумнів в своїй здатності бути Центром призводить до сумнівів можливості існування Центру як такого:

*¿Porqué estaseddeubicuidad, porqué estaluchacontraeltiempo?* [12].

*Звідки ця жага всюдисущості, звідки ця боротьба проти часу?*[12].

Опинившись в психіатричній лікарні, Олівейра досягає таких бажаних «центру» (зустріч з Талітою-Магою, яка жаліє та прощає його), та всюдисущості (він одночасно знаходиться в лікарні і в місті).

Оскільки в художньому дискурсі Кортасара «центр» неможливо ні розкрити в повній мірі, ні описати з достатньою визначеністю, його знаками в художньому дискурсі автора стають загадкові і суперечливі індивідуально-авторські метафоричні образи:

*Grito negro, un kibbutz del deseo (tan lejano ya, ese kibbutz de madrugada y vino tinto) y hasta una vida digna de ese nombre* [12].

*Чорний крик, киббуц бажання (вже такий далекий, цей киббуц світанку і червоного вина) і навіть життя - такого, яким воно повинно бути* [12].

“*Kibbutz del deseo*” - це образ обітованої землі, в деякому сенсі навіть образ земного раю. Химерність і багатогранність цього образу полягає в тому, що киббуц - це сільськогосподарський кооператив, експеримент, в якому, безсумнівно, соціалістичні ідеї переплітаються з релігійними. Дані мовні реалізації утворюють ідіолект Кортасара, і навіть ідіолект Орасіо Олівейри, тому що ці образи зустрічаються тільки в його внутрішньому мовленні «Чорний крик» - це приклад синестезії Кортасара, повністю синкретичний образ, побудований на протиріччі і на синкретизмі різних почуттів, подібно “*la luce taque*”(світло мовчить) у Данте, і, мабуть, прагматично це щось протилежне німому світлу, але за змістом «темний крик» - це швидше за все беззвучний крик, голос, який можна почути не зовнішнім, а внутрішнім слухом.

Менш очевидними і більш загадковими перифразами центру є наступні:

“*Oscuro fuego central*” – «темний центральний вогонь»

“*fuego sin color*” – «безбарвний вогонь»

“*fuego sordo*” – «глухий вогонь»

“*fuego sin imagen*” – «невидимий, пустий вогонь»

*“la lluvia y el pan y la sal”* – «дощ і хліб і сіль».

*“Oscuro fuego central”*, *“la lluvia y el pan y la sal”* – це елементи, що лежать в основі життя, щось споконвічне, хоча забуте – *“un origen traicionado”*, і всі вони пов'язані з музикою як основою життя, яка є вищою за людський розум. Музика є засобом моментального інтуїтивного осягнення істини, яка в інших місцях позначена як *“satori”*. Музика повертає до Центру, до центрального вогню, дозволяючи подолати простір, час і відмінності між людьми:

*Una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado* [12].

*Хмара без кордонів, шпигуни повітря і води, щось з минулого, з глибини, що об'єднує мексиканців з норвежцями, росіянами та іспанцями, возз'єднує їх з темним центральним вогнем, хоча б сяк-так, не в повній мірі, повертає до забутих витоків* [12].

Цей «серединний вогонь», вже за визначенням пов'язаний з центром, співвідноситься з «глухим вогнем», «безбарвним вогнем», тобто глухим і неусвідомленим прагненням всіх і кожного до цілковитої зміни суті життя.

Цей вогонь наче розлитий в зовнішньому просторі, але в той же час він є чимось внутрішнім та «центральним».

## **2.2 Топоси як моделі світу в художньому дискурсі Хуліо Кортасара**

Основні топоси роману - Париж (частина *Del lado de allá*), цирк, психіатрична лікарня (метафори Аргентини, *Del lado de acá*) - мають чітко виражені характеристики лабіринту. Париж, зокрема, названий *“marañaderiedra”*, що має буквальне значення - кам'яна плутанина чи навіть лабіринт.

*París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse* [12].

*Париж - це центр, розумієш, це мандала, яку треба пройти без міркувань, це лабіринт, в якому практичність тобі знадобиться, якщо ти хочеш заблукати*[12].

Характеристики лабіринту, властиві Парижу - це, по-перше, сам план старого міста, де одні вулиці розходяться від центру, а інші представляють собою концентричні кола (абсолютно інакше побудований Буенос-Айрес - це місто з прямолінійним плануванням).

По-друге, у лабіринті обов'язково є центр – це місце, яке є сакральним і має низку незвичайних властивостей: зокрема, центр, дозволяє одночасно вийти в інший простір, в інші світи.

Варто підкреслити, що центром лабіринту, який є найдавнішим символом Світобудови, є Світове дерево, що пронизує Нижній, Середній і Верхній світ [17, с.56].

Розглянемо більш відокремлені випадки семантики Лабіринту. Лабіринт - місце, де бродять у пошуках виходу. Парадоксальним чином, центр лабіринту, завдяки своїм особливим характеристикам, є також місцем можливого виходу з нього.

Пошуками «Центру» зайнятий в Парижі також Орасіо Олівейра. Особливість його пошуків в тому, що він шукає також «зустрічі» - спочатку в прямому сенсі, однак цей прямий сенс не забариться набути нових, більш глибоких значень, щоб нарешті стати справжнім містичним символом. Місце «Центру» і «Зустрічі» (*Encuentro*) збігається, що видно на прикладі цирку, ще однією моделі світу:

*Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aún vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado, dejó de reírse*[12].

*Коли Олівейра в перший вечір виглянув на поки ще порожню арену і подивився вгору, на отвір в верхній частині червоного намету, цей вихід до*

можливого контакту, цей центр, це око, цей міст від землі до вільного простору, його усмішка згасла [12].

Цирк реалізує значення образу світобудови, як метафори населеного світу, що підкреслює цитата з Каммінгсу: *En el comienzo fue un circo, y ese poema de Cummings donde se dice que para la creación el Viejo juntó tanto aire en los pulmones como una carpa de circo. No se puede decir en español. Sí se puede, pero habría que decir: juntó una carpa de circo de aire* [12].

Семантика концепту “*centro*” залишиться не до кінця розкритою, якщо залишити поза увагою той факт, що справжнє наближення до цієї точки завжди пов'язане з концептом «*encuentro*» (зустріч), також ключовим словом, яке зустрічається в тексті «Гри в класики» 40 разів, поряд з дієсловом “*encontrar*”, яке зустрічається в різних формах 55 разів. Крім того, з нього починається перший розділ «Гри в класики »:

*¿Encontraría a La Maga? - Чи знайду я Магу?* [12].

Зустріч, як і центр, є об'єктом пошуків Олівейри. Будь-яке наближення до центру - також є місцем дійсної або можливої зустрічі.

Ще одним значущим в семантичній структурі тексту Кортасара простором є територія психіатричної клініки. Безліч коридорів, де легко заблукати, але також можна несподівано і відразу потрапити в потрібне місце, зближують сенс символу психіатричної лікарні з типовим лабіринтом:

*Paga llegar hasta la sala, Talita y Traveler habían tenido que recorrer varios pasillos y habitaciones de la planta baja, donde señoras y caballeros los habían interpelado en correcto castellano para mangarles la entrega benévola de uno que otro atado de cigarrillos* [12].

Для того, щоб дістатися до залу, Таліта і Травелер змушені були пройти кілька коридорів і приміщень нижнього поверху, де пані та панове зверталися до них на правильній кастильській, просячи в них цигарок [12].

У психіатричній лікарні є своє пекло - підвал з моргом, і подібний земному раю - садок з фонтаном і класиками, намальованими крейдою. При цьому психіатрична лікарня є не тільки моделлю населеного світу, але також

сатиричним зображенням Аргентини. Про це свідчить сцена передачі лікарні новому власнику. Пацієнти в цьому випадку повинні підписати угоду, до чого адміністрація змушує їх, вдаючись до брехливих обіцянок.

Ліфт лікарні стає тим же, чим був отвір в куполі цирку - центром даної моделі світобудови. У ліфті Олівейра з Талітою спускаються в морг, тобто в царство мертвих, і саме тут і відбувається Зустріч (*encuentro*): Таліта на якусь мить стає Магою. Можливість такої зустрічі перетворює звичайнісінький підвал, який символізує межу відчаю, в місце можливого виходу до іншої реальності, запаморочливий підйом [43, с.32].

Слід звернути увагу і на те, що будь-яке досягнення Центру в тексті роману «Гра в класики», має в першу чергу, моральний сенс. Воно щоразу пов'язано в тексті з вищими моментами любові і солідарності, з руйнуванням індивідуалістичної обмеженості. Наприклад, любов до Маги – “*rayuelavertiginosa*” – «карколомна гра в класики» [12].

Це порівняння, або скоріше символ, не здасться таким несподіваним, якщо мати на увазі сенс гри - шлях до Неба:

*Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo* [12].

Однак потроху виробляється вправність до перестрибування різних типів клітинок (класиків у вигляді спіралі, прямокутних класиків, класиків фантастичної форми, які зустрічаються рідко), і одного разу вдасться відірватися від Землі і направити камінчик в Небо, проникнути в Небо [12].

Особливо значущим для семіотики роману є те, що схема лабіринту виходить за межі змісту і є однією з можливих варіантів композиції роману. Як видно з наведених контекстів, класики бувають «у вигляді равлика, прямокутні або фантастичною форми», і такі ж ідентичні характеристики можна надати структурі тексту роману, оскільки існує як мінімум два способи його прочитання: в лінійному порядку до розділу 56 (крім частини



*De todas las partes*) і в порядку, запропонованому самим автором. При цьому жоден порядок не є обов'язковим, можна винайти свій, як робить Мореллі:

*Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto* [12].

*Мою книгу можна читати хто як захоче. І в гіршому випадку, якщо ви помилитеся, все може вийти навпаки більш ніж чудово* [12].

Існує паралель між різновидами гри і можливим порядком розділів: «прямокутні класики» - послідовне читання, «фантастичні» - коли порядок розділів залишений на розсуд самого читача, і «у вигляді равлика», тобто спіралі або лабіринту - порядок розділів, запропонований Кортасаром, із зазначенням в кінці кожного розділу номера наступного.

Цей останній варіант послідовності розділів завершується «пасткою», або нескінченним кругообігом: розділ 58 відсилає до 131-го, а 131-й, в свою чергу, до 58-го. Згідно фабули роману, це зачароване коло продовжується після відкритого фіналу 56 розділу:

*Al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó* [12].

*В кінці кінців, це значить, що зустріч можлива, хоча вона і не могла тривати довше, ніж ця нестерпно-солодка мить, коли найкращим рішенням, безсумнівно, було б злегка нахилитися назовні і впасти, паф і все* [12].

Використання Pluscuamperfecto de Subjuntivo в останній фразі вказує на те, що Олівейра збирався кинутися вниз, але швидше за все не зробив цього. Такий фінал першого, «прямого» варіанту. В розділах 131 і 58 автор надає інші можливі варіанти розвитку подій. Особливо цікавим в цьому відношенні є 58 розділ, який складається з декількох накладених один на одного, як фотоплівка, діалогів. В одному з них Олівейра повернувся до Хекрептен і п'є з неї мате, тобто ніякої спроби самогубства не було. В іншому ж діалозі, який наче пробивається крізь перший, зрозуміло, що Олівейра стає пацієнтом психіатричної лікарні після того, як викинувся з вікна. Третій діалог являє

собою розмову, яку ведуть між собою співробітники лікарні та один з хворих. Очевидно лише, що ні Олівейри, ні Тревелера більше немає в лікарні; “*eran unos tipos macanudos*”, говорить про них психіатр. Який з взаємовиключних діалогів є реальним, а який уявним, або перед нами постає роздвоєна реальність – це питання, на яке не можна дати однозначної відповіді, тому що вірогідніше за все, автор зобразив множинну картину розвитку можливих подій, де різні ймовірності розвитку подій не виключають одна одну, а співіснують.

Нескінченний кругообіг двох останніх розділів відповідає мотиву реального чи уявного божевілля Олівейри. Однак, цей змінений стан свідомості зображується не тільки зачарованим колом, але і виходом за межі можливого, за межі індивідуальної свідомості. Орасіо відкриває в собі здатність бути відразу в декількох місцях і жити відразу кілька життів. Таким чином, центр лабіринту в структурі тексту роману Х. Кортасара «Гра в класики» перестає бути пасткою і виявляється виходом:

*Y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados* [12].

Отже, аналіз семантики простору в художньому дискурсі Кортасара дозволяє нам, виявити множинність структур тексту, та знайти код, який зводить можливі варіанти тексту воедино, і цей код виявляється на поверхні – їм є сама назва роману «*Raueela*», «Гравкласики».

### **2.3 Символічна топографія міста**

Простір прози Хуліо Кортасара - це міський пейзаж. Герої нескінченно блукають вулицями Буенос-Айреса, Парижа, а іноді- вулицями Міста, яке втілює всі міста відразу і куди можна потрапити тільки увісні. Деякі з персонажів Кортасара ведуть подвійне життя - відразу в двох різних містах, незбагненним чином накладених один на інший (“*ciudades imbricadas*”).

В оповіданні «*El otro cielo*» («Інше небо»), біржовий маклер з Буенос-Айреса володіє дивовижною здатністю опинятися в Парижі 19-го століття.

Обов'язковою умовою для цього був прохід через пасаж Güemes – і він потрапляв в паризькі криті квартали-галереї:

*Casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre*[12].

*Моя прогулянка майже завжди закінчувалась поблизу критих галерей, можливо, тому, що проходи та галереї були назавжди моєю таємною батьківщиною* [12].

Засклені або оштукатурені стелі вулиць-галерей - це “cielomáspróximo”, “cielodeestucosyguirnaldas”, “cielodeyeso”, - «найближче небо», «оштукатурене небо з гірляндами», «гіпсове небо», - одним словом, штучне небо. Під ним оповідач знаходить більш просту і затишну реальність (“mimajorvida, mireconquistadocielo” - «моє найкраще життя, моє відвойоване небо»).

Гра слів зосереджена навколо багатозначності лексем *cielo*(небо) / *cielo* (стеля). “*El otro cielo*” - це і «інший клімат», і, можливо, «легкодоступний рай» - “*cielo más próximo*”, але це також, в містичних традиціях, це небо як «первісна, справжня батьківщина», «найкраще в моєму житті», «моє відвойоване небо»: “*mi patria secreta desde siempre, mi mejor vida, mi reconquistado cielo*”.

Невід'ємна частина Міста у Кортасара - це річка, набережна, міст через річку, кораблі, човни, баржі, що йдуть по річці. “*Río*”, “*puente*”, “*barco*” – це не тільки неодмінні частини пейзажу, а й символи, які пронизують всі тексти Кортасара.

Для зручності аналізу ми можемо зупинитися на невеликому тексті, оповіданні «Далека» (“*Lejana*”). У тексті можна виявити два коди, які взаємодоповнюють один одного: символи річки (6 разів) - моста (21 разів) - зустрічі на мосту (4 рази), і гра в перевертні, паліндроми і анаграмив яких втілений принцип перетворення, коли прочитана справа наліво або в іншому

порядку фраза або залишається такою ж, або таїть в собі інші можливості. Так, Аліна Рейес створює анаграму свого імені: “*Alina Reyes es la reina y ...*”.

Таємничість цієї анаграми приваблює її. Можливо, *Lejana* – це і ерозгадка: «j» може читатися як «у», адже *Lejana*, двійник Аліни Рейес, живе в Угорщині.

Аліна Рейес постійно відчуває існування «іншого», свого далекого двійника. На відміну від неї, *Lejana* нещаслива. Саме її існування мучить Аліну, яка боїться зустрічі з «іншою» і все ж не ухиляється від цієї зустрічі, сподіваючись, що страждання «іншою» нарешті закінчатся:

*Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; solo con ir a su lado y apoyarle una mano el en hombro* [14].

У видіннях Аліни кожного разу виникає річка, льодохід, міст, і поступово їй стає ясно: це Будапешт, *DobrinaStana*. Вона приїжджає до Будапешту, знаходить набережну і міст, і в результаті цієї зустрічі вона змінюється. Варто відзначити, що двійник Аліни, її протилежність, її відображення, може зустрітися з нею тільки на мосту. Саме міст символізує подолання річки, нездоланної перешкоди. Річка чинить опір, ніби перетворюючись у вертикальну стіну, поверхню дзеркала.

Однак дзеркало річки, її поверхня - розбите, йде льодохід, і про це багато разів згадується в невеликому за обсягом тексті:

*Río tronante de hielos rotos, el río que estaba sonando y chicoteando, el río roto, río trizado golpeando en los pilares, río tronando de hielos rotos, río cantando, la rotura dehielo* [14].

*Річка, яка гриміла розбитим льодом; річка, яка дзвеніла і гуркотіла; річка, гримляча розбитими крижинами; співає річка, льодохід* [14].

Можливо, саме це «розбите дзеркало» ріки і робить зустріч двійників невдалою і зловісною.

Місто, як ім'я загальне, спочатку з великої літери, а потім і з малої - це особливе місто, якому належить основне місце в композицію роману «62. *Modelo para armar*» («62. Модель для збірки»). Це місто можна було б назвати містом снів, проте це щось більше:

*A nadie se le ocurriría mezclar la ciudad con los sueños, que sería como decir la vida con el ynegó [15].*

Та частина життя героїв, яка відбувається в Місті, не менше реальна, ніж життя «наяву», і навіть більш реальна: саме в Місті вирішуються їхні долі. Місто в романі «62. *Modelo para armar*», як і Париж в романі «*Rayuela*» - це не тільки місто, а й метафора, це хронотоп, де повинна відбутися «зустріч» - *encuentro* (один з ключових знаків в прозі Кортасара).

Оскільки роман «62. Модель для збірки», за словами самого Кортасара, створений на основі 62 розділу роману «Гри в класики», ці два тексти продовжують і доповнюють один одного, всі ключові слова і всі символи одного тексту присутні в іншому, що необхідно враховувати при їх сприйнятті та інтерпретації.

Отже, *encuentro* - зустріч у найвищому сенсі цього слова, те, що Кортасар називав також *un puente del hombre al hombre*, коли зникає все, що ускладнює відносини людини з іншими та руйнуються будь-які перепони (егоїзм, ревності і т.д.), або іншими словами, на якусь мить знімається вічне протиріччя між «Yo»/«Я» і «El otro»/"Інший". Оскільки це практично нереально, «el encuentro» це завжди незвичайне переживання, пов'язане з розумінням сенсу навколишнього світу і сутності самої людини, глибинної єдності між ними. Пошук «зустрічі» в «Гри в класики» пов'язаний з пошуками «центру» - *el centro*, і кульмінаційний момент роману, розділ 56 - це усвідомлення можливості «зустрічі», хронотопом якої є «*el centro de la vida*» / «центр життя».

Вище ми прийшли до висновку, що *el centro* в картині світу Кортасара – це певна вісь, яка веде до неба (*cielo*), але яка є висхідною з «нижнього світу», знаки якого – «*el pozo*», «*el embudo*», «*el hoyo del lavabo*», «*la morgue*»

/ «колодязь, воронка, злив раковини, морг», причому для сходження, як і для «спуску в пекло», використовується звичайний ліфт (*ascensor*). Ці ключові знаки, що організовують простір роману «Гра в класики», набувають статусу концептів, які є значущими для всього художнього дискурсу Кортасара і виявляються необхідними для тлумачення топографічної символіки Міста.

Варто підкреслити, що всі транспортні засоби, що згадуються в зв'язку з Містом, та й саме Місто, носять скоріше зловісний характер, викликають страх, і це багато в чому пов'язано з тим, що зустріч не відбудеться, вона обернеться розлукою.

Вірш, описуючи те, що Толмен називає *mental map* (когнітивну карту) [33, с.56] Міста, представляє його як індивідуальну, дуже особисту проєкцію, що відображено в найліричнішій формі цієї частини роману, у використанні присвійного займенника першої особи (*mi*). Але найнезвичайніше в Місті – це те, що воно належить не одній, не двом, а цілій групі людей, які пов'язані дружбою і в той же час являють собою складний любовний багатокутник. Коли вони разом, це називається “*la zona*”, особлива територія їхнього спілкування. Місто – це їхній інтерсуб'єктивний сон, і в той же час місце, де вирішуються їхні долі.

Всі основні герої роману в певний момент опиняються в Місті: наприклад, Хуан шукає Елен, але кожного разу знову втрачає її; Елен несе комусь важкий згорток, але так і не зустрічає того, кому його можна віддати. Найрізноманітніші люди, потрапляючи в Місто, проходять по одним і тим же місцям.

Слід також зазначити, що перехідний статус оповідача, яким по черзі користуються різні герої (Хуан, Елен, Ніколь, Марраст), один єдиний раз дістається сеньйорі де Сінамомо. Це ще раз підтверджує інтерсуб'єктивно-когнітивну карту Міста: не тільки учасники драми по черзі стають оповідачами, щоб описати своє перебування в Місті, але навіть другорядний персонаж, сусідка по кафе, в певний момент стає оповідачкою і дає ключ до тлумачення образу «вулиці з високими мостовими» - “*deprimencia*”.

## 2.4 Висновки

Тексти Кортасара, і в першу чергу, «Гра в класики», мають поліморфну структуру, що виявляє їх багатозначність і є невід'ємною ознакою художнього дискурсу, пов'язуючи внутрішній простір тексту з його формальною та глибинною структурами.

Простір в художньому дискурсі Хуліо Кортасара володіє чіткою структурою, яка визначається «центром», який сполучає різні «світи» - верхній, нижній, середній. Лексема «*centro*» («центр») виступає як ключове слово і як концепт в тексті роману «Гра в класики». Лексема *centro* семантично пов'язана з «верхом» і його символами, такими, як *cielo* (небо), *Igdrasil* (світлове дерево), *puerta de ópalo y diamante* (двері з опалів і алмазів). Але концепт *centro* є енантіосемічним, оскільки він пов'язаний також з лексикою, відноситься до семантичного поля нижнього світу: *pozo* (колодязь), *embudo* (воронка), *el hoyo del lababo* (зливний отвір умивальника), *entrada en el infierno* (вхід в некло), *torgue* (морг). Образами «центру» що пов'язують верхній світ з нижнім - також є *ascensor* (ліфт), *tornillo* (гвинт), *aguja* (Голка), *torre de Babel* (Вавилонська вежа), *mástil* (жердина), *pozo* (колодязь).

Подібна структура з сакральним центром, з якого можливий зв'язок з верхнім і нижнім світом, властива більшості романів Кортасара. «Центр» з просторового концепту переростає в філософське і моральне поняття. Домінуючи в просторі, центр одночасно організовує його як структуру і в той же час є просторово- відносним.

Іншими словами, центр може знаходитися всюди, що свідчить в контексті роману про його абсолютний характер, про те, що його розташування в середині є метафорою. Саме простір і його координати, таким чином, стають метафорою внутрішнього простору людської свідомості.

Центру притаманна така якість, як *ubicuidad*, «всюдисущість». Простір і його центр є наочним виразом більш глибокого змісту, такого, як пізнання,

етика. Лексемами, які передають ці значення, є: *єдність (unidad)*, *світ (paz)*, *любов (amor)*. В кінцевому рахунку, істина (*verdad*), виражена в просторових категоріях.

Топоси є важливими елементами художнього дискурсу Хуліо Кортасара. Більшість топосів, в яких розгортається дія роману - Париж, цирк, психіатрична лікарня - наділені властивостями лабіринту (в першу чергу це відноситься до Парижу, але також і до психіатричної лікарні). Париж визначається як *centro (центр)*, *laberinto (лабіринт)*, *marañadepiedra (кам'яна плутанина)*, *GranTornillo (Великий Гвинт)*. У цирку центром простору стає отвір нагорі шатра, в якому видно зірки. У психіатричній лікарні «центр» зміщується вниз, в морг, де відбувається зустріч Олівейри з минулим, з коханою жінкою, яка з'являється перед ним в образі Таліти.

Виявляється, що *encuentro (зустріч)* – це не менш важливий концепт в семантиці тексту, ніж *centro (центр)*. Виявлення «центру» стає можливим саме завдяки тому, що це місце «зустрічі» (*encuentro, cita*). Зближення концептів «центру» і «зустрічі» простежується і в тексті наступного роману Хуліо Кортасара, «62. Модель для збірки». Місцем можливої «зустрічі» стає Місто, яке персонажі бачать увісні, але цей сон є інтерперсональним, оскільки його бачать різні герої. Схожий інтертекстуальний зв'язок концептів «центру» і «зустрічі» простежується в текстах оповідань Кортасара «Далека» та «Інше небо».

Топоси, які зустрічаються в текстах Кортасара, такі як Центр, Париж, цирк, психіатрична лікарня, місто, річка, міст, галерея, ванна, ліфт, є символічними і представляють собою образи єдиної інтертекстуальної та інтерперсональної картини світу. Символічне значення топосів, не завжди є зрозумілим в кожному окремому тексті та його можна виявити завдяки дослідженню інтертекстуальних зв'язків. Топографія, так само, як і Центр, є хронотопом символічної «зустрічі», і парадоксальним чином стає глибоко особистою і в той же час інтерсуб'єктивною картиною світу.



Символічний характер простору призводить в текстах Кортасара до подолання основних суперечностей - між зовнішнім простором і внутрішнім світом людини, між персональною та інтерсуб'єктивною картиною світу.

Аналіз простору топосів остаточно прояснює значення концепту «центр» (*centro*) як місця «зустрічі» (*encuentro*). Таким чином, досягнення «центру» неможливе, якщо немає відповідного руху з боку іншого суб'єкта.

Саме такий вихід за межі звичної нам логіки Кортасар і шукав у своїй прозі, надаючи нових відтінків трактуванню звичній картині світу.

### РОЗДІЛ 3

## СУБ'ЄКТНА ТА СТИЛІСТИЧНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ ХУЛІО КОРТАСАРА. УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ КОРТАСАРА

### *3.1 Принципи дослідження суб'єктності структури художнього тексту*

Структура тексту визначається ступенем близькості суб'єкта мови до авторської позиції. Є герої, оповідачі і / або суб'єкти невластивої прямої мови, позиції яких зближені з позицією автора, вони представляють його «інше я», і тому вони завжди знаходяться в центрі оповідання, і з іншого боку - другорядні персонажі, що виступають в тексті вже не як суб'єкти, а скоріше як об'єкти. Саме ці другорядні герої та стиль їх мовлення зазвичай стають в літературному тексті об'єктами зображення, але не суб'єктами, навіть не суб'єктами мови, тому що їхні репліки автора надає швидше заради характеристики. Таким чином, автор показує, що манера їх розмови важливіше, ніж сама розмова, ніж те, яку думку вони висловлюють. У текстах Хуліо Кортасара, авторові вдалося уникнути перетворення суб'єктів на об'єкти. Це стосується не тільки головних героїв, а й другорядних [14, с.22].

Мова і дії всіх героїв, від головних до епізодичних, підпорядковуються певній внутрішній логіці. Для кожного героя можна створити певне стилістичне поле, куди увійшли б різні особливості його мовлення, такі як найбільш вживані слова, вирази, навіть граматики. Для одних героїв ці умовні поля є досить широкими, для інших же вони обмежені дуже вузькими рамками. Індивідуальні дискурси героїв можна вважати субдискурсами.

Під час аналізу тексту роману "Rayuela" («Гра в класики»), ми стикаємося з надзвичайно складною суб'єктною структурою. В першому варіанті роману головний герой твору - Орасіо Олівейра, і розповідь

недарма починається двома розділами, в яких розповідь йде саме від особи Олівейри. Стилiстично фрагменти, якi «належать» Олівейрі, значно відрізняються як від авторського оповідання, так і від розділів, «написаних» Мореллі.

Суб'єктна структура дискурсу тісно пов'язана з його стилістичної структурою. Кожен із суб'єктів дискурсу володіє власним автономним субдискурсом. Варто встановити умовні межі цих стилістичних субдискурсів, для того, щоб мати можливість розрізнити суб'єкт мовлення в тих випадках, коли на нього немає певних вказівок. Виявлення домінант на граматичному рівні, одному з базових рівнів тексту, дозволяє відшукати авторську інтенцію на рівні свідомого відбору граматичних форм. При цьому, певні відхилення від норм вживання граматичних форм письменником, стають ключами для проникнення в глибинну структуру тексту.

Наприклад, така яскрава текстова домінанта, як переважання *voseo* в мові певної групи персонажів-неаргентинців, які в дійсності навіть не говорили іспанською, відзначалася багатьма дослідниками як «дивина» [64, с.37], але не отримала певної інтерпретації. Можна висунути гіпотезу, яка пояснює недоречне, на перший погляд, «зловживання» аргентинізмами в іншомовному оточенні. Ю. М. Лотман писав, що у динаміці розвитку семіотики за останні п'ятнадцять років можна вловити дві тенденції, одна з яких спрямована на уточнення вихідних понять і визначення процедур породження, а друга тенденція зосереджує увагу на семіотичному функціонуванні реального тексту [19, с.13].

Якщо, з першої позиції, протиріччя, структурна непослідовність, поєднання різно-структурних текстів в межах єдиного тексту, смислова невизначеність - випадкові і "непрацюючі" ознаки, знімаються на мета рівні моделювання тексту, то, з другої, вони є предметом особливої уваги. Використовуючи соссюрівську термінологію, можна було б сказати, що в першому випадку мова цікавить дослідника як матеріалізація структурних

законів мови, а в другому предметом уваги є саме ті її семіотичні аспекти, які розходяться з мовної структурою [74, 129].

Саме такими видаються властивості аналізованого нами тексту: «різно-структурність» як безсумнівна характеристика частин тексту, багатомовність, поліморфна структура, протиріччя як на рівні словесного вираження (переважання такої фігури мови, як оксюморон, яка є поєднанням протилежних понять в єдине ціле), так і на змістовному рівні (одночасне зображення ситуацій, що суперечать одна одній).

На граматичному рівні простежується різноманітність в суб'єктній структурі розділів: один і той же персонаж в одних розділах є суб'єктом, а в інших - об'єктом оповідання, «третьою особою». Це стосується в першу чергу двох головних героїв двох основних варіантів роману - Орасіо Олівейри і Мореллі. Мореллі в першому варіанті роману не має навіть імені, це невідомий старий, збитий машиною. У другому варіанті роману Мореллі - автор багатьох розділів.

Різноспрямований рух суб'єктної структури роману варто дослідити за наступними напрямками:

Від особи «Я» до особи «Він» (Орасіо Олівейра).

Від особи «Він» до особи «Я» та до особи «Ми» (Мореллі).

### ***3.2 Внутрішнє мовлення Олівейри як поетичний дискурс***

Поетичний стиль роздумів Орасіо, його невласне-прямої мови, «написаних» ним розділів і прозаїчний, простакуватий стиль його діалогів з оточуючими разюче різняться між собою. Розділи, «написані» Олівейрою - це ритмічна проза, щось на зразок верлібру, нагромадження метафор, метафоричних епітетів, оксюморонів.

У європейській поезії верлібр починається з Артюра Рембо, який в 19 років, в 1873 році, написав ним свої останні поеми, «Літо в пеклі» і «Осяяння» (“Les illuminations” і “Une saison en enfer”). М. Л. Гаспаров, найбільший вітчизняний філолог і фахівець з віршування, створив

термін «семантичний ореол ритму». Семантичний ореол надає певного віршованого розміре кожному трансцендентному випадку його застосування поетами, як наприклад російський анапест завдяки Некрасову став ритмом громадянської поезії. Таким же чином і верлібр, поезія з абсолютно вільним розміром, завдяки генію Рембо став уособленням бунту проти умовностей і втіленням передових і революційних тенденцій в поезії. Верлібром, після Рембо, почав писати Лотреамон свою поему про Мальдорора, неодноразово згадувану Кортасаром.

У ХХ столітті вільний вірш став дуже популярний в Європі, і англійська поезія практично повністю перейшла на нього. Римовані вірші в англomовному середовищі почали сприйматися як тексти для поп-музики, в той час як «серйозна» поезія не потребувала рим та ритму. Значимість французької та англійської літературних традицій для Кортасара безсумнівна, як сам він неодноразово визнавав [33, с.25]. Звісно ж безсумнівним є поетичний, ліричний характер розділів, «написаних» Олівейрою, і їх зв'язок з європейською поетичною традицією.

Стиль внутрішніх монологів Олівейри і розділів, які «належать» йому як одному з авторів роману, протиставлений стилю його діалогічного мовлення, а також авторського стилю розповіді. Це мова, яка належить егоцентричному суб'єкту, який не здатний уявити себе об'єктом.

Дискурсу Олівейри властива особлива поетична логіка, де немає місця звичайному причинному зв'язку і послідовності, розповідь і міркування визначаються особливим видом нелінійної зв'язності, яку дослідники називають «асоціативною логікою метафор»:

*Oh Maga, en cada mujer parecida a vos se agolpaba como un silencio ensordecedor, una pausa filosa y cristalina que acababa por derrumbarse tristemente, como un paraguas mojado que se cierra. Justamente un paraguas. Maga, te acordarías quizá de aquel paraguas viejo que sacrificamos en un barranco del Pare Montsouris, un atardecer helado de marzo [12].*

*О Мага, у кожній схожій на тебе жінці вона була переповненою, як оглушлива тиша, різка і кришталева пауза, яка в кінці сумно руйнується, як мокра парасолька, що закривається. Просто парасолька. Мага, ти можеш згадати ту стару парасольку, яку ми принесли в жертву в яру Паре Монцурі, того березневого крижаного заходу сонця [12].*

Це образно-поетичний дискурс, де місце логіки і причинно-наслідкових зв'язків займає вільна асоціація. Порівняння тиші (точніше, нездійсненого очікування зустрічі) з мокрою парасолькою, яка не розкривається, виправдовується лише спогадами про минулу зустріч, а зламана парасолька стає символом невдачі. При цьому, символізм зламаної парасольки відображається через цілий ряд грозових метафор:

*Y entumanosearmó unacatástrofederelámpagosfríosynubesnegras, jironesdeteladestrozadacayendoentredestellosdevarillasdesencajada[12].*

*У твоїй руці вибухнула катастрофа холодних блискавок і чорних хмар, клаптиків розірваної тканини в оточенні спалахів покороблених спиць [12].*

Метафоризація означуваного «зламана парасолька» через означення «гроза», здійснюється шляхом реалізації окремих деталей парасольки через їх метафоричне позначення у вигляді погодних явищ, причому загальним членом речення для обох явищ (зломаної парасольки та грози) є лексема “catástrofe”. При цьому, існує паралелізм між двома рядами найменувань деталей парасольки, перший - метафоричний (una catástrofe de relámpagos fríos y nubes negras) і другий, що містить реальні назви предметів (jirones de tela destrozada cayendo entre destellos de varillas desencajadas). Позначення парасольки через лексеми, що лежать в семантичному полі грози, парадоксально, оскільки парасолька повинен служити захистом від грози, але ця метафоричність є характерною для пралогічного, первісного, а також для поетичного мислення [44, с.32].

Іншими приклади поетичного дискурсу, принципи побудови якого зближуються з поетикою сюрреалізму (несвідоме як відображення вищої реальності):

*Nunca te llevé a que madame Léanle te mirara la palma de la mano, a lo mejor tuve miedo de que leyera en tu mano alguna verdad sobre mí, porque fuiste siempre un espejo terrible, y lo que llamamos amarnos fue quizá que yo estaba de pie delante de vos, con una flor amarilla en la mano*[12].

*Я ніколи не водив тебе до мадам Леони, щоб вона подивилася на твою долоню; напевно, я боявся, що вона прочитає на твоїй руці якусь правду про мене, тому що ти завжди знала всю правду, і те, що ми називали «любити один одного» було, напевно, те, що я стояв перед тобою з жовтою квіткою в руці* [12].

Однією з найбільш характерних фігур поетичного субдискурсу Олівейри є оксюморон, поєднання непокєднуваного. Оксюморон займає в тексті роману значне місце - важко знайти текст, де оксюморон зустрічався б частіше, ніж у Кортасара.

Оксюморон це - один з художніх тропів, поєднання протилежних за змістом визначень, понять, які спільно утворюють нову смислову категорію. Як правило, оксюморон зустрічається в поетичних творах, завжди містить елемент несподіванки [44, с.252].

Найбільш значимим в цьому визначенні оксюморона є те, що це поєднання двох слів, які мають протилежне з логічної точки зору значення, але створюють нову семантичну одиницю, чиє значення відрізняється від суми складових її слів, і являє собою повернення до доісторичного стану мови.

Така семантична одиниця, як оксюморон, тяжіє до «тематичного слова» М. М. Бахтіна, де від єдиної «теми» ще не відокремилися різні значення, що дали початок різним, часто протилежним поняттям.

Під час утворення оксюморонів перед нами постає процес, в деякому роді протилежний формуванню енантіосемії - протилежності зустрічаються,

на цей раз посилюючи і підкреслюючи один одного, і при цьому створюючи якесь нове поняття. Для розуміння тексту дуже важливі два оксюморона: “luz negra” («чорне світло») і далі в декількох місцях, “instante terriblemente dulce” («нестерпно солодкий момент») [12].

Пошуки «чорного світла», прихованої істини - це те, чому присвячене життя головного героя. Автор використовує оксюморон іншого, вищого рівня, вже не як поєднання слів, а як ціле речення, яке визначає ситуацію Олівейри:

*Uno tiene sensación de que ya llevás en el bolsillo lo que andás buscando* [12]. *Створюється враження, що ти носиш в кишені те, що шукаєш* [12]. Оксюморonom, тобто очевидною безглуздістю, що має при цьому глибокий, можливо, таємний сенс, є і пошуки, і саме життя головного героя.

Як “instante terriblemente dulce” («нестерпно солодка мить») постає останній момент перед тим, як Орасіо (можливо) кинеться з вікна в 56 розділі (останньому розділі в першому варіанті прочитання роману). В цю мить він відчуває, що досягнув всього, що здавалося йому нездійсненним – він – частина соціуму, знаходиться в повному взаєморозумінні з собою та оточуючими та володіє любов'ю та дружбою без ревнощів, проте він знає, що таке становище не може тривати довго. Поєднання несумісних понять (“terriblemente dulce”), висловлює на словесному рівні здійснення неможливого.

Таким чином, оксюморон в художньому дискурсі Хуліо Кортасара виступає як найкраща «словесна оболонка» для дива, для того, чого не може бути. Власне, дискурс Олівейри потребує таких мовних зворотів, які виражають його спрямованість на поєднання несумісних принципів.

Особливістю анти-прозового, анти-романного стилю поетичних розділів Олівейри полягає в тому, що він покликаний «мінімізувати дистанцію між читачем і персонажем» [56, с.43]. Іншими словами, поетичні фрагменти Олівейри - це зони, де світ адресата (читача) і світ тексту



зближуються найбільше До речі, поетичні фрагменти, з яких і починається перший, «романний» варіант твору, призначені для «чутливого» читача.

Можна сказати про іншу зоні підвищеної проникності - інструкції Мореллі, які призначені для компетентного читача. Ці тексти повністю належать тексту «антироману» [56, с.44-45].

### *3.3 Аргентинізм і Voseo як характеристики діалогічного субдискурсу Олівейри*

Існує солідна бібліографія за специфікою аргентинського національного варіанту іспанської мови, яка розглядає специфіку вживання дієслівних форм, виражену в узусі voseo, аргентинську вимову, вживання “che” як особливого дискурсивного маркера [89, с.51]. Релевантним національно-специфічним різновидом аргентинського національного варіанту іспанської мови є соціолект лунфардо, дослідженню якого також присвячено досить багато робіт [89, с.51-52].

Поява Орасіо Олівейри в наступних розділах «Гри в класики» в якості оповідача безпосередньо пов'язана зі стилістичної строкатістю і різномовністю, що підкреслює протиставлення внутрішнього і зовнішнього, світу ідей і світу реальності;

*-Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito»,  
serepitió Oliveira.*

*—Che, perome voy [12].*

*Тільки живучи всупереч здоровому глузду, можна було б вирватися коли-небудь з цього нескінченного абсурду,- сказав собі Олівейра.*

*Треба кудись сховатися [12].*

Два міркування утворюють паралелізм; обидва вони показують якийсь спосіб життя, образ дій, і пародіюють один одного, вступаючи в явне протиріччя.

Діалоги, в яких бере участь Орасіо, нагадують театр абсурду. Вони можуть бути багатомовними в прямому сенсі, як нижченаведений діалог:

*Andá a dormir, viejito —decía Horacio, tirado cómodamente en el suelo.*

—*Dormir, moi, avec le bordel que fait votre bonne femme? Ça alors comme culot, mais je vous préviens, ça ne passera pas comme ça, vous saurez de mes nouvelles* [12].

В цьому останньому фрагменті діалогу варто звернути увагу на той факт, що старий-француз (хоча його неодноразово називають божевільним) розуміє репліки Орасіо, в той час як останній реагує абсолютно невпопад.

Навіть в тих випадках, коли обидва співрозмовники ведуть розмову іспанською, вони говорять на різних мовах. Можна сказати, що їх дискурси не збігаються; більшість діалогів передають в першу чергу не акт комунікації, а скоріше крах комунікації, оскільки уявлення співрозмовників про реальне/ нереальне абсолютно протилежні:

- *Buenas tardes, don -dijo la señora de negro-. Qué calor que hace.*

-*Al contrario, señora -dijo Oliveira-. Hace mas bien un frío horrible.*

-*No sea chistoso, señor -dijo la señora- Más respeto con los enfermos*[12].

-*Добрий вечір, дон - сказала сеньйора в чорному. - Ну і спека.*

- *Навпаки, сеньйора - сказав Олівейра. - Скоріше, жахливо холодно.*

-*Не знущайтеся, сеньйор - сказала сеньйора. - Побільше поваги до хворих* [12].

Діалогічне мовлення Орасіо відноситься до іншого регістру, ніж його внутрішні монологи і «написані» ним розділи. Воно може бути навіть розглянуте як інший судискурс, адже йому властиве абсолютно очевидне аргентинське просторічне забарвлення, це “lunfardezco”.

Відмінність між “lunfardo” і “lunfardezco” полягає в тому, що перший був і залишається соціолектом міського населення, спочатку - мовою міських низів і декласованих елементів, що склалися під впливом італійського, в першу чергу ломбардського діалекту, оскільки назва “lunfardo” походить від “lombardo”. Поступово лунфардізми проникли в мову найрізноманітніших верств населення завдяки текстам танго. “Lunfardezco” є вже не соціолектом, а розмовною мовою з елементами просторіччями, з домішкою лунфардизмів, яким писали багато авторів танго, такі як Карлос де ла Пуа, Селедон Флорес та інші [19, с.96]. Так, діалогічному мовленню Олівейри притаманне постійне

використання “che”, такі чисто аргентинські вирази як “yo me las agarraba con las viejas de la familia”, “pavadas”, “un terremoto que liquida a diez mil tipos”, “cosas así”, “cretino a un punto que no te podés imaginar” та інші.

Термін “lunfardezco” походить від “lunfardo”, якому в словнику Іспанської Королівської Академії (RAE) дано таке визначення: “Habla que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, la gente de clase baja. Parte de sus vocablos y 120 locuciones se introdujeron posteriormente en la lengua popular y se difundieron en el español de la Argentina y el Uruguay“ [77, с.54]. (Діалект, спочатку вживався в Буенос-Айресі та на його околицях представниками нижчих класів суспільства. Частина лексики та фразеологізмів згодом увійшла в розмовну мову і поширилися в Аргентині та Уругваї).

У граматичному плані, Олівейра використовує виключно дієслівні форми, що відносяться до системи voseo: “mirá”, “sabés”, “podés”. Взагалі форми voseo в романі чітко відповідають нормам “voseo bonaerense”. Однак було б неправильно стверджувати, що “voseo bonaerense” - норма в прозі Кортасара. Навпаки, в ранніх своїх творах він використовує tú для однини і vosotros для множини, що надає його стилю деяку штучність і архаїчність, стилістично виправдану античними темами творів, у яких він їх використовує. Важливо відмітити також, що в оповіданнях Кортасара, дія яких відбувається у Франції, voseo абсолютно не використовується. Навіть в його особистих листах друзям використання voseo не є стійкою і постійною ознакою. У листах до аргентинських друзів 50-х і 60-х років спочатку переважає tuteo.

Форми, відповідні парадигмі voseo, були б - vos creés, decile. Навіть в тих випадках, де Кортасар вживає в листах звернення vos, його не супроводжують відповідні дієслівні форми, що вказує на нестійкість voseo в письмовій мові письменника.

Окремі дієслівні форми, пов'язані з voseo, такі як imaginás, буквально загублені серед звичайних літературних форм:

До парадигми *voseo* відноситься тільки форма *Ti imaginás*, в той час як всі інші - це форми дієслівного *tuteo*. Тільки в кінці 60-х - 70-х років дієслівне *voseo* починає переважати в листах Кортасара.

Співрозмовниця Орасіо - Бебс, американка, яка його чомусь прекрасно розуміє. Точно так само Олівейра говорить буквально зі усіма членами клубу, хоча всі вони - з різних країн, а живуть у Франції, серед них є французи, тобто «міжнародний» діалог повинен йти французькою.

На відміну від традиційних мовних характеристик, які повинні надавати персонажам достовірність, тут мова персонажів вступає в явне протиріччя з законами логіки. Рональд розмовляє зі своєю подругою іспанською, хоча вони обидва американці. Він каже їй “*Hablá bajo, meté en un rincón ese paraguas*”, тобто виразно використовує аргентинський варіант іспанської.

Так само говорить Грегоровіус, який, судячи з усього, взагалі дуже мало знає про Латинську Америку, наприклад, вважає, що Мату-Гроссу знаходиться в Аргентині. Як будь-яка прогалина, упущення, замовчування, так і ця видима нестиковка і нісенітниця - один з ключів до тексту, вказівка на одну з його смислових домінант або констант. Слід зазначити кордони цього аномального вживання *voseo*: воно існує тільки в колі однодумців, тобто в його сферу входять тільки члени «клубу», Орасіо і Мага. Звичайно, якщо мова йде про діалог Орасіо і Маги, *voseo* стає нормою, а не аномалією. Ті герої, які не входять до цього кола («клуб») не мають відношення і до *voseo*. Для того, щоб з'ясувати семантику цього аномального узусу *voseo*, нам слід звернутися до семантики вживання *voseo*.

Іспанські дослідники, вважають, що американські мовні особливості відповідають відмові від соціальних відмінностей і від мовних норм завойовників. У них (американських нормах) проявилася терпимість до вульгаризмів, але був і позитивний аспект: прагнення до рівності, властиве молодому суспільству, що формується. В їх основі може лежати довірливе дружнє спілкування між конкістадорами, які відчували себе згуртованими

загальними пригодами, але немає сумнівів і в тому, що якщо vos було нормою щодо васалів і слуг то таким чином зверталися і до креолів, і до індіанців. Цей фактор і став вирішальним для інтеграції voseo в американському варіанті іспанської мови.

Це означає, що форми voseo в будь-якому контексті пов'язані в дискурсі Кортасара з семантикою духовної близькості, братства, з мотивом двійників. Але чи можна говорити про повне взаєморозуміння і братерство, враховуючи змістовну сторону тексту?

З огляду на розшарування дискурсу на цілий ряд рівнів (ритмічний, фонематичний, морфологічний, синтаксичний), ми повинні відзначити можливість міжрівневих протиріч в змістовному плані; дружба членів «клубу» з Олівейрою стає ворожнечею, в любов Маги він не вірить. Однак voseo переживає всі ці особисті зв'язки, і залишається мовою бесіди Олівейри з його суперником-двійником Осипом. Voseo продовжує пов'язувати людей, хоча вони самі не вірять в свою єдність і комунікація між ними порушена. Воно втілює одну з тих структур, про які говорив Мореллі: об'єднує людей, які нічого не знають про свою єдність на свідомому рівні, але підозрюють цю єдність інстинктивно. Роль підсвідомих, інстинктивних структур в мові належить граматичним конструкціям, всім тим формам, які вживаються автоматично, без роздумів.

До них відносяться і найбільш поширені і звичні в повсякденному мовному побуті форми звернення (в даному випадку voseo).

Більш того, в дискурсі Хуліо Кортасара voseo перестає бути місцевою, етнографічною особливістю. Аргентинський національний варіант іспанської мови змінює свій статус - він стає міжнародною, універсальною мовою. Можливо, це - відображення суб'єктивного сприйняття Орасіо Олівейри, який таким чином переводить всі «міжнародні» іншомовні діалоги на рідну мову. Але більш об'єктивно семантику voseo при передачі іншомовних діалогів варто було б визначити як впізнавання рідного в чужому, або навіть як впізнавання себе в іншому. Як і у випадку з інтерперсоналізацією образу

міста, voseo з індивідуальної, глибоко персональної особливості стає приналежністю цілої групи людей.

Орасіо прагне побачити своє життя як єдність, але в цьому полягає нерозв'язне протиріччя, оскільки його життя ще не закінчене.

*Pero esa unidad, la suma de los actos que define una vida, parecía negarse a toda manifestación antes de que la vida misma se acabara como un mate lavado, es decir que sólo los demás, los biógrafos, verían la unidad, y eso realmente no tenía la menor importancia para Oliveira[12].*

Але ця єдність, ця сума вчинків, що визначає життя, здавалося, не допускає ніякого визначення, поки саме життя не закінчиться, як випитий чай, так що тільки інші, тобто біографи, побачать єдність, а це насправді вже не цікавило Олівейру[12].

Такий прийом, як зміна суб'єкта оповіді, досить часто зустрічається в художньому дискурсі ХХ століття. З точки зору історичної поетики він пов'язаний з відкриттям «діалогічної природи свідомості і того, що реальною формою існування людини є двоєдинство. Некласичний автор вже безпосередньо виходить з цього двоєдинства. У зв'язку з цим і в поезії, і в прозі, поряд з традиційними формами виникають також суб'єктні, основою яких стає аналітичне розрізнення «я» та «іншого я», а їх початкова неподільна інтерсуб'єктна цілісність.

Особистість перестає розумітися як монологічна єдність, а постає як «невизначений» і «ймовірно-множинний» об'єкт [18,с.253].

### **3.4 Мореллі: від особи «Він» до осіб «Я» і «Ми»**

Як уже згадувалося вище, Мореллі в першому варіанті роману виступає в ролі об'єкта, у нього немає навіть імені. Лише у другому варіанті роману Мореллі виявляється і героєм, і автором багатьох розділів, і творцем концепції роману. Розділів, написаних Мореллі - 23. Виявляється, що автор-Мореллі і герой-Олівейра є приблизно порівну творцями тексту. Розділи, «авторство» яких належить Мореллі, присвячені, дослідженню тих же екзистенціальних питань, відповіді на які шукає Орасіо. Основна особливість

стилю Мореллі - переважне використання займенника “nosotros”; Мореллі майже не використовує “yo”, як ніби воно належить переважно Орасіо. Виняток - найпоетичніший з текстів Мореллі:

*Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser*[12].

*Немов перед тобою двері з опала, і діаманта, за яку тільки ступи - і станеш тим, хто ти насправді є, але бути цим не хочеш, не вмієш і не можеш*[12].

Перед нами фрагмент тексту, де на граматичному рівні відбувається перехід від “yo” (суб'єкта мовлення, вираженого особистісною формою дієслова “No podré”) до розчинення суб'єктності в “lo otro” безособових конструкцій (se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser). Проміжною ланкою між особистісним і невизначено-особистим стають форми займенників: присвійні mí, mis, прийменникові форми de mí і en mí. У перекладі невизначено-особисті конструкції передані узагальнено-особовим «ти», що в даному випадку є вдалим варіантом перекладу.

Для дискурсу Мореллі в цілому характерні ті ж риси, які дослідники називають сутнісними рисами наукової дискурсивної формації.

Інфінітив і герундій в деяких розділах переважають над особистими формами дієслова в мовленні Мореллі. Можна сказати, що перед нами постає модальне вживання інфінітиву та віддієслівних іменників в значенні повинності [22, с.77], в цілому надзвичайно рідкісне явище в іспанській мові: *Intentar el “román comique” en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible* [12].

*Спробувати створити «román comique» в тому сенсі, щоб в тексті вдалося дати натяк на інші цінності, і попрацювати заради цієї антропофанії, в яку ми продовжуємо вірити*[12].

Ці, випадковим чином відібрані фрагменти, що відносяться до корпусу Morelliana, характеризуються, в першому випадку, узагальнено-особовим суб'єктом, синкретичним суб'єктом *nosotros*, і в обох випадках - абсолютним переважанням узагальнено-особистих конструкцій, таких як герундій, інфінітиви, обороти “*у dale con*”, “*vale la pena*”, “*parecería que*”.

Другий фрагмент написаний у формі інструкції, де майже повністю відсутні особисті форми дієслів, узгоджені антропоморфною дійовою особою - письменником (за винятком *seguimos creyendo posible*). Замість них використані інфінітиви (*limitar, intentar, murmurar*) і віддієслівні іменники (*detención, desarrollo, escritura*).

### 3.5 Синкретичний суб'єкт «Ми»

Другий варіант, друге можливе прочитання роману починається 73-го розділу. Дуже важливо для характеристики цієї глави, як початкової глави нового прочитання, те, що суб'єктом оповідання цього разу є особа «ми». У цьому ж розділі 73, що відкриває друге читання роману, вперше з'являється ім'я Мореллі і містична притча з однією з його книг. Якщо героєм першого варіанту роману можна вважати Орасіо Олівейру, то 73-й розділ підказує, що цього разу під сумнів ставиться як суб'єктивне «Я», так і питання про існування головного героя, або про його єдність. Таємниче «*Nosotros*», з якого починається друге прочитання, знаходить відгук у наступних розділах роману:

*Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos* [12].

*Вкотре я задаюся питанням, чи варто чогось вся ця писанина в наші часи, коли ми мчимо помилковою дорогою, петляючи між бездоганними рівняннями і машинами по виробництву конформізму* [12].

Крім множини суб'єкта *nosotros* і дієслівних форм першої особи множини, що підтверджує ідею відмови від односторонньої суб'єктивності оповідача, в тексті багато інших невизначено-особистих форм.



Така невизначеність і множинність в ситуації монологічного на перший погляд дискурсу – це засіб виявлення інтерсуб'єктивності героїв. При цьому інтерсуб'єктивна спільність суб'єктів дискурсу не обов'язково розвивається в семантичному полі подібності, любовних або дружніх відносин і т. д.

Інтерсуб'єктивність проявляється у ворожнечі, суперництві, які також втягують героїв в поле *nosotros*:

*Nosotros* - це слово, що об'єднує суперників; загальна любов до Маги перетворює їх в якесь «безліч», яка визначається однаковими почуттями і діями, але також мимоволі робить ворогами. Це вороги-двійники, і кожен з них непомітно для себе копіює дії свого суперника, що пов'язує їх ще тісніше, робить їх ще більш схожими. На жаль, в українському перекладі семантика цієї інтерсуб'єктивної єдності виявилася повністю втрачена, і не тому, що адекватний переклад був неможливий, а тому, що перекладач сприйняв перша особу множини традиційно, а не як спільність друзів-ворогів.

Виникає невизначеність: з якої точки зору йде розповідь? Це питання нерозв'язне, тому що розповідь йде з обох точок зору відразу (цей факт відображений в назві останньої частини, *De todos los lados*). Суб'єкт на невизначеність підкреслюється: *Uno de los dos abrió los ojos, o los cerro. La puerta tenía también algo de ojo que se abría o se cerraba*. Це явище суб'єктного синкретизму [46, с.15] - крок до подолання традиційного літературного поділу персонажів на головних і другорядних, і взагалі до подолання ідеї про особу як обмеженою одиниці. Семантично всі випадки суб'єктного синкретизму у Кортасара пов'язані з розмиванням кордонів одиничної психіки. Це або надбання героєм здатності бути присутнім відразу в декількох місцях (*ubicuidad*), або виявлення в душі людини інших, чужих йому сил (*fuerzas habitadoras*).

### **3.6 Суб'єктний синкретизм**

В оповіданні Хуліо Кортасара “*Lasbabasdeldiablo*”, розповідь, яка увійшла до збірки 1959 року – одне з найвідоміших оповідань Хуліо

Кортасара (переклад його назви надзвичайно важкий, тому що дослівний переклад «слина диявола», - передає зловісну атмосферу розповіді, але не передає реалії, оскільки “babasdeldiablo” - це осінні павутинки, звані також “hilodelaVirgen”, - пряжа Богородиці, і гострота протиріччя, закладеного в цій неоднозначній назві, дає особливе освітлення тексту). У тексті цієї розповіді, що став основою для численних екранізацій, ми знаходимо яскраві приклади суб'єктного синкретизму. Суб'єкт оповіді кілька разів змінюється: це «Я», але в багатьох випадках – «Він», Роберто Мішель:

*Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 déla rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso...Es raro que haya viento en París, y mucho menos un viento que en las esquinas se arremolinaba y subía castigando las viejas persianas.*

*Роберто Мішель, франко-чилієць, перекладачі час від часу фотограф, вийшов збудинку № 11 вулиці Monsieur-lePrince в неділю сьомого листопада поточного року ... Це рідкість, щоб в Парижі дув вітер, особливо вітер, який змушував бибитися старі жалюзі.*

Крім багаторазової зміни суб'єкта оповіді, суб'єктний синкретизм постулював метатекстом, як необхідним елементом оповіді:

*Nunca se sabrá cómo hay que contar eso, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis sus nuestros vuestros sus rostros [15].*

*Ніколи не зрозумієш, як це треба розповідати, в першій чи удругій особі, в третьому особі множині, або треба постійно придумувати форми, які втім нікуди не будуть годитися. Якби можна було сказати: я побачили, як сходить місяць, або: у мене у нас болить очне дно, і особливо так: ти білява жінка були хмари які продовжують тікати перед моїми їх нашими вашими її особами [15].*

Так само, як і в дискурсах Мореллі і Олівейри, nosotros відображає не просто якусь спільність, але синкретичний суб'єкт оповіді. Герой розповіді “Las babas del diablo” мертвий, і за логікою оповіді це дає йому право на всюдисущість. Крім того, проникнувши в задуми незнайомих йому людей (за що йому довелося заплатити життям), фотограф тим самим вступає з ними в деякий внутрішній зв'язок, при всій ворожості їхніх стосунків:

*Todo esto podía ocurrir pero aun no ocurría, y perversamente Michel esperaba, sentado en el pretil... En fin, bien podía suceder que también el hombre del diario estuviera atento a lo que pasaba y sintiera como yo este regusto maligno de toda expectativa[15].*

*Все це могло статися, але ще не відбувалося, і Мішель чекав з нездоровою цікавістю, сидячи на парапеті ... В кінці кінців, могло бути і так, що людина з газетою теж стежила за тим, що відбувається і відчувала, як і я, цей злорадний присмак всякого очікування[15].*

*El payaso y la mujer se consultaban en silencio: hacíamos un perfecto triángulo insoportable [15].*

*Клоун і жінка мовчки радилися; ми були сторонами ідеального і нестерпного трикутника [15].*

Суб'єктний синкретизм поєднується в тексті з високою частотністю і особимножини, безособових і невизначено-особистих конструкцій:

*Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo el día siete de noviembre, justo un mes atrás[15].*

*І якщо вже ми будемо про це розповідати, наведемо трохи порядку, спустимося по сходах цього будинку до неділі сьомого листопада, рівно місяць тому [15].*

Таким чином підкреслена фатальність, що нас переслідує, а особистість, яка своїм втручанням і своєю загибеллю руйнує неминучий ланцюг подій, виявляється також невід'ємною частиною цього часопростору.

### **3.7. Поняття ідіостилю. Проблематика його трансформацій в перекладі**

У художньому перекладі індивідуальний авторський стиль має велике значення, оскільки дуже часто ідеї автора передаються не тільки за допомогою змісту, а й формою його вираження. Поняття «ідіостиль» на сьогоднішній день знаходиться в стані наукового становлення.

Будь-який художній твір відбиває ідеї та переживання автора, його інтенцію, а також перспективу сприйняття реальності, яка не є константою і змінюється протягом життя письменника. Тому, розглядаючи питання ідіостиля, варто підкреслити його динамічність, на яку перекладачі-фахівці мають зважати при перекладі літературних творів.

Однак, не всі параметри авторського стилю можуть викликати складнощі при перекладі, оскільки багато з них пов'язані здебільшого з семантичним змістом, еквіваленти якому можна легко віднайти. Тому, варто підкреслити лише деякі з аспектів авторського стилю, які становлять найбільший інтерес та можуть викликати труднощі при перекладі.

Головною проблемою художнього перекладу є проблема еквівалентності та адекватності перекладу. В. Н. Комісаров розділяє ці два поняття. Еквівалентність в даному випадку це відтворення предметно-логічної інформації тексту оригіналу. Адекватність перекладу Комісаров вбачає в забезпеченні виконання прагматичних завдань перекладацької діяльності, при цьому ці завдання мають бути виконані на найвищому рівні еквівалентності. Однак, при цьому не кожен еквівалентний переклад є адекватним, оскільки в саме поняття еквівалентності прагматичний підхід не вкладається.

Для художнього перекладу більш актуальними є визначення, яке пропонує В. С. Виноградов. Згідно з його словами, під еквівалентністю художнього перекладу слід розуміти збереження відносного рівня змістової, смислової, семантичної, стилістичної і функціонально-комунікативної інформації, що міститься в оригіналі. Це стосується не тільки вираженої раціональної інформації, що впливає на розум адресата, а й тих її видів, які впливають на почуття або мають імпліцитний характер. Основним же в будь-

якому перекладі є збереження смислової інформації, так як всі інші види інформації нашаровуються на смислову і не можуть бути передані без її відтворення. Так само еквівалентність смислової інформації є умовою для рівноцінної реакції на вихідний текст і текст перекладу.

Будь-який художній текст має велику кількість засобів виразності, якими перекладач не повинен нехтувати. Вони служать засобом виразності вихідного тексту і кращого вираження почуттів і переживань автора і часто викликають труднощі при перекладі. При передачі засобів художньої виразності перекладачеві кожен раз потрібно вирішувати, чи доцільно зберегти образ, який лежить основі тексту або в перекладі його варто замінити іншим. Причиною заміни можуть бути особливості українського слововживання, сполучуваність слів і т.п. [28, с.14].

Варто також звернути увагу на метафори, адже деякі її види вимагають від перекладача значної ерудиції через те, що вони можуть будуватися на лексиці, властивій певному стилю, або ж виступати в ролі інтертекстуальної одиниці.

З огляду на вищесказане, перекладач, стикаючись з традиційними або композиційними метафорами, змушений шукати еквіваленти в мові перекладу, стилістичні та історичні співвідношення, керуючись фоновими знаннями і культурою потенційного читача. Виділяється кілька способів перекладу метафор: пошук образного аналога, калькування метафори, описовий переклад, заміна на більш адекватну для мови перекладу метафору. Базові метафори, в які закладено глобальний ідейно-художній задум, потребують більшої уваги, і ступінь метафоричності в такому випадку відіграє більш значущу роль [18, с.97].

Переклади авторських метафор представляють особливу складність для перекладачів в зв'язку з особливим індивідуальним баченням світу. У багатьох перекладах, як правило, відбувається стирання метафоричності вираження, нівелювання метафори або використання іншого тропа-порівняння.

При перекладі художніх творів, перекладач може мати справу з безеквівалентною лексикою. Безеквівалентна лексика являє собою лексичні одиниці діалекту вихідної мови, які не мають словникових відповідностей в мові перекладу. В перекладі безеквівалентної лексики досить часто виникають такі труднощі, як повна відсутність еквівалента в мові або необхідність не тільки власне перекладу слова, але і його колорита, специфічного емоційного забарвлення. Тому, для того щоб перекласти подібні лексичні одиниці, можна використати декілька методів. На вибір методу і принципу безеквівалентної лексики, впливають кілька факторів, зокрема жанрові характеристики того тексту, який перекладається. Ще одним фактором є значимість такої лексики в загальному тексті.

Також до проблем художнього перекладу і передачі авторського стилю ми можемо віднести проблему передачі інтертекстуальності, що є особливо актуальною для творчості Хуліо Кортасара. В основі перекладацького підходу до інтертексту лежить вимога інтерпретації.

Переклад передбачає, що реципієнт повідомлення повинен не тільки отримати інформацію, а й освоїти її, інтерпретувати, використовуючи численні посилання на інші джерела. Проблема передачі інтертексту виходить з таких параметрів, як канонічність, авторська приналежність вихідного тексту (джерела цитати), ступінь прецедентності відтвореного, етноцентричність, наднаціональність характеру, хронологічність та інші. Залежно від впізнаваності інтертекстуальної одиниці в мові перекладу ми можемо виділити наступні засоби їх передачі:

1. Передача інтертекстуальної одиниці в початковому вигляді, якщо ця одиниця впізнається в рівній мірі як читачем вихідного тексту, так і читачем перекладацької версії.

2. Пошук еквівалента в мові, або мовно-лінгвістичної компенсації, в разі існування еквівалентної лакуни.

3. Переклад інтертексту або використання вже існуючого перекладу, за умови, якщо інтертекст викладено в достатній мірі для розуміння.

Таким чином, аналогічність комунікативних ситуацій в різних культурах допомагає передачі інтертекстуальних елементів під час перекладу, а збереження авторського неповторностилію допомагає читачеві отримати вірну перспективу зображуваного.

Найвідомішими перекладачами творів Хуліо Кортасара на українську мову вважають Юрка Покальчука та Сергія Борщевського.

### ***3.8 Висновки***

У цьому розділі ми виділили субдискурси персонажів, що володіють різними лінгвістичними характеристиками. Зокрема, субдискурс Мореллі зближується з науковим функціональним стилем, йому властиве прагнення до об'єктивності, яке проявляється у вживанні першої особи множини (Nosotros), в переважанні безособових і невизначено-особових форм дієслів.

Субдискурс Олівейри чітко поділяється на два контрастних субдискурси: внутрішня мова Олівейри - поетичний, метафоричний дискурс, для нього характерна присутність оксюморонів, створення принципово нових синтетичних концептів, тісно пов'язаних на лексичному рівні з семантикою зустрічі протилежностей, синтезу нових явищ буття. Діалогічна мова Олівейри відрізняється яскраво вираженим аргентинським національним забарвленням.

Більш того, вживання *voseo*, властиве діалогічному мовленню Олівейри, контамінує з мовою його співрозмовників, які навіть не розмовляють іспанською. Виникає незрозуміла на перший погляд ситуація, коли діалоги, що відбуваються, з найбільшою часткою ймовірності, французькою, перекладаються на аргентинський національний варіант іспанської мови. Це робить аргентинський національний варіант іспанської мови з етнографічної точки зору загальною, універсальною мовою.

Такі аномальні випадки, як розділи, написані від імені одного з персонажів, де виникають сумніви в їх атрибуції, відображають зближення позицій персонажів, незважаючи на їх лінгвістичні і інші відмінності.

Випадки суб'єктного синкретизму ми спостерігаємо також в оповіданнях (“Las babas del diablo”). Суб'єкт *Nosotros* відображає не просто якусь спільність, а синкретичний суб'єкт оповіді, який неможливо ототожнити ні з одним з персонажів окремо, ні з автором.

Відмінна риса дискурсу Хуліо Кортасара - інтесуб'єктивність як взаємна проникність персонажів.

Один із прийомів створення діалогів «Гри в класики» - використання різних мовних планів, різних лінгвістичних полів, які при зустрічі або стикаються, що в багатьох випадках призводить до комунікативного дисонансу і надає розповіді риси трагікомічного абсурду, або перекриваються, що відбивається в явищі суб'єктного синкретизму. Інтерсуб'єктивність як взаємопроникність суб'єктів – це ще одна відмінна риса дискурсу Хуліо Кортасара. Навіть другорядні персонажі, найбільш далекі від поля авторського дискурсу, сприймаються з іронією.

Аргентинський національний варіант іспанської мови набуває в романі Хуліо Кортасара “*Rayuela*” абсолютно нового статусу, універсального характеру, загальної мови, що досягається головним чином за рахунок аномального узусу *voseo*.



## ВИСНОВКИ

Дослідження художнього дискурсу Хуліо Кортасара потребує аналізу і виведення таких його лінгвістичних параметрів, як ключові слова, що формують структуру тексту, суб'єктна структура, інтерсуб'єктивність, інтертекстуальність.

Художній дискурс Хуліо Кортасара можна визначити як перформативно-футурологічний, що підтверджується за допомогою аналізу як самого тексту, так і метатексту (інструкція з приводу порядку читання, епіграфи). Аналіз лінгвістичних параметрів художнього дискурсу Хуліо Кортасара дозволяє нам зробити висновок про їх комплексну, синтетичну природу, пов'язану як з ідеолоктом письменника, так і з латиноамериканським чином світу, і з перформативним і футурологічним характером його дискурсу.

Властивості гри, які на початкових етапах розвитку людства були властиві всім формам мистецтва, відіграють особливу роль в художньому дискурсі Хуліо Кортасара. Ігровий і «загадковий» характер дискурсу Кортасара на рівні словесного вираження проявляється у використанні різноманітних прийомів мовної гри: це створення різних видів неологізмів, поетичних метафор, оксюморонів, надання словам невластивих їм оказіональних значень.

Ігровий характер дискурсу Хуліо Кортасара забезпечує також максимальне залучення в процес співтворчості як читацької аудиторії, так і героїв його романів, яких Хуліо Кортасар називав своїми «співавторами». Паремійність художнього дискурсу Хуліо Кортасара визначається структурою тексту, де відсутні початок і кінець в загальноприйнятому розумінні, тобто відсутня експозиція, а кінець є різноманітним. Для текстів Кортасара велике значення мають інтертекстуальні зв'язки, як всередині корпусу творів, так і за його межами.

Структурний аналіз художнього дискурсу Хуліо Кортасара і виявлення його ключових знаків дали нам можливість встановити зв'язок між структурою тексту і способом простору і часу, образом світу автора. У даному аналізі нам вдалося показати, як семантика глибинних структур тексту знаходить своє відображення в граматичних константах і навіть в деяких випадках в ритмі тексту, а також в фігурах мови, в лексиці, в структурі тексту. Метафора, породжена принципом паралелізму, є відображенням образного, поетико-міфілогічного мислення, що долає постулати раціональної логіки. Таким чином, в художньому дискурсі Х. Кортасара виявляється особливий, магічний тип причинно-наслідкових зв'язків.

Оксюморон, представляючи собою з'єднання протилежних понять в нову смислову єдність, є одним із способів синтезування нових концептів в художньому дискурсі Кортасара, наприклад, *luz negra* (чорне світло), *silencio ensordecedor* (оглушливе мовчання), *excentrarse hacia el centro* (віддалитися від середини до центру), *ternura rencorosa* (запекла ніжність), *vidente ciego* (сліпий ясновидець), *cosas oscuras como el fósforo* (речі темні, як фосфор), *quemadura dulce* (солодкий опік), і багато інші. Семантика оксюморона тісно пов'язана з змістовною стороною тексту і відображає пошук виходу до нових вимірів, що має на увазі докорінну зміну способу життя і самої людської свідомості, навіть фізичної природи світу.

Багато текстів Хуліо Кортасара (зокрема, «Гра в класики») мають динамічну структуру, тобто допускають різні порядки прочитання, по-різному розкривають їх семантику, і при повторному прочитанні семантика тексту змінюється. Це пов'язано зі зміною розташування привілейованих точок тексту (наприклад, початкових і кінцевих розділів), що мають ключове значення для його інтерпретації. Особлива роль у створенні структури тексту належить ключовим словам, які переростають в багатозначні символи. Концепт *centro* є не тільки позначенням сакрального центру простору, центру лабіринту, звідки можливий вихід в інші світи. Це в першу чергу місце

«зустрічі» - *encuentro*, подолання рамок індивідуального існування, подолання самотності, але також і вихід до безмежної свободи (*espacio sin límites*). Складний багатовимірний простір тексту несе на собі відбиток поетичної, міфологічної картини світу, але при цьому картина світу в художньому дискурсі Х. Кортасара є ймовірно-множинною, що відображає новітні відкриття фізики.

Крім того, картина світу в художньому дискурсі Х. Кортасара є інтерсуб'єктивною. Це означає, наприклад, що для того, щоб знайти Центр, необхідна зустріч з іншим суб'єктом, тобто необхідний момент справжнього взаєморозуміння, долання кордонів індивідуальності. Точка простору, де стає можливою така зустріч, і стає центром світу. Герої роману “*Rauela*” є також його співавторами. Вони є суб'єктами, а не об'єктами оповідання. У середині художнього дискурсу Х. Кортасара можна виділити субдискурси героїв, зокрема субдискурс Мореллі і два субдискурси Олівейри. Орасіо Олівейра володіє не тільки індивідуальним субдискурсом, у нього їх два: поетичність його внутрішнього мовлення і його записів (згадка про його зошити) і діалогічний субдискурс Олівейри. Змістовна глибина і значимість поетичного субдискурсу Олівейри перевершують масштаби його особистості як персонажа роману і роблять виразником загального пралогічного, поетико-міфологічного або навіть загального непізнаного.

Діалогічний субдискурс Олівейри контрастує з його ж внутрішньою мовою, відрізняючись суто прозаїчними розмовними оборотами з яскраво вираженою національною аргентинською забарвленням. Діалогічна мова інших персонажів, в першу чергу членів «клубу», що живуть у Франції і не є аргентинцями, забарвлена незмінним вживанням *voseo*. Це дозволило припустити ключове значення цього нестандартного узусу *voseo* в ряду лінгвістичних параметрів художнього дискурсу Хуліо Кортасара. Семантика цього узусу полягає в нерозривності інтерсуб'єктивних в'язків на глибинному рівні навіть в тих випадках, коли на свідомому рівні будь-яка комунікація терпить крах і стає неможливою. Субдискурс Мореллі контрастує з обома

субдискурсами Олівейри як більш об'єктивний. Встановлено схожість субдискурса Мореллі з науковим дискурсом; велика кількість безособових і невизначено-особистих дієслівних форм, номінативні форм та перформативності підтверджує їх спільність. Одні розділи Мореллі є інструкціями з написання нового типу роману, інші - цитатами, функції яких іноді дуже складно визначити.

Подальшим об'єктом вивчення може служити латиноамериканський художній дискурс в його територіальному, регіональному, національно-специфічному розрізах. Перспективні напрямки подальших досліджень - вивчення інтертекстуальних зв'язків текстів Кортасара, подальше вивчення суб'єктної структури його текстів та інших іспанських і латиноамериканських письменників, вивчення семантики граматичних форм, семантики тропів, семантики використання в художньому тексті національних варіантів іспанської мови, вивчення індивідуальної та інтерсуб'єктивної картини світу і її відображення в текстах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов Б.А. Сверхфразовое единство и некоторые аспекты его изучения // Лингво-дидактические вопросы речевой деятельности в подготовке учителя иностранного языка. Иркутск, 1988. — С. 3
2. Адмони В.Г. Грамматика и текст // ВЯ, 1985, №1. — С. 63-69
3. Актуальные проблемы современного языкознания. М., РУДН, 2009.-4 1 5 с.
4. Андрианова Е.К. К вопросу о модальности текста // Семантикосинтаксическая организация предложения и текста. Грозный, 1980.— С. 37
5. Анисимов А. Ф. Исторические особенности первобытного мышления. Ленинград, Наука, 1971, — 136 с.
6. Арнольд И.В. Интерпретация текста как установление иерархии его частей // Лингвистика текста. Мат. научн. конференции, ч.1, 1974.— С. 28-31
7. Арутюнова Н.Д. Дискурс / Н.Д.Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — С. 36-137
8. Арутюнова Н.Д. Понятие пропозиции в логике и лингвистике // Изв. АН СССР, С ЛЯ, 1976, №1. — С. 46-54
9. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. М.: Наука, 1976. - 382 с.
10. Арутюнова Н.Д. Референция имени и структура предложения // ВЯ, №2, 1976.— С. 24-35
11. Арутюнова Н.Д. Функция определений в бытийных предложениях// Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. М.: Наука,1982.— С. 294
12. Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М.: Наука, 1982. — 192 с.
13. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1969. — 605 с.
14. Ахманова О.С., Глушко М.М. Функциональный стильобщенаучного языка и методы его исследования. М: МГУ, 1974. —178 с.

15. Барт Р. [R. Barthes]. S/Z.: Пер. с франц. Т.К. Косикова, В.П. Мушат. - М.: РИК "Культура"; Изд-во "Ad Marginem", 1994. — 303 с.
16. Барт Р. [R. Barthes]. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. франц. Г.К. Косикова. - М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
17. Барт Р. Нулевая степень письма, (пер. с французского Г.К.Косикова) // Семиотика. - М.: Радуга, 1983. - 370 с.
18. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.— С. 114-163
19. Барулин А.Н. Основания семиотики: Знаки, знаковые системы, коммуникация. - М., 2002. - Ч. 1. — 464 с
20. Барулин А.Н. Теории семиогенеза, глоттогенеза и сравнительноисторическое языкознание // Сравнительно-историческое исследование языков: Современное состояние и перспективы. - М.,2004.— С. 18-37
21. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., Советская Россия, 1979, — 167 с.
22. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет.- М.: Худ. Литература, 1975. — 302 с.
23. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. Собр. соч. - М.: Русские словари, 1996. — Т.5: Работы 1940-1960 гг. — С.159-206.
24. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. - 423с.
25. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. - 447 с.
26. Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа // Новое в лингвистике, вып. 4. М., 1965. — С. 434-449
27. Берзон В.Е. Коннекторы и их роль в организации связного текста //Семантические вопросы микро- и макросинтаксиса. Хабаровск,1980. — С. 18-27
28. Блумфилд Л. Язык. М.: Прогресс, 1968. — 607 с.

29. Богданов В.В. Проблемы организации смысла в тексте // Проблемы лингвистического анализа текста и лингводидактические задачи. Иркутск: ИПИИЯ, 1981. — с. 9-11
30. Богданов В.В. Роль вторичной предикативности в построении связного текста // Семантика и прагматика синтаксических единств. Калинин: ИСГУ, 1981. — с. 5-12
31. Бондарко А. В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики//Текст. Структура и семантика. Т. 1. М., 2001 - С. 145 - 168.
32. Бондарко А.В. Грамматическая категория и контекст. Л.: Наука, 1971. — 112 с.
33. Бондарко А.В. Категориальные ситуации (к теории функциональной грамматики) / А.В.Бондарко // Вопросы языкознания. - 1983. - № 2. - С.20-32.
34. Бондарко А.В. Основы функциональной грамматики: Языковая интерпретация идеи времени / А.В. Бондарко // СПб.: Изд-во С.- Петерб. ун-та, 2001. - 260 с.
35. Бондарко А.В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. Л.: Наука, Ленинградский отдел, 1983. — 208 с.
36. Бондарко А.В. Функциональная грамматика / Отв. ред. В.Н.Ярцева. - Л.: Наука, 1984. - 136 с.
37. Бройтман С. Н. Историческая поэтика/УТеоретическая поэтика, 2 т. М., Академия, 2008. - 356 с.
38. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., РГГУ, 2008. - 485 с.
39. Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя - жизнь». М., Прогресс-Традиция, 2005. - 607 с.
40. Бубер М. Я и Ты. // Квинтэссенция, философский альманах 1991. М., Издательство политической литературы. 1991. - С. 294 - 371.
41. Бурлак С.А., Старостин С.А. Сравнительно-историческое языкознание. - М., 2005. — 432 с

42. Бутовская М.Л., Файнберг Л.А. У истоков человеческого общества. -М., 1993.-253 с
43. Былинкина М. И. Смысловые особенности испанского языка Аргентины. М., Наука, 1969. — 200 с.
44. Бюлер К. Теория языка. М.: Прогресс Универе, 1993. - 501 с.
45. Ваганова Е. Н. Коррелация и коннекция как основные свойства смысловой и структурной организации текста: на материале "рассказ" в современном немецком языке. Диссертация. Саранск, 2001.- 246 с.
46. Ван Дейк Т.А., Язык, познание, коммуникация, пер. с англ., М., 1989. - с. 120-197.
47. Васильев Л.М. Проблемы лексического значения и вопросы синонимии // Лексическая синонимия. М.: Наука, 1967. — с. 16-26
48. Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика / Л.М.Васильев. - М.: Высшая школа, 1990. - 175 с.
49. Васильева-Шведе О.К. Г.В. Степанов. Теоретическая грамматика испанского языка. — М.: Высшая Школа, 1972
50. Ветошкина М.К. Морфологические средства выражения связи между самостоятельными предложениями в тексте (словообразование / формообразование): Автореф. дис. . кандидата филол. наук. -М., 1980. — 24 с.
51. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке // Труды Ин-та Русского языка АН СССР, 1950, ВЫП.2, - С. 87.
52. Выготский Л. С. Собрание сочинений. 1-6 т. М., Педагогика, 1962 1964
53. Г. А. Золотова, Роль ремы в организации и типологии текста //Синтаксис текста / Отв. ред. Г.А.Золотова М., 1979. — С. 65 — 78.
54. Гак В.Г. К проблеме синтаксической семантики: (семантическая интерпретация «глубинных» и «поверхностных» структур) // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. М., 1969. — С. 77-85
55. Гак В.Г. К проблеме соотношения между структурой высказывания и структурой ситуации // Психологические и психолингвистические



- проблемы владения и овладения языком. М., 1969 — С.67-79
56. Гак В.Г. О категории модуса предложения // Предложение и текст в семантическом аспекте. Калинин, 1978. — с. 19-26
57. Гак В.Г. О семантической организации повествовательного текста // Лингвистика текста: Сб. научн. тр., 103,1976. — с. 5-14
58. Гак В.Г. Прагматика, узус и грамматика речи // Иностр. языки в школе. 1982. №5. — с. 11-17
59. Гак В.Г. Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания // Семантическая структура слова. М.: Наука,1971. — с. 78-96
60. Гак В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. Синтаксис. М.: Высшая школа, 1981.— 208 с.
61. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. М.: Высшая школа, 1974. — 174 с.
62. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.- 140 с.
63. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. - М.: РГГУ, 1999. - 297 с.
64. Гатауллин Р.Г. Словообразование и текст. Уфа, 1990. — 80 с.
65. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., Искусство, 1069, т.2, — 326 с.
66. Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. СПб, Азбука-Классика, 2010,— 318 с.
67. Глазунова О.И. Логика метафорических преобразований / О.И.Глазунова. - СПб., 2000. - 190 с.
68. Горский Д.П. Логика. М., 1963. — 292 с.
69. Григорьев В. П. Поэтика слова.М., Наука, 1979. - 343 с.
70. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влияние на духовное развитие человеческого рода // Звегинцев В.А. История языкознания XIX-XX веков в очерках. М., Наука, 1984. - С. 150-201.

71. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М, Прогресс, 1985 – 449 с.
72. Дейк Т.А.ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. -311 с
73. Демьянков В. З. Аргументирующий дискурс в общении // Речевое общение. Проблемы и перспективы. М., ИНИОН, 1983. - с. 114 - 131.
74. Добраев Л.П. Логико-психологический анализ текста. Саратов: Саратовского ун-та, 1969. -С. 16- 79.
75. Добрынина И. В.. Использование герундия и инфинитива для выражения модальных значений. Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук. Воронеж ,2010 — 141 с.
76. Долинин К.А. Интерпретация текста. М., Просвещение, 1985. — 287с.
77. Дымарский М.Я. Дейктический модус текста и единицы текстообразования // Проблемы функциональной грамматики. Категории морфологии и синтаксиса в высказывании. СанктПетербург: Наука, 2000. — с. 258-280.
78. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1960. — Вып.1. — С.309-334.
79. Есперсен О. Философия грамматики / О. Есперсен. - М.: Изд-во иностранной лит-ры, 1958 - 400 с.
80. Жеребков В.А. Гиперсинтаксис и текст // Функциональный синтаксис и гиперсинтаксис германских языков: Межвузовский сборник научных трудов. Куйбышев, 1983 — с. 3-12
81. ЖИНКИН Н.И. Механизмы речи. М.: АПН РСФСР, 1958 — 370 с.  
Жинкин Н.И. Замысел речи // Планы и модели будущего в речи. Тбилиси, 1970 — с. 15
82. Журавлева Е.В. Испанский газетный тест как источник национальнокультурной информации (на материале пиренейского и колумбийского национальных вариантов): Автореф. дис. канд.филологических наук.- М.: РУДН, 2006-21 с
- 83.ЗвегинцевВ.А. Предложение и его отношение к языку и речи. М: Моек, ун-та, 1976 — 306 с.

84. Зеленецкий А.Л. Сравнительная типология основных европейских языков / А.Л. Зеленецкий. - М.: Академия, 2005. - 252 с.
85. Золотова Г.А. Роль ремы в организации и типологии текста // Синтаксис текста. М.: Наука, 1998. — С. 117 — 123.
86. Иванов Вяч. Вс. Лингвистика третьего тысячелетия. Вопросы к будущему. М.: Языки славянской культуры. 2004. - 208 с.
87. Каменская О.Л. Текст и коммуникация. М.: Высшая школа, 1990—152 с.
88. Канакова И.М. Лингвостилистическая характеристика разговорного рассказа: Автореф. дис. кандидата филол. наук. М., 1990. — 14 с.
89. Касевич В.Б. Труды по языкознанию: В 2 т.: Т.1 / Под ред. Ю.А. Слейнера. - СПб.: Филол. факультет СПбГУ, 2006. - 664 с.
90. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. Л.: Наука, 1972. — 216 с.
91. Кашкин В.Б. Дискурс: Учеб, пособие / В.Б. Кашкин. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 2004. - 75 с.
92. Кашкин В.Б. Функциональная типология перфекта / В.Б. Кашкин // Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. - 128 с.
93. Киселёва Л.А. «Текст» и иерархии единиц коммуникативной подсистемы языка // Лингвистика текста. Материалы научн. конференции, Ч. 1, 1974. — с. 126-130
94. Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка М.: Наука, 1984. — 173 с.
95. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. М., Наука, 1980. — 147 с.
96. Колшанский Г.В. Текст как единица коммуникации // Проблемы общего и германского языкознания. -М.: МГУ, 1978. — с. 26-37
97. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. М.: Наука, 1975. —720с.
98. Корман Б.О. Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения. // Известия академии Наук СССР, Серия литературы и языка. Том XXXII, вып. 3, М., 1973, 209 — 222 с.

99. Косериу Е. Современное положение в лингвистике // Изв. АН СССР, СЛЯ, т.36, №4. -М., 1989. - 321 с.
100. Котоянц С.В. Эпическая функция обстоятельств времени и места в структуре текста // Сб. научн. тр. МГПИИЯ им. М. Горького. М., вып. 189, 1982. — с. 50-66
101. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. - 215 с.
102. Кошечкина И.Г. Название как кодированная идея текста // ИЯШ, 1982№2. — с. 8-10
103. Красина Е.А. Дискурс / discourse. // Функциональная семантика, семиотика знаковых систем и методы их изучения. Новиковские чтения. -М.: Изд-во РУДН, 2006. - С. 77-78.
104. Красина Е.А. К интерпретации понятия дискурс // Вестник РУДН. Серия «Лингвистика». М. 2004, № 6. - С. 5-9.
105. Красина Е.А. От культурной антропологии к культурной глобализации. // Актуальные проблемы современного языкознания, М. 2010.
106. Краткий словарь лингвистических терминов. Под ред.Кубряковой Е.С. - М.: Московский университет, 1996. — 245 с
107. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2002. — 581 с.

## RESUMEN

Un estudio del discurso artístico de Julio Cortázar requirió el análisis y la derivación de diferentes parámetros lingüísticos que forman la estructura del texto, estructura del sujeto, intersubjetividad y intertextualidad. Discurso artístico de Cortázar se puede definir como performativo-futuroológico confirmado por análisis tanto del texto como del metatexto.

Análisis de los parámetros lingüísticos del discurso artístico de Julio Cortázar nos permite concluir su naturaleza compleja y sintética asociada con un idiolecto escritor, y con la imagen hispana del mundo, y con la naturaleza performativa y futuroológica de su discurso. Las propiedades del juego, originalmente inherentes a todas las formas de arte, desempeñan un papel especial en el discurso artístico de Cortázar. El personaje lúdico y "misterioso" del discurso de Cortázar a nivel de la expresión verbal se manifiesta en el uso de diversas técnicas de juegos de lenguaje: la creación de varios tipos de neologismos, metáforas poéticas, oxímorones, dando palabras valores intrascendentes. El carácter lúdico del discurso de Cortázar también proporciona máxima participación en el proceso de co-creación tanto de los lectores como de los personajes de la novela Rayuela. Discurso artístico del escritor esta determinado por la estructura del texto, donde no hay ni principio ni fin en comprensión generalmente aceptada, es decir, no hay exposición, y el final es multivariante.

Para los textos de Cortázar, es importante implementar el analisis estructural del discurso artístico. La identificación de sus signos clave nos dieron la oportunidad de establecer una conexión entre la estructura del texto y la imagen del espacio y tiempo, la imagen del mundo de Cortázar. En nuestro análisis, logramos mostrar cómo la semántica de las estructuras de texto profundo encuentra su camino en reflexión de constantes gramaticales e incluso en algunos casos en ritmo del texto, así como en figuras retóricas, en vocabulario, en la estructura del texto. La metáfora generada por el principio de paralelismo y implicación, es un reflejo del pensamiento figurativo, poético y mitológico, que supera la postulada

lógica racional. Así, en el discurso artístico de Cortázar se revela un tipo especial y mágico de relaciones contextuales y de sus conexiones, tanto dentro del cuerpo de obras como más allá.

Un papel especial en la creación de la estructura del texto pertenece a las palabras clave que se convierten en caracteres de varios valores. El concepto de centro no es solo la designación del centro sagrado espacio, el centro del laberinto, desde donde se accede a otros mundos. Este es principalmente el lugar de "reunión" - encuentro, que supera el marco de la existencia individual, supera la soledad, pero también acceso a la libertad infinita que es un espacio sin límites.

Además, la imagen del mundo en el discurso artístico de Cortázar es intersubjetiva. Esto significa, por ejemplo, que para encontrar el Centro, se necesita una reunión con otro sujeto, es decir, es necesario un momento de comprensión real, superando los límites de la personalidad. Punto de espacio donde esta reunión se hace posible y se convierte en el centro del mundo.

El subdiscurso dialógico de Oliveira contrasta con su discurso interno, distinguido por coloquial puramente prosaico, gira con un pronunciado color nacional argentino. Discurso de diálogo de los personajes restantes, principalmente miembros de "Club", que viven en Francia y no son argentinos, está coloreado por el uso constante de voseo precisamente en su versión de Buenos Aires. Esto sugiere un valor clave de este voseo no estándar en una serie de parámetros lingüísticos del discurso artístico de Julio Cortázar .

El subdiscurso de Morelli contrasta con ambos subdiscursos de Oliveira, como uno más objetivo. Hemos establecido similitudes subdiscursos de Morelli con discurso científico; una abundancia de lo impersonal y formas verbales indefinidamente personales, de nominatividad y de performatividad. Algunos capítulos de Morelli son instrucciones para escribir un nuevo tipo de novela, otras con un texto borroso y otras con citas, cuyas funciones son a veces muy difíciles de determinar.

Un área prometedora para futuras investigaciones es el estudio de enlaces intertextuales de textos de Cortázar, es un estudio adicional de la estructura

subjetiva de sus textos y otros escritores españoles y latinoamericanos que estudian semántica de formas gramaticales, semántica de tropos, el uso semántical de opciones nacionales en el texto literario español, el estudio del individuo y las imágenes intersubjetivas del mundo y su reflejo en textos.