

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій
Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства

***ТЕРМІНОСИСТЕМИ
СУЧАСНОГО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА:
ДОСВІД РОЗРОБКИ
І ПРОБЛЕМИ***

Науковий семінар

Тернопіль
2006

Науковий редактор – доктор філологічних наук, професор *Гром'як Р. Т.*

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор *Гнатюк М. І.* (Львів)

доктор філологічних наук, професор *Сеник Л. Т.* (Львів)

доктор філологічних наук, професор *Хороб С. І.* (Івано-Франківськ)

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(Протокол № 6 від 31 січня 2006 року)*

Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми: Науковий семінар / За редакцією Романа Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 339 с.

Матеріали III етапу міжвузівського науково-методичного семінару, який відбувся в Тернополі 30 вересня 2005 року. Презентуються проміжні результати осмислення взаємодії традиційних і новітніх поняттєво-термінологічних засобів літературознавства в навчально-науковій діяльності ВНЗ за умов багатокультурності.

Досвід розробки терміносистем при переході на державну мову викладення в Україні, набутий у різних її регіонах, потребує координацій і засвоєння.

Видання розраховане на магістрів, аспірантів і тих викладачів, що вже працюють за принципами Болонської Конвенції.

ISBN – 966-7425-63-0

© Р. Т. Гром'як, наукове редагування, 2006.

© Авторський колектив, 2006.

ЗМІСТ

ВІД РЕДАКТОРА	7
<i>Розділ 1.</i>	
ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ	11
<i>Чирков О. С.</i>	
Національні і наднаціональні терміносистеми. Виникнення та взаємодія.....	11
<i>Веретюк О. М.</i>	
Термінологічна неадекватність при викладанні теоретичних літературознавчих дисциплін (конфронтація перекладу: українська-російська-польська-англійська мови термінології).....	16
<i>Бублейник Л. В.</i>	
Українсько-польські паралелі в літературознавчій термінології: мовні аспекти.....	25
<i>Удалов В. Л.</i>	
Суб'єкт-об'єктні взаємозв'язки в дослідженні терміносистем.....	32
<i>Лановик М. Б.</i>	
Теорія відносності й термінологія точних наук у новітньому літературознавстві: перекладознавча проєкція.....	42
<i>Астрахан Н. І.</i>	
Моделювання в мистецтві: літературний твір як художня модель дійсності.....	57
<i>Оляндер Л. К.</i>	
Реалізм як філософська категорія, художній метод та його термінологічне вирішення: безсумнівне і дискусійне.....	65
<i>Грицак Н. Р.</i>	
Рецептивна естетика (передумови становлення, поняття та терміни).....	72

<i>Бабій Л. Б.</i>	
Метакритичний спосіб дослідження проблем літературної критики та теорії.....	82
<i>Завадський Ю. Р.</i>	
Комп'ютерна термінологія в літературознавчих дослідженнях мережевої літератури.....	90
<i>Журба С. С.</i>	
«Діалог книг»: палімпсестність, інтертекстуальність.....	96
<i>Колошук Н. Г.</i>	
Табірний роман чи мемуари? Проблема прочитання літератури факту.....	105
<i>Назаревич Л. Т.</i>	
Екзистенціалізм та проблема екзистенційності в сучасному літературознавстві.....	121
<i>Семащук Н. П.</i>	
Маска у художньому тексті: спроба типології явища.....	135
<i>Цяпа А. Г.</i>	
Категорії автобіографічної естетики – національне наповнення вихідних термінів жанру: пошук культурних детермінант та накидання містків.....	145
<i>Папушина В. А.</i>	
Конкретизація змісту та сутності понять «міфема» / «міфологема»; «рецепція», «інтертекстуальність».....	156
Розділ 2.	
ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕРМІНІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЗАРУБІЖНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	165
<i>Куца О. П.</i>	
Функціонування і тлумачення деяких термінів-понять у літературно-критичних виступах Михайла Драгоманова.....	165
<i>Боднар В. Т.</i>	
Функціонування термінів «естетика» і «поетика» у літературно-критичних статтях Івана Франка.....	174
<i>Лановик З. Б.</i>	
Герменевтична концепція Е. Д. Гірша і термінологічні аспекти новітнього літературознавства.....	182

<i>Біловус Л. І.</i>	
Концепція інтертекстуальності: питання функціонування та рецепції.....	200
<i>Сучкова Л. П.</i>	
Термінологічні визначення мемуаристики в польському та українському літературознавстві.....	206
<i>Осадча Ю. В.</i>	
Конотації терміна «его-белетристика» в літературознавстві.....	216
<i>Луцак Н. М.</i>	
Контрапункт як музичний термін та його компаративістичне наповнення.....	225
<i>Лабашук О. В.</i>	
Проблема термінотворення в українській фольклористиці: примовка.....	231
<i>Мочернюк Н. Д.</i>	
Використання категорії «система» в генології (за матеріалами монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства»).....	238
Розділ 3.	
ВИКОРИСТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В ПРОЦЕСІ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	241
<i>Ткачук М. П.</i>	
Типологія гомодієгетичного оповідача в наративі «Народних оповідань» Марка Вовчка.....	241
<i>Ткачук О. М.</i>	
Дихотомія ауторіального / персонажного в гомодієге- тичному наративі повісті Михайла Яцківа «Горлиця».....	260
<i>Лавринович Л. Б.</i>	
Українська химерна проза в аспекті постмодернізму (на прикладі роману Є.Гуцала «Позичений чоловік»).....	269
<i>Полежаєва Т. В.</i>	
Композиційні можливості ліричних мініатюр.....	281
<i>Собчук Л. В.</i>	
Наратологічна експлікація традиційного поняття «художня майстерність».....	289

<i>Ємчук Т. Б.</i> Антиколоніальний роман як піджанр.....	294
<i>Місник Ю. Ю.</i> «Нова драма»: змістове наповнення терміна.....	306
<i>Кавун О. В.</i> Жанрове визначення оповідання українського письменника Словаччини Іллі Галайди «Слово про жайворонків».....	313
<i>Кошіль Н. Є.</i> Концепт верлібру в поезіях США й України 20–30 рр. ХХ-го століття (В. Вітмен, К. Сендберг, Д. Загул, І. Кулик, Г. Черінь).....	322
<i>Ячменьова М. М.</i> Магічний реалізм у прозі Ю. Андруховича.....	329
Відомості про авторів.....	335

ВІД РЕДАКТОРА

Пропонована до друку книжка, очевидно, не матиме досить читачів. А жаль... Має ж бо вона реальних адресатів і потребу, якої раз і назавжди не задовольниш, і годі зігнорувати. Йдеться про літературознавчу термінологію. З неї час від часу укладають словники, енциклопедії, коментарі, якими користуються різновікові групи населення, активні громадяни – від школярів, бібліотекарів, учителів аж до професорів вищих навчальних закладів. І незважаючи на згадані лексикографічно-довідкові публікації, продовжують існувати причини і чинники, які зумовлюють необхідність оприлюднення і тиражування цього видання як книжки в серії чергових колективних монографій. Це не збірник розрізнених статей, не дуже цільно об'єднаних тематично, бо її задум виник відразу з орієнтиром на можливі більш-менш регулярні зустрічі викладачів з різних кафедр і навчальних закладів, охочих не тільки обмінюватися підготовленими публікаціями, а й виголошувати їх, осмислювати і координувати певні аспекти діяльності. Зав'язавшись у Житомирі, Луцьку і Тернополі, контакти такого характеру зміцнювалися і розширювалися до формату міжвузівського науково-методичного семінару, відгукнувшись на потреби педагогічних закладів (факультетів, кафедр, лабораторій), які з необхідності і за статусом мусили функціонувати як багатопрофільні, міждисциплінарні і міжмовні навіть за спілкуванням і навчанням. Зрозуміло, що таку ситуацію породжували як факультети іноземних мов, давні кафедри зарубіжної літератури, так і ті їх модифікації, які організаційно склалися з виникненням структурних підрозділів типу «кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства», а відтак і такі новотвори, як «кафедра теорії та історії світової літератури», «теорії літератури та української літератури», «кафедра слов'янської філології і компаративістики» і «кафедра теорії і практики перекладу», заходячи в дещо інші гуманітарні науки.

Зрештою, які б реформи не проводилися, які б ініціативи не виявлялися на ґрунті філологічних навчальних планів, але люди як освітні кадри, носії та користувачі декількома мовами (у нашому культурному просторі – здебільшого українською і російською при вивченні двох іноземних неслов'янських мов), – всі вони потрапляють в ситуа-

цію білінгвів, а точніше – багатокультурності на побутовому, професійному рівнях, якщо зважати на факт перекладацьких версій художньої літератури, яка твориться, розповсюджується безліччю національних мов у поліетнічних культурах і геополітичних середовищах. З переходом на державну мову викладання, із стимулюванням цього процесу щодо тих педагогів, для яких вона не є рідною (українською), чимало з них (і не тільки приїжджих) стикаються з усвідомлюваною потребою відтворювати або долати суржик, вдосконалювати культуру мовлення. У професійній діяльності викладача (як і студентів, аспірантів, доцентів і професорів) це позначається не тільки на загально-вживаній сфері мовлення / мови, а й на фаховому спілкуванні – на знанні термінологіки і на вмінні користуватися терміносистемами, орієнтуватися в термінології, в актуальних аспектах національного термінознавства. Звичайно, ці фахові проблеми здавна і тепер активніше розробляються як у теоретичному [9; 3], так і в прикладному [10; 8; 7] аспектах. Обминаючи іншомовні зразки, навіть найсучасніші і ґрунтовні (як наприклад, «Западное литературоведение XX века», 4), згадавши тільки київсько-тернопільський досвід [8] і київсько-чернівецький доробок у галузі загального і порівняльного літературознавства [7], хочу наголосити на особливому (бо експериментально-оперативному) значенні «Енциклопедії постмодернізму» [6] групи міжнародних укладачів західних університетів (переважно із США, Канади, із долученням поодиноких фахівців з Австралії, Франції, Бельгії, Великої Британії). Головні редактори Ч. Е. Вінквіст та В. Е. Тейлор з поважною консультативною радою об'єднали і скоординували діяльність понад 140 авторів, майже не повторюючи автуру обширних довідок, оглядів із докладним розкриттям термінів, понять, концептів, які ще формуються разом із розвитком новітньої літературно-дискурсивної практики. Для нас є цікавим і повчальним не стільки цей факт, скільки переклад енциклопедії українською мовою, його наукове редагування і та оперативність, з якою солідне видання публікувалося (2001 рік – англomовний, а вже 2003 року – українськомовний варіант). Не претендую на посутню оцінку змістового і перекладознавчого аспектів енциклопедії, а зазначу цінність сміливої пропозиції – запропонувати українським споживачам поняттєво-термінологічні відповідники, постмодерні терміносистеми. Тепер, звичайно, читачі – реципієнти літературно-мистецьких творів, їх текстів, а також номінацій і презентацій можуть побачити вдалі і невдалі варіанти, критикувати прорахунки і т. д., але маємо конкретно зrealізова-

ний проект з певного обшару терміносистеми, яку можемо обговорювати.

Якийсь віддалений аналог, на мій погляд, варто оприлюднити і нам як уже опубліковані словники, текстуалізовані державною мовою. Якщо наша громадськість їх сприйняла чи продовжує проблематизувати, то ця частина критиків могла б розробляти альтернативні видання. Однак чи не варто подібну працю розпочати, продовжувати і вдосконалювати в робочому варіанті, спілкуючись, обговорюючи варіанти пропозицій? Саме з цією метою ми і зважилися публікувати матеріали III етапу нашого міжвузівського семінару, збираючись на чергову зустріч, але знову вже у Житомирі в березні 2006 року.

Важливо було б, аби якомога більше учасників з Житомира, Луцька і Тернополя зустрічалися повторно, а в перспективі знову і знову, може б ентузіасти і прихильники зреалізували проект – зрештою, укласти, апробувавши проміжні результати, п'ятимовний (кількомовний) термінологічний словник з актуального літературознавства.

Як показав досвід попередніх зустрічей, маємо щодо цього чимало скептиків, які, спираючись на культурологічну контекстуальність терміносистем (національних, регіональних, авторських тощо), говорять про недопустимість спрощень, про небезпеку еkleктики і методологічної, і поняттєво-термінологічної, і навіть про втрату національної своєрідності. Але, відмовляючись працювати в річищі осмислення, впорядкування, віднаходження можливих оптимальних співвідношень терміносистем сучасного літературознавства, вони змушені логікою діяльності і виживання йти в студентські аудиторії, проводити заняття, писати тексти лекцій, дисертацій, монографій і самотужки практично займатися подібними проблемами, або нехтувати ними чи покладатися на есеїстичне «долання» суперечностей.

Це, з нашого погляду, означає відмову від оптимального спілкування з приводу літератури як мистецтва слова і тих знахідок чи апробованих пропозицій, які надходили від попередників і залишилися в культурі. Принципове значення з погляду засвоєння українського перекладання і коментування концепцій, концептів і терміносистем, зміни і співіснування культурологічних парадигм у літературознавчому форматі мають «Антологія...», упорядкована М. Зубрицькою [1], її дослідження про читання як соціокультурний феномен [3], перекладацька і герменевтична творчість М. Гіряк на основі текстів У. Еко [2]. Йдеться не тільки про спробу лексичного освоєння терміносистеми, а й про тяглість роботи нашого семінару, конкретизації перспективи і програми взаємодоповнення двох граней літературних студій –

літературної рецепції (естетичного сприймання творів художньої літератури) і функціонування терміносистеми сучасного літературознавства.

Маємо в цій сфері науково-педагогічної діяльності і досвід розробки, і ще відчутніші проблеми...

Тому і пропонуємо читачам не збірник статей, а книжку із започаткованої сфери.

Професор Р. ГРОМ'ЯК

Січень 2006 року

Література

1. *Антологія світової літературно – критичної думки ХХ ст. 2 вид., доповнене / За ред.М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – 632 с.*
2. *Гірняк Мар'яна. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко // У. Еко. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Пер. з англійської. – Львів: Літопис, 2004. – С. 5–20.*
3. *Дяков А. С., Кияк Т. Р., Куделько З. Б. Основи термінотворення: Семантичні та соціолінгвістичні аспекти. – К.: ВД «КМ Асадетіа», 2000. – 218 с.*
4. *Западное литературоведение ХХ века. Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.*
5. *Зубрицька М. Ното legends: Читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 252 с.*
6. *Енциклопедія постмодернізму. За ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлера / Пер. з англійської. – К.: Основа, 2003. – 503 с.*
7. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 644 с.*
8. *Літературознавчий словник-довідник (Друге видання виправлене, доповнене) – К.: Академія, 2006. – 752 с.*
9. *Панько Т. І., Кочан І. М., Мацюк Г. П. Українське літературознавство: Підручник. – Львів: Світ, 1991. – 216 с.*
10. *Пінчук С. П., Рагушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. – К.: Наукова думка, 1966. – 272 с.*
11. *Чирков О.С. Терміносистема як теоретико-літературна проблема // Вісник Житомирського державного університету. Вип. 22. – Житомир: РВв ЖДУ, 2005. – С.140–142.*

Розділ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Олександр ЧИРКОВ

Національні і наднаціональні терміносистеми. Виникнення та взаємодія

У статті розглядаються особливості виникнення національних та наднаціональних терміносистем, умови їх становлення та розвитку. Окреслюється проблема зв'язку терміносистем з особливостями «світотворення» в художньому просторі національних літератур, а також проблема адаптації окремих національних терміносистем в інших культурно-історичних умовах.

Ключові слова: терміносистема, національний досвід, розвиток, адаптація, література.

О днією з вирішальних передумов виникнення будь-якої терміносистеми є наявність розвиненої й оригінальної літератури, бо лише художня літературна практика спроможна породити систему понять і відповідних термінів, які найповніше виражають і відображають художньо-естетичну сутність набутого мистецького досвіду. Така особливість літературного розвитку утверджує неминучість виникнення національних терміносистем: адже література кожного народу є національною за своєю сутністю. І якщо світова література бере свій початок у національних літературах, то шлях до всезагальної терміносистеми (метатерміносистеми) починається з терміносистем національних.

Національною терміносистемою ми називаємо таку систему понять, яка виникає на основі певної національної літератури і найповніше відбиває набутий такою літературою художньо-естетичний досвід. І не лише відбиває, а сприяє розумінню, осмисленню і тлумаченню його. Чим непересічнішою, неповторнішою, своєріднішою є національна література, тим більш яскравою і самобутньою є врешті-решт національна терміносистема, що народжена такою літературою.

Про це переконливо свідчить досвід становлення терміносистем персько-таджицької літератури або ж японської. Так, навряд чи можна уявити собі в будь-якій європейській національній літературі такі термінологічні позначення, як бейт, газель, касида, кита, рубаї [2, 415–428]. Вони виникли, як відомо, в персько-таджицькій літературі і становлять частину понять відповідної терміносистеми, яка базується на художньому досвіді Рудакі, Омара Хайяма, Сааді та ін. [1, 247; 504].

Упродовж століть складалася терміносистема в Японії. Близько 9 ст. з'явився термін моногатарі, який означав прозовий твір різних жанрів; у 10–11 ст. – ніккі (щоденниково-мемуарна література); у 13–14 ст. – катаримоно (твори епічного плану); у 17 ст. – канадзоси (популярні оповідання розважального та повчального характеру); у 18 ст. – дзидаймоно (багатоактові історичні драми на сюжети з воєнно-феодалного епосу японської і китайської історії); севамоно (побутова драма із життя городян) і т. д. [3, 529–533].

Звичайно, при бажанні таку національну терміносистему можна адаптувати, скажімо, до європейського сприйняття. Але при такому «адаптуванні» неминуче шезне те, що породжене специфікою саме японського світобачення і художнього світотворення. Таке твердження, гадаємо, є справедливим для будь-якої національної терміносистеми, оскільки в ній відбивається ментальність народу, його філософія, його світовідчуття.

Національні терміносистеми не виникають спонтанно, несподівано, раптово. Їх становлення відбувається впродовж століть. Вони розвиваються разом із розвитком національної літератури. От чому кожен народ буквально «приречений» на творення власної національної терміносистеми. І виникнення її – питання лише часу. Адже, наголоσιμο іще раз, національна терміносистема – результат осмислення художньої практики багатьох поколінь митців, які від однієї історико-літературної доби до доби іншої пишуть художню біографію свого народу, закарбовуючи її у творах красного письменства.

Національні терміносистеми за характером своїм можуть бути *закритими* і *відкритими*. Так згадані терміносистеми персько-таджицька та японська явно мають закритий характер, оскільки не можуть пояснити і прояснити літературні набутки інших національних літератур, які не культивували ані рубаї, ані хокку. Закритість тієї чи іншої національної терміносистеми визначається передусім тим, що художній досвід однієї національної літератури не може бути сліпо перенесений в іншу національну літературу. Саме унікальність давньої японської літератури, її, так би мовити, ізольованість від навколишнього художнього світу впродовж століть перетворює терміносистему, породжену такою літературою, на закриту. Закриті терміносистеми, як правило, відбивають специфіку стародавніх літератур і не є властивими для часів становлення і розвитку світової літератури – часів літературних взаємовпливів і взаємозв'язків. Хоча в даному випадку можуть бути винятки. Це по-перше. І по-друге, будь-яка закрита терміносистема тому і є такою, що *не впливає* на становлення і розвиток термінів у інших національних терміносистемах, не запозичується ними, не інтернаціоналізується.

Якщо, наприклад, *танка* – неримований п'ятивірш, який складається із 31 складу (5 + 7 + 5 + 7 + 7), є найдавнішим жанром японської поезії, то цей термін може входити лише і виключно до японської національної терміносистеми і в жодному разі до французької або ж до англійської, оскільки цей жанр у названих літературах просто не був заявлений.

Відкритою ж національною терміносистемою є така, яка, проходячи стадію становлення і оформлення в межах однієї національної літератури, набуває свого подальшого життя і розвитку в інших національних терміносистемах, оскільки в них заявлені відповідні літературні явища. Чи не класичним прикладом такої відкритої терміносистеми може служити давньогрецька. Вона, що виникла ще за часів античності, продовжує свій поступ і сьогодні, допомагаючи зрозуміти те, що відбувається в сучасних національних літературах. І причина такої відкритості давньогрецької терміносистеми не в останню чергу зумовлена тим, що її «зробила» відкритою власне не антична доба, а часи європейського Ренесансу. Інакше кажучи, її перетворила на відкриту літературно-художня практика Відродження і подальших історико-літературних епох, які відкрили для себе непідвладну часові художню цінність античного мистецтва. Чи не тому поняття катарсису, мімезису, перипетії, інтриги, впізнання, епопеї, трагедії з епічним складом та ін. і до сьогодні використовуються науковцями, дозволяю-

чи пояснити сутність художніх явищ, які мали і мають місце в світовій літературі.

Звичайно, відкриті національні терміносистеми з часом стають предметом палких дискусій, але не тому, що є хибними. Просто нове мистецтво нових часів владно вимагає певних уточнень у вже відомому. І це, до речі, ще один показник відкритості відкритих національних терміносистем.

Питання відкритих національних терміносистем найчастіше пов'язане з проблемою існування терміносистем наднаціональних. Тобто таких, які народжені літературними явищами, притаманними не одній, а ряду національних літератур. Чи не про це свідчить досвід класицизму, чия терміносистема увібрала в себе набутки мистецтва не лише Франції, але й Англії, Німеччини, Росії, України тощо [1, 249–253; 3, 157–158; 4, 485–489]. Терміносистема неаристотелевої драми створювалася зусиллями митців і теоретиків літератури, починаючи від часів античної Греції і закінчуючи драматургами ХХ століття.

Тобто наднаціональні терміносистеми охоплюють, як правило, не весь спектр художніх пошуків ряду національних літератур, а обмежуються лише окремими літературними явищами, які є притаманними цим літературам.

Наднаціональні терміносистеми характеризуються тим, що вони народжуються в надрах однієї національної терміносистеми. В подальшому відбувається лише поповнення, збагачення такої наднаціональної терміносистеми, що є наслідком осмислення нових тенденцій, які проявили себе в інших національних літературах (досить пригадати «Веймарський класицизм» та його роль у творенні терміносистеми класицизму).

Наднаціональні терміносистеми, як правило, включають у себе терміни, що є інтернаціональними за сутністю своєю. Точніше – набули такого характеру. Причому, наявність інтернаціональних термінів у певній наднаціональній терміносистемі не робить її універсальною. В своїй цілісності вона обмежується колом тих національних літератур, які в силу своєї художньої практики причетні до становлення такої терміносистеми.

Нарешті, наднаціональні терміносистеми відбивають глибинні тенденції розвитку літератури як мистецтва, що безконечно розвивається і підпорядковане загальним і універсальним естетичним законам. У такій якості наднаціональні терміносистеми є лише складовою часткою (як, до речі, і національні терміносистеми) всезагальної мета-

терміносистеми. Наднаціональні терміносистеми не ототожнюються з метатерміносистемою, як не ототожнюється часткове з цілим.

Література

1. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. – Чернівці: Золоті литавери, 2001. – С. 634.
2. *Лирика. Из персидско-таджикской поэзии*. – М.: Художественная литература, 1957. – С. 462.
3. *Литературный энциклопедический словарь*. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 751.
4. *Українська літературна енциклопедія*. – К.: УРЕ, 1990. – Т.2. – С. 573.
5. Чирков О.С. Терміносистема як теоретико-літературна проблема // *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 22. – Житомир: РВв ЖДУ, 2005. – С. 140–142.

Chyrkov O. S. National and Overnational Terminology Systems. Appearance and Interaction. *The article deals with the peculiarities of appearance of national and above-national terms' systems, the conditions of their development. Author of the article outlines the problem of connections between the terminology systems and peculiarities of «world creation» in artistic space of national literatures, as well as the problem of adaptation of the national terminology systems in different cultural and historical conditions.*

Key words: terminology system, national experience, development, adaptation, literature.

Оксана ВЕРЕТЮК

Термінологічна неадекватність при викладанні теоретичних літературознавчих дисциплін (конфронтація перекладу: українська-російська-польська- англійська мови термінології)

Стаття має на меті продемонструвати, що всі літературні феномени підпорядковуються перманентним та універсальним процесам уніфікації та диференціації. Автор наголошує, що проблеми термінологічних невідповідностей, зумовлені дезинтеграційними національними тенденціями, ускладнюють дидактичний та науковий процес (зокрема головні терміни російського формалізму в англійській / американській, польській та українській термінології).

Ключові слова: термін, літературний феномен, процес, уніфікація, диференціація, невідповідність.

У мій час викладаю у Польщі теоретичні літературознавчі предмети паралельно для студентів польської та англійської філології, кілька років читала українською мовою курс з теорії літератури тернопільським філологам; саме життя, викладацька практика зіткнули мене з труднощами термінологічної неадекватності у цих мовах, а врахувавши те, що в тривалий радянський період російська термінологія була вихідною і в пострадянський період у нашій підсвідомості надалі «живе», підсилена і сьогоднішнім відставанням української літературознавчої термінології від російської, – ще й у конфронтації з четвертою (цього разу залишаю поза увагою практику богемістичних студій на славістиці Львівського університету й на чехістиці Університету Яна Палацкего в Оломоуці, Чехія, тобто п'яту).

Термінологічну неадекватність можна розглядати з перспективи лексикографії, з перспективи термінознавства, з перспективи перекладознавства, з перспективи спеціалістів певної термінологічної галузі – теоретиків і практиків тощо. Торкаючись якоюсь мірою усіх з них, зосереджуюсь на куті зору фахівця, літературознавця. То ж у

якому типі термінології фреквенція термінологічної неадекватності найвища, а мовна кофронтація найгостріша і навіть доходить до парадоксу? У своїх розважаннях вийду з класифікації терміносистеми Я. Славінського (свого часу наріжної й надалі актуальної).

Перш за все, про розуміння термінологічного обшару. На думку польського вченого, «термінологія витинає в загальнім обшарі мови підсистему максимальної значенневої визначеності, виокремлює галузь того, що в висловлюваннях – реалізаторах цієї мови – має характер обов'язковий, підлягає дефінюванню і перевірці, в опозиції до того, що є вільним, інтуїційним і неверифікованим» [18, 184]. Це – так званий «поняттєвий *універсум*, властивий даній науці», серцевинний і найбільш стабільний пласт. У межах літературознавчого термінологічного обшару теоретик-методолог виокремлює історично диференційовані терміни, тобто ті, які входили до терміносистеми на різних етапах розвитку дисципліни (назвемо її умовно «історичний тип»), терміни, диференційовані своїми школами, оскільки представляють терміносистеми різних шкіл, напрямків тощо (назвемо її умовно «концепційно-методологічний тип»). Врешті-решт, не всі терміни мають той самий семантичний статус у мові науки – це також спричиняє поділ на «терміни-назви» («номенклатура», яку використовують літературознавці в межах своєї дисципліни для назв її об'єктів) і термінологію в більш точному розумінні (тут польський учений спирається на А. Реформатського [3, 46–54; 4] – «теоретичні терміни» (загальні терміни літературознавства, якими користуються всі – незалежно від школи та орієнтації; показчики поняттєвої системи науки). Границі між «номенклатурою» і власне термінами нестабільні, нерідко переходять терміни з однієї групи до іншої [18; 185–186]. Кожне національне літературознавство має свої традиції, свої темпи й напрямки розвою, перехід термінів із класу до класу, з однієї підгрупи до іншої відбувається неоднаково, це й знаходить свій вираз при трансляції на інший мовно-культурний ґрунт, коли конфронтують формулювання терміна та його семантичні й стилістичні значення, коли доходить до спотворення або дублювання термінів.

Оскільки в своїй дидактичній і науковій практиці я здебільшого орієнтуюся на методологічні школи ХХ ст., то з історичною диференціацією терміносистеми менше стикаюся, хоча, допускаю, часова дистанція вже в основному відкорегувала й значною мірою уніфікувала мовнонаціональну конфронтацію найстаршого і давнього пласту, що значною мірою вже став спільним світовим термінонадбанням і увійшов до стрижневих термінів-назв, хоча і тут доходить до реінтер-

претації й методологічно-географічного диференціювання. Історично зумовлену термінологію, специфічну для свого часу, розглядає, між іншим, Марія Рутковська в книзі «*Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*» [16, 279], яка може послужити вихідним матеріалом для таких порівняльних студій.

За моїми спостереженнями, фреквенція термінологічної неадекватності найвища, а найгостріша мовна конфронтація належить до другого класу складності концепційно-методологічної термінології, саме вона спричиняє найбільше труднощів у викладанні теоретичних літературознавчих дисциплін, і в першу чергу курсу «Методологія літературознавчих досліджень». Кожне національне чи мовнорегіональне літературознавство прив'язане до своїх шкіл або ж до традиції запозичення певного літературознавчого матеріалу. Ця «регіональна» термінологія нерідко конфліктує з позарегіональною термінологією або ж просто дублює її, створюючи додаткові труднощі в упорядкуванні термінологічних знаків. Помітні значні неадекватності і в третьому класі, але не так в пласті «номенклатури», «колишніх теоретичних термінів, які сягнули предметних відношень і закріпилися в них» [18, 187], отже, стали загальнозживаними й набули певної стабільної денотації, як у пласті вужчих теоретичних термінів і прошарку перехідних гібридних формацій, які Славінський дефінює як *Quasi-nazwy*. Квазі-назв і не-назв значно більше від термінів-назв, вони найбільшою мірою піддатливі щодо регіональних модифікацій і деформацій, тому-то й справляють істотні труднощі при викладанні теоретичних літературознавчих дисциплін, навіть при наявності термінологічних словників у різних мовах, бо доводиться на свій розсуд, в межах своєї мовної й літературознавчої компетенції зіставляти, шукати відповідники, зводити чи не зводити різномовні терміни до спільного знаменника. В цій ситуації викладач виступає в кількох іпостасях: теоретик, методолог, мовознавець (семантолог і лексиколог), поліглот і компаратист. Наприклад, номенклатурні терміни «рима» (рима-гум-гуме), «ода» (ода-oda-ode) в усіх чотирьох мовах дефінуються майже так само, відрізняючись лише прикладами з національних літератур, натомість інша справа в обшарі змістової морфології, наратології, онтології літературного твору, рецепції, оцінювання тощо.

Наріжним категоріальним поняттям методології й поетики є дефініція основного терміна – «література» («літературний твір»). Як зауважує Дж. Каллер, до 1800 р. цей термін і його відповідники в інших європейських мовах означали або «письменство», або «книжні знання» [8, 30]. В англо-сакському культурному обшарі більшою мі-

рою поширене розуміння літератури (художньої) як фікції [1, 100]. На думку критика, розумінню літератури як фікції ми завдячуємо німецьким теоретикам романтизму: в 1800 р. побачила світ книга пані де Сталь «Про літературу» [8, 30]; на сьогодні в англосакському літературознавчому обшарі обидва поняття застосовуються паралельно (пор. «Contemporary British Literature», «British Fiction»), входять до основної терміносистеми [15, 182–183; 15, 125], є зближеними: *literature* розуміється як все, що пов'язане з творчістю (««creative» works in the form of poetry, fiction, and drama») [15, 182], *fiction* – як те, що означає будь-яку форму наративу, винайденого, видуманого як опозиція до того, що є фактом [15, 125]. В англосакському літературознавстві поширене, окрім того, вужче поняття фікції: «the term is usually applied today to prose novels and short stories» [14, 83]. Отже, скеровуючи студента до англосакських джерел з терії роману, наприклад, до «Modern Fiction», «The Phases of Fiction» Вірджинії Вулф, «The Art of Fiction» Генрі Джеймса чи «The Rhetoric of Fiction» Уайна Бута, необхідно зауважити цю модуляцію значеннєвого поля терміна. Окрім цього, варто згадати про специфічне розуміння цього терміна постструктуралістами, які не розмежовують в наративі «fiction» і «nonfiction» і розширюють до максимуму значеннєве поле терміна.

Далі лише вибірково наведу кілька прикладів тільки з одного тематичного циклу предмета, у всьому сорокагодинному курсі їх незрівнянно більше – до кількисот. Представляючи неросійськомовним студентам російську формальну школу, не можемо оминати її фундаментальну категорію «приём» (засіб): «Приём литературный – средство (композиционное, стилистическое, звуковое, ритмическое), служащее для конкретизации, выделения элементов повествования (состояния персонажа, описания, авторской речи и пр.). Под П. понимаются также принципы организации литературного высказывания в целом: сюжетно-композиционные, жанровые, стилистические. Выдвигаемое с особой настойчивостью «формальной школой» (ОПОЯЗ) понятие П. включает все те средства и ходы, которыми писатель пользуется при «устройстве» (композиции) своего произведения (виділено мною – О. В.) [2, 805]. У польському літературознавстві закріпився переклад «приёма» як «chwyt», що в одному зі своїх дослівних значень означає свідому, заплановану дію; засіб, спосіб особливо вишуканий, спритний («świadome, zaplanowane posunięcie; środek, sposób (zwykle wyszukany, sprytny); manewr, fortel» [19], напр., *chwyt literacki, językowy, stylistyczny*. Польський діалект терміна лексично пов'язаний зі словами «chwyt», «chwycić» (укр. хапання, хапнути, зловити, ухват, рос. хва-

тять), а не з іншим відповідником російського «приёма» – «sposób» («спосіб, засіб») – певний метод, форма виконання, сприймання чогось, манера, стиль («określona metoda, forma wykonania, ujęcia czegoś; maniera, styl» [19]. «Chwyт» максимально віддає стилістичний відтінок значення терміна і є вдалим польським еквівалентом. Термін *chwyт* увійшов до поняттєвого *універсуму* польської літературознавчої лексики як основна категорія російського формалізму: «Chwyт (ros. приём) – w teorii rosyjskiej szkoły formalnej ujęcie stylistyczne lub kompozycyjne transformujące i organizujące w sposób wyrazisty materiał językowy lub tematyczny wykorzystywany w utworze lit.; w najbardziej skrajnych sformułowaniach programowych formalistów chwyт był uznawany za główny przedmiot analizy i interpretacji literaturoznawczej» [10, 79], отже, не лише номінація, а й польська дефініція зближена до російської. На жаль, в усіх українських термінологічних словниках цей термін відсутній, навіть у порівняно новому «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (2001) та академічній п'ятитомній «Українській літературній енциклопедії» – шлях специфічних методологічних термінів від квазі-назв до номенклатури в окремих регіонах світового літературознавства уповільнений або своєрідний.

Англійський відповідник було ще важче віднайти, навіть при тому, що провідний формаліст, а потім «пражанин» Роман Якобсон і його празький структуралістичний колега Рене Уеллек прищепили на еміграції, в США, тамтешній науці весь європейський формо-структуралізм. У англосакському літературознавстві точний відповідник російського терміна «*приём*» (англ. hold, grip, trick, catch) не прижився (із загальної лексики літературознавства до номенклатури не перейшов), натомість на означення техніки творення специфічної «поетичної мови поезії» (що наближалось до «приёма») використовується, як правило, термін-посередник: перенесений на англійський ґрунт, створений наступником російського формалізму, празьким структуралістом Яном Мукаржовським чеський термін *aktualisace* (актуалізація) – англ. *Foregrounding*. «Foregrounding – the use of language in such a way that it calls attention to itself, setting it off from the ordinary language of the text» [15, 130]¹. У такій постаті – у постаті сконкретизованого одиничного прояву – цей спеціальний для російського формалізму термін (первісно «регіональний») увійшов до основного словникового складу міжнародної термінології, номенклатури. Крім нього, до міжнародної номенкла-

¹ До речі, англоамериканські літературознавці нерідко не розмежовують російську формальну школу і празький лінгвістичний гурток, див. [17, 27–45].

тури увійшов ще один термін російської формальної школи, дуже зближений із двома попередніми: *остранение* – технічна операція, пов’язана з реалізацією «приёма», також один із його проявів. На англійському мовному ґрунті він став *defamiliarization / defamiliarisation* («*making strage*») – «the description of a reader’s usual expectations» [15, 289], «То «*defamiliarize*» is to make fresh, new, strage, different what is familiar and known. Through defamiliarization the writer modifies the reader’s habitual perceptions by drawing attention to the artifice of the text. This is a matter of literary technique (...)» [7, 213–214], а отже, також не був дослівним відповідником російського терміна (*alienation*), але більшою мірою відповідав його лексичному й ситуативному змісту (див. антонімні слова-вирази: *familiarize yourself with sth.*, *familiarity – a good knowledge of something, or the fact that you know it so well* [6]. На польському термінологічному ґрунті *остранение* стало *uniezwykleniem* («унезвичненням», від *uniezwyklic* – «*czynić niezwykłym, niepospolitym*», пр. *poeta uniezwyklił opisywany przez siebie świat*, тобто, робленням чогось незвичним, незвичайним), що наближалось до еквівалентної передачі змісту оригінального й первісно «регіонального» терміна: «*Uniezwyklenie* (ang. *defamiliarization*, ros. *приём отстранения*) – w konwencji ros. szkoły formalnej ujęcie jakiegoś elementu tematycznego dzieła w sposób zdecydowanie odbiegający od norm i zwyczajów postrzegania takiego elementu utrwalonych w literaturze oraz w innych zapisach procesów poznawczych, przedstawianie go od strony niespodziewanej, w nieoczekiwanym świetle, w nowych powiązaniach z innymi zjawiskami(...)» [10, 598]. Тут варто ще порівняти з Брехтівським «*Der V-effekt*» (*alienation effect*), що додав автоматизацію сприймання глядачем сценічної дії і драматичного персонажа.

Обидва вище згадані терміни належать до авторських термінів-неологізмів (їх творець – Віктор Шкловський). Величезні труднощі справляють для науковців і лінгвістів інших народів саме такі наукові авторські неологізми, створені на власній мові автора терміна [20, 27], коли важко знайти відповідну еквівалентну морфему (лексему). Свого часу створено було при ЮНЕСКО спеціальний міжнародний комітет для уніфікації авторських неологізмів – International Scientific Terminology and Neologisms in the Course of Unification (Комітет Уніфікації Термінологічних Неологізмів – МКУТН), який розробив цілу програму й контролював її здійснення [20, 98–103]. На жаль, до компетенції цієї і багатьох інших термінологічних організацій входила термінологія наук точних, природничих, економічних, соціальних і права. Техніка і тут випереджувала науку про літературу, посилена увага термі-

нологів, перекладачів до технічних і господарських (бізнесових) термінів і послаблена увага до царини художнього слова викликали істотне відставання міжнародної словникової роботи літераторів.

Про необхідність кількомовних термінологічних словників говорилося не раз і багато-багато літ тому. Робилися активні спроби з боку міжнародних організацій ХХ ст. «уміжнароднити», знормалізувати (стандартизувати) наукову термінологію, в тому числі з боку ЮНЕСКО, МОС (ISO – International Organization for Standardization)¹. На жаль, в полі уваги і вище згадуваних організацій, і переважної більшості лексикографів-фахівців із міжнародної термінологічної стандартизації – нелітературна наукова термінологія². Питання необхідності компетентно укладених двомовних словників літературознавчої термінології для наукової праці й дидактичного процесу на відділеннях російської філології в Польщі у 80-і роки гостро ставив Ян Вавжиньчик. Як приклад, подавав кілька лексичних значень, презентованих двомовними словниками [11; 13], але не спеціальними термінологічними словниками. Навіть такі авторитетні видання не змогли врахувати специфіки літературознавчого терміна, нерідко доходять до непорозуміння, а то й грубої помилки, напр. у терміні *klocek* – подається довга експлікація терміна замість подання його прямого російськомовного відповідника – *конволют*; у словниковому гаслі *kalendarium*, замість перекладу «хронологический перечень» треба подати *летопись* [22, 56]. Дійовими методологічними порадами вирізняється не так давно виданий у Бялостоці підручник з термінознавства [12, 184], який теоретично й практично готує перекладачів здійснювати максимально можливий адекватний переклад наукових термінів. До спроби видати багатомовний літературознавчий термінологічний словник долучилася польська дослідниця Зофія Мітосек (її словникова стаття – мімезис) наприкінці 90-х років. Вже перший том показав великі труднощі на шляху міжнародної стандартизації, навіть той же «мімезис», традиційний, підданий деструкції, але все ж зрозумілий у культурі європейського обшару і цілком нееквівалентний у східному, напр. японському естетичному мисленні. Прискорені темпи й широта географічного обшару термінологічних змін, викликаних існуванням у сучасній літературознавчій науці цілого океану методологічних шкіл, методів і орієнтацій, змушують як лексикографа до поглибленої літературознавчої компетенції, яка б дозволила

¹ Див. детальніше у З. Стоберського [20, 57–83].

² Див., наприклад, фундаментальну працю, видану в співавторстві [21, 244], а також [5] та ін.

йому віднайти семантичну, стилістичну і специфічну ситуативну адекватність цільового терміна, так і літераторів, теоретиків-термінологів, ставати компаратистами, подавати терміни у конфронтації, з урахуванням їх регіональної специфіки.

Новою перевіркою зусиль теоретиків і компаратистів світу стала довголітня праця над *Dictionnaire International des Termes Littéraires DITL Dictionnaire* (Міжнародний словник літературознавчих термінів) [9], науковий керівник – Jean-Marie Grassin (Жан-Марі Грассі). Робота над ним розпочалася ще в 1964 р. під егідою Світового Об'єднання Компаратистів (ICLA) за проектом багатогалузевої програми «Теорія і літературознавча термінологія», реалізованої в Лімозькому університеті (Франція). Сьогодні він є загальнодоступний у електронній версії (редактор інтернетсторінки – Joseph Fahey). Тексти подані англійською та французькою мовами (напр., BILINGUISME / Bilingualism, ÉTUDE SÉMANTIQUE/Definitions, COMMENTAIRE / Analysis), сторінка весь час розвивається – в міру надходження нової інформації від спеціалістів, створена дискусійна група компаратистів (Metis), розпрацьований предметний покажчик (термінологічні номенклатури) і покажчик статей, але... словник аж ніяк не враховує особливості слов'янської термінології й не шукає слов'яномовних еквівалентів. Неоціненним є для нас, з точки зору методології й практики, укладання словників такого типу, бо на практиці щоразу доводиться стикатися з подвійним, потрійним, а то й навіть почетвірним еквівалентуванням літературознавчих термінів. І ще відносно добре почувається той, хто має у своєму розпорядженні кілька різномовних словників й достатньою мірою володіє не лише мовою цих словників, а й загальною літературознавчою термінологією різних мовно-географічних обшарів та ще й при цьому має час подивитися, знайти, вивчити, проаналізувати, зіставити й виявити ступінь термінологічної відповідності чи невідповідності, скажімо, *фабули і сюжету, plot і story, evaluation, value judgment, wartościowania, oceny і оцінювання, autotematyzmu* (польс.) і *surfiction* (америк.) і ще багатьох сотень складних прикладів. Нові номінації вимагають оновлених і досконаліших методів термінологічної роботи.

Література

1. Денисюк Н. *Художній світ і художня правда. Fiction and Truth в українській та англійській терміносистемах.* – Тернопіль, 2002. – 100 с.
2. *Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общ. наукам.* – М.: Интелъвак, 2001. – 1600 с.

3. Реформатский А. Что такое термин и терминология // *Вопросы терминологии*. – М., 1961.
4. Реформатский А. Мысли о терминологии // *Современные проблемы русской терминологии*. – М.: Наука, 1986. – С. 163–198.
5. Bał M. Powstanie i rozwój terminologii nauk ścisłych. – Wrocław, 1984. – 185 s.
6. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. Electronic Version 1,0 – Cambridge University Press, 2003.
7. Cuddon J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. – Penguin Books, 1999.
8. Culler J., *Teoria literatury*. – Warszawa, 1998. – 168 s.
9. Dictionnaire International des Termes Littéraires DITL Dictionnaire, htm. DITL.
10. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. *Słownik terminów literackich / pod red. J. Sławińskiego*. – Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 2002.
11. Hessen D., Stypuła R., *Wielki słownik polsko-rosyjski*. – T.1–2. – Moskwa-Warszawa, 1979.
12. Lejczyk M., Biesiekirska L. *Terminoznawstwo: przedmiot, metody, struktura*. – Białystok, 1998. – 184 s.
13. Mirowicz A., Dulewicz I., Grek-Pabis I., Matyniak I. *Wielki słownik rosyjsko-polski*. – T.1–2. – Warszawa-Moskwa, 1980.
14. Morner K., Rausch R., *NTC's Dictionary of Literary Terms*. – NTC Publishing Group, 1998. – 239 p.
15. Quinn E., *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. – New York, 2000. – 360 p.
16. Rutkowska M. *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*. – Wrocław: Ossolineum, 1975. – 279 s.
17. Selden R., Widdowson P., *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. – The University Press of Kentucky, 1993. – 241 p.
18. Sławiński J., *Problemy literaturoznawczej terminologii // J.Sławiński, Prace wybrane*. – T.II. – Kraków: Universitas, 1998. – S. 184–200.
19. *Słownik języka polskiego PWN w 3 tomach, wersja elektr.* – PWN, 2004.
20. Stoberski, Z., *Międzynarodowa terminologia naukowa. Problemy. Postulaty. Oczekiwania*. – Warszawa: PWN, 1982. – 123 s.
21. *Terminology. Applications in Interdisciplinary Communication*, edited by Helmi B. Sonneveld, Kurt L. Loening. – Amsterdam- Philadelphia, 1993. – 244 p.
22. Wawrzyńczyk J. *Rosyjska i polska terminologia literacka w konfrontacji przekładowej // Przegląd rucysystyczny*. – Z. 1–2. – 1984. –S. 55–60.

Veretiuk O. M. Terminological nonequivalence in Theory of Literature Studies (confrontation of translation in Ukrainian, Russian, Polish, English Terminology). The article strives to demonstrate that practically all literature phenomena are subject to permanent and universal processes of unification and differentiation. The author emphasizes, that the difficulties of terminological nonequivalence motivated by national disintegrating tendencies complicate the didactic and scientific process (for example, the main terms of Russian formalism in English (American), Polish and Ukrainian terminology).

Key words: term, literary phenomenon, process, unification, differentiation, nonequivalence.

Людмила БУБЛЕЙНИК

Українсько-польські паралелі в літературознавчій термінології: мовні аспекти

Простежуються явища спільного й розбіжного в морфосемантичній структурі корелятивних термінів в українській та польській мовах, характеризуються процеси інтернаціоналізації термінології та збереження її ідіоматичності в окремих угрупованнях.

Ключові слова: *корелят, еквівалент, морфологічні співвідношення, мовна ідіоматичність, інтернаціоналізація.*

З іставний аспект аналізу літературознавчої української та польської термінології дотепер лишається поза увагою лінгвістів, що зумовлює актуальність пропонованої розвідки, метою якої є спостереження над структурними особливостями співвідносних членів термінологічних пар в обсязі, дозволеному межами статті. Контрастивний аналіз – це зараз визнається всіма дослідниками – відкриває можливості глибшого з'ясування характеру організації лексичної системи (а відтак і її термінологічної підсистеми) в кожній мові.

Джерелами матеріалу для дослідження слугували: Літературознавчий словник-довідник за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін. (К., 1997) [1] та Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich.– Warszawa, 2002 [4].

Термінологія українського та польського літературознавства відзначається яскраво вираженою спільністю, спричиненою дією низки факторів, серед яких чільне місце посідає генетична та структурна близькість обох мов. Природно, що ця близькість є потужним чинником уніфікації наукових термінологічних систем на слов'янському ґрунті. Показовим є те, що Р. Якобсон убачав у численних міжслов'янських лексичних перегуках та уподібненнях підвалини для побудови порівняльного літературознавства: «Несмотря на все независимые и дивергентные изменения <...> словаря и фразеологии, произошедшие в славянских языках в процессе исторического развития, на всех языковых уровнях остается основательный фонд унаследован-

ных общих свойств <...>. Более того, какое-то число самих изменений является общими и конвергентными – несмотря на то, что они происходили в славянских языках уже после распада славянского единства. Идентичность структурных предпосылок – достаточное объяснение параллельности линий развития» [3, 37]. Такий паралелізм полегшує калькування і спрощує міжмовні термінологічні кореляції, встановлюючи їх як лінійні, одно-однозначні. У цілому аломорфізм властивий також і співвідносним морфемам, частина яких різняться завдяки закономірним рефлексам історичних чергувань; пор., з огляду на сказане: *письменник* – *pisarz* (при *literat*), *барва* (виразів) – *barwa* (*wyrazów*), *частина* (синонім *відтинок*) – *część* (*część* разом із синонімом *odcinek*), *читанка* – *czytanka*, *час* – *czas*, *смак* – *smak*, *простір* – *przestrzeń*, *освіта* – *oświecenie*, *розділ* (*нідрозділ*) – *rozdział* (*podrozdział*), *глибинна* (структура) – (*struktura*) *głęboka*, (монолог, форма) *внутрішній(я)* – (*monolog, forma*) *wewnętrzny(-a)*, *правдоподібність* – *prawdopodobieństwo*, *порівняння* – *porównanie*, *стародрук* – *starodruk*. Як бачимо, спільність збільшується завдяки використанню твірних основ, еквівалентних з огляду на їх формосемантичний характер, та паралельних формантів.

Формальна аналогія порушується у міжрівневих співвідношеннях: слово – словосполучення: *чарівна казка* – *baśń*, *адаптоване видання* – *adaptacja*; на рівні словосполучень: *гра слів* – *gra słów*, *щоденник подорожі* – *dziennik podróży* та под. Збіги одних компонентів терміносполук супроводжуються розходженням інших: *потік свідомості* – *strumień świadomości*. У термінології, яка стосується віршування, досить часто польська мова використовує єдиний номен, що відповідає в українській мові словосполученню: *асилабічний вірш* – *asylabizm*; те ж саме, зокрема, в терміносистемі античної поезії: *анакреонтична поезія* – *anacreontyk*.

Терміносполуки, для яких характерна структурна аналогія, попри матеріальну розбіжність частини компонентів також формують зону спільності, пор.: *вільний класичний вірш* – *wiersz nieregularny*, *нідільна література* – *podziemna literatura*; *ритмічна одиниця* – *wierszowa jednostka*; *мистецтво інтерпретації* – *sztuka interpretacji* (при діалектній звуженості українського еквівалента *штука* «мистецтво»), *літературний жанр* – *gatunek literacki* (при іншій специфікації українського *гатунок*).

Міжмовний паралелізм зберігається і при доборі в зіставлюваних мовах різних звукових оболонок у семантичних корелятах – це явище трапляється рідше: *прекрасне* – *piękno*; *перелік* – *wyliczenie*, *прийом* –

chwyt, (драма) *побутова* – (dramat) *właściwy* та под. Пор. також у цій групі терміносполуки: *порядок слів* – *szuk wyrazów*; *другорядні герої* – *postacie uboczne*; *аналіз літературного твору* – *analiza dzieła literackiego*; *шахрайський (злодійський) роман* – *roman lotrzykowski*. Поодинокими є в терміносистемах експресивні фразеологізми, що не мають прямих формальних відповідників на ґрунті іншої мови: *рідкісна книга* – *biały kruk*.

Семантичні розбіжності співвідносних термінів (такі кореляції, як *роман* – *powieść*; *повість* – *mikropowieść*, *opowieść*) не є типовими. Зрідка спостерігається у корелятах різний обсяг понять, спричинений різними підходами до членування матеріалу, його класифікації (*дитяча література* – *literatura dla dzieci i młodzieży*). Значеннєві міжмовні розбіжності продукуються розщепленням змісту терміна між двома корелятами в іншій мові: українське *додаток* відповідає польському *appendix*, а в лексикалізованій формі множини (*додатки* як позначення жанру) – *addenda*. Подібні кореляції, що призводять до взаємної віддаленості, є виявом національної ідіоматичності в термінології.

Уніфікація літературознавчої термінології спричинюється на сучасному етапі також широким зверненням в обох мовах до інтернаціональних елементів. Значна частина термінолексики в галузі літературознавства засновується на греко-латинській морфематичній базі, яка в обох мовах у цій сфері посідає панівне становище. Саме літературознавство, як слушно зазначає Йоанна Рапацька, дедалі більше набуває інтердисциплінарного статусу: «W literaturoznawstwie słowiańskim można <...> odnotować <...> tendencje do interdyscyplinarności, niosące ze sobą poszerzenie horyzontów <...>» [5, 175].

Природно, що поняття та семантична тотожність більшої частини інтернаціонального лексичного запасу становить менший інтерес для зіставлення. Часткові семантичні розбіжності фіксуються у цьому прошарку лише в окремих випадках. Привертає увагу матеріал, пов'язаний з різною долею корелятивних запозичень, розбіжності в кількісних параметрах їх функціонування в контексті, пор.: *оживлення, персоніфікація* – *ożwienie, animizacja, personifikacja*. Можна припустити, що польська терміносистема частіше, ніж українська, звертається до запозичень, хоч не виключає також існування безеквівалентних питомих синонімів – заміників: *idylla, sielanka; dreszczowiec, thriller*. Натомість українські *красномовство, відродження, вільнодумство, оклик (поклик), вичитка* співвідносяться в польській із запозиченнями або з їхніми дериватами: *oratorstwo, renesans, libertynism, eksklamacja, adinstacja*. Відзначимо також більшу розвиненість сино-

німічних угруповань у польській терміносистемі, утворених переважно з участю іншомовних одиниць, хоча членами цих груп може бути і питома лексика: *defensio* – *oratorstwo*; *epos* – *epopeja*; *transpozycja wrażeń* – *synestezja*; *album* – *sztambuch*; *anegdota* – *dykteryjka* – *kawał*; *annales* – *kalendarium* – *latopis*; *hasło* – *slogan* (гасло); *esej* – *oczerk* – *reportaż* – *szkic nowelistyczny*; *apel* – *orędzie* (заклик); *akatyś* – *litania*.

В основному запозичені термінологічні одиниці вирізняються як національно своєрідні лише за умови, коли вони використані для номінації національно специфічних реалій літературного процесу – напрямів, течій, методів, жанрів тощо, які розвинулись у певний період на ґрунті національної літератури. До таких термінів належать, наприклад, новоутворення на базі морфем класичних мов *неокласика* та *кларнетизм* (в українській літературі). Однак частіше у цих випадках звертаються до лексики питомої; пор. назви польських національних культурних реалій: *cyganeria Warszawska* «варшавська богема», *drugi obieg* «незалежний видавничий рух у Польщі 70-х років ХХ ст.», фольклорні *gadka* «коротке усне народне оповідання», *gawęda* «вид епічної прози, що виник у польській літературі, тісно пов'язаний з традиційною шляхетською культурою», *jasełko* «*vermen*». До цього типу співвідношень тяжіють терміни «авторського походження»: *wpływologia* «увів після першої світової війни критик А. Гжимала-Седлецький».

Спільний термінофонд поповнюють також одиниці, утворені за допомогою калькування – співвідносними засобами – неслов'янських термінологічних сполук («*Sturm und Drang*» – «*Буря і натиск*» – «*Burza i Napor*»).

У «питомій» термінолексичі спостерігається на міжмовному рівні повна або часткова омонімія, яка спричиняється розбіжностями у подальшому розвитку спільних при своєму виникненні ознак, через що виникають співвідношення типу *термін / не-термін*. Як правило, українські формальні кореляти не термінологізуються, відзначаючись емоційним забарвленням: *brzydota* – *szmira*, *brzydota*; богатир – *bohater* «герой твору»; *побутова* (драма) – (*dramat*) *poważny*, пор. українське *поважний* (з іншим значенням) та под.

Еквівалентні терміни, які різняться фономорфологічними оболонками слов'янського походження, формують гетерогенний тип кореляцій і між словами, і між сполуками: *уява* – *wyobraźnia*; *зібрання творів* – *wydanie zbiorowe*. Кореляції *питоме / запозичене* на лексемному і міжлексемному рівні звичайно за характером внутрішньої форми не збігаються: *мемуари* – *ramiętnik*, *ненаголошене слово* – *atop*.

Спільність вищого рівня у подібних кореляціях зумовлюється реалізацією аналогічної внутрішньої форми, при розбіжностях фонеморфологічного складу вихідного матеріалу.

Вагомий прошарок національно специфічної літературознавчої термінології міститься у сфері фольклору. Це, зокрема, низка безеквівалентних назв, утворення яких почасти зумовлене специфікою реалій, почасти – внутрішньомовними закономірностями. Пор. розгалужені в українському термінологічному полі назви *пісні великодні, весільні, волочебні, веснянки, гайвки, коломийки, гайдамацькі, опришківські, стрілецькі, повстанські, чумацькі, рекрутські, жовнірські, наймитські, заробітчанські, бурлацькі* з польськими, почасти безеквівалентними: *pieśni żołnierskie, robotnicze, żebracze, pogrzebowe, lowieckie (myśliwskie), powiniarskie, pijackie, podwórzowe*. Широко представлено специфічні українські номени з фольклору, адресатом якого є діти: *забавлянки*, або *утишки, потішки, чукикалки* – та назви польських релігійних пісень.

Характерною рисою польського літературознавчого словника, що став джерелом розглянутого матеріалу, є наявність іншомовних термінів, які подаються в оригіналі, з дослівним перекладом у дужках. Імовірно, таким чином укладачі прагнули зберегти ідентичність термінології, що утворилась у мові іншого народу, відобразивши передусім його інтелектуальну та культурну діяльність. Як приклад можна навести німецькі *Geistesgeschichte* – дослівно «діяння духу» – та *Geisteswissenschaften* – дослівно «науки про дух».

На периферії лексико-семантичної групи *Літературознавча термінологія* перебувають слова, які можна віднести до номенклатурних позначень: власні назви літературних часописів, альманахів, газет, журналів тощо. У них продуктивні розбіжності, викликані прагненням зберегти особливості національно-мовного менталітету – міграція слів у цій сфері не спостерігається. Специфічність впливає з безеквівалентності співвідносних лексем – апелятивів. Варто відзначити широку представленість на українському ґрунті в назвах видань тих слів, які входять до тематичних груп «Квіти» («*Барвінок*», «*Барвісті квітки*», «*Квітка*», «*Квіточка*» тощо; пор. *вінок* – слово, популярне у збірках ювілейного призначення: «*Вінок русинам на обжинки*», «*Вінок Т. Шевченкові із віршів українських, галицьких, російських, білоруських і польських поетів*» – 5), «Обряди» («*Вечерниці*», «*Вечорниці*») та інших груп, що складаються з номінацій національних реалій («*Академічне братство*», «*Братство тарасівців*»). Специфічними є назви географічного походження: «*Київ*», «*Дніпро*». Подібна диференціація

спричинюється додатковими семантичними ускладненнями, які можуть призвести до часткової омонімії, та своєрідним конотативним ореолом, зумовленим асиметричною внутрішньою структурою корелятивів. Очевидно, що зміст назви «*Київ*» у відношенні до часописів, що видавалися в Україні та в США, різний, так само як і назви колишнього емігрантського видання «*Жовтневе коло*» щодо ідеологеми радянського часу «*Жовтень*». Неспіввідносні відтінки значень або специфічне стилістичне забарвлення та своєрідні оцінні елементи характеризують лексеми «*Ватра*» (слово, поетичне звучання якого пов'язується з враженнями від Карпат), «*Буяння*»; емоційно відрізняються «*Зоря*», «*Зоря галицька*». Національна зумовленість конотацій унеможливорює переклад – не випадково перекладачі залишають ономастикон в оригіналі. При доборі власних назв літературних видань набуває ваги асоціативний ореол загальної назви, який сформувався внаслідок дії комплексу історичних, соціальних, культурних обставин, характерних для певного національного колективу. Так, популярність на українському ґрунті назви «*Вежа*» – «споруда для козацької варти в степу» [2, т. 1], – безперечно, пояснюється романтичними згадками про козацьку добу – з такими асоціаціями не пов'язується синонім *башта*.

Збагачення ономастикону асоціативно-образними елементами відбувається в національному літературному просторі: так, літературні ремінісценції містяться в назві часопису «*Досвітні огні*» (словесний образ, автором якого є Леся Українка, став символом, ідеологемою). До цього прошарку треба віднести номінації, пов'язані з пробудженням національної свідомості [«*Вільна Україна*», «*Воскресла Україна*»; слово «*Громада*» та похідні від нього прикметники – «*Громадська думка (голос, друг)*»] або ж назви, орієнтовані на народне коріння у світосприйнятті («*Наша хата*»).

Зіставний аналіз української, російської та польської літературознавчої термінології, потребуючи продовження, мусить охопити на різних часових зрізах лексику, згруповану за різними ознаками – з огляду на її походження, тематичні прошарки тощо; саме такі різноаспектні підходи, спрямовані на кількісно значний матеріал, забезпечать об'єктивність аналізу та можливість дійти до показових висновків, важливих у вичерпному дослідженні терміносистеми двох слов'янських мов.

Література

1. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997 (Nota bene). – 752 с.
2. Словник української мови: В 11 т. – К.: Наукова думка, 1970–1980.
3. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
4. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A, Sławiński J. Słownik terminów literackich. – Wrocław – Warszawa – Kraków. – Zakład Narodowy im. Ossolińskich. – Warszawa, 2002. – 706 s.
5. Rapacka J. Czy istnieje literaturoznawstwo słowiańskie? // 50 lat slawistyki w Polskiej Akademii Nauk (1954–2004). – Warszawa: Sławistyczny środek wydawniczy, 2004. – 406 s.

Bubleinyk L. Ukrainian-Polish Parallels in Terminology of Literary Criticism: Language Aspects. *Phenomena of common and divergent in morpheme-semantic structure of correlative terms of the Ukrainian and Polish languages are examined; the processes of internationalization of terminology and phenomena of idiomatic preservation in separate groups are characterized.*

Key words: *correlate, equivalent, morpheme-phonological correlation, language idiom, internationalization.*

Віктор УДАЛОВ

Суб'єкт-об'єктні взаємозв'язки в дослідженні терміносистем

У статті детально розглянуто всезагальний принцип суб'єкт-об'єктних взаємозв'язків на рівні частково- і цілісно-системного дослідження об'єктів, зокрема терміносистем. Досліджуються можливі аспекти вивчення суб'єкта та об'єкта на основі різних філософських концепцій (сенсуалізму, емпіризму, позитивізму, трансценденталізму, екзистенціалізму, номадології та ін.) та окресленого ними розуміння дійсності. Усунення термінологічних невідповідностей у цій сфері розглядається як шлях подолання помилок при прочитанні літературних текстів.

Ключові слова: суб'єкт, об'єкт, частково-системний, цілісно-системний, дослідження, терміносистема.

Якість дослідження терміносистем, безумовно, залежить від якості обраних для дослідження принципів. Відомо [1, 91–94], що в останні десятиліття усі науки, зокрема літературознавство, рухаються в межах «*перехідного періоду*» від частково-системного рівня розвитку (йому більше 400 років) до цілісно-системного. Особливістю цього періоду є поступове усвідомлення системи (цілісної за якістю) всезагальних принципів наукового дослідження обраного об'єкта. Усвідомлення починається з порівняння цілісно-системних принципів із звичними, частково-системними. А першорядним стає усвідомлення *ступеня активності суб'єкта* (дослідника) і об'єкта під час дослідження. Цей принцип «відкриває двері» до розуміння інших. Тому є сенс детальніше розглянути порівняння активності двох (суб'єкт – об'єкт) чинників на різних історичних рівнях розвитку науки.

На частково-системному рівні дослідник/суб'єкт здавна вважається єдиним або переважно активним началом. Об'єкт, що обирається для дослідження, сприймається як пасивний. Навіть останній академічний «Філософський енциклопедичний словник. А–Я» (К.: 2002) констатує: «Суб'єкт...позначає активний компонент пізнавального відношення, протилежний до пізнаваної дійсності – об'єкта... Суб'єкт, включаючи об'єкт у свою діяльність і застосовуючи до нього

пізнавальні здатності, *істотно* суб'єктивізує об'єкт» [2, 613]. Отже, видно перебільшення ролі суб'єкта: він «*істотно* суб'єктивізує об'єкт» (де ж «істотно», якщо об'єкт залишається об'єктом). Звідси звуженою сприймається дія Об'єкта. І все це – хоча й під тиском традиційних переконань минулого – є нелогічним, оскільки джерельною, визначальною для всього є все-таки Дійсність (як Об'єкт, Ціле порівняно з усією похідною конкретикою), а частиною завжди є суб'єкт. Тому й енергія його – завжди частинка енергії об'єкта. Але підручники з філософії фіксували: «Сучасна матеріалістична гносеологія розглядає суб'єкт та об'єкт у діалектичному взаємозв'язку, єдності, де активною стороною є суб'єкт пізнання» [3, 265].

Отже, на *частково-системному* рівні очевидною для дослідника є джерельна й визначальна *перевага суб'єкта* над об'єктом. Тому *частково-системне* пізнання стає не просто суб'єктивним (тим, що належить суб'єкту), воно *подвійно суб'єктивне* (ще й спирається на суб'єкт як на «останню інстанцію», тобто занурюється в нього), а це вже – *суб'єктивізм* (подвійна суб'єктивність). Ця суб'єктивізація, що переступила свою межу, є свідченням тепер вже повної переваги Суб'єкта у дослідженні об'єкта. Таким чином, однак, порушується *взаємозв'язок* між двома протилежностями: один напрям зв'язку (від суб'єкта до об'єкта) враховується, а протилежний (від об'єкта до суб'єкта) ігнорується. Не враховується й природна домінантна функція одного з чинників – об'єкта.

Це й призводить до помилок. На оманливій підставі (при визначальній ролі суб'єкта) деякі сучасні дослідники [4, 18–19] заперечують навіть виховну й світоглядну функції художньої літератури (й мистецтва), підтримують старі кантіанські оманливі ідеї про «автономність», «ні від кого і ні від чого не узалежнену особистість» письменника, його визначальне право на винятково «вільну гру творчої уяви», на «фантазми» (термін Гоббса), а звідси на тільки розважальну роль літератури. Але, коли вже йдеться про автономність, про ні від кого, ні від чого не узалежнену особистість, то художнику, письменнику не слід було б ні «виставлятися» (на виставках), ні розраховувати на читача, бо те й інше – порушення обраного принципу автономності і обраного принципу свободи. Отже, видно *суперечність* між обраними для себе принципами та їх втіленням у життя. Сама практика руйнує такі принципи, доводячи їх штучність, а звідси згубність *суб'єктивізму*. Кожному, хто має здоровий глузд, відомо: художня література містить *багатий життєвий досвід* (не лише *розважальний*, а різноманітний – від пізнавального й виховного до світоглядного, від

фізичного до духовного, від особистісного, сімейного до соціального, загальнолюдського, від емпірично-конкретного до узагальненого, об'єктивно-суттєвого). Тому художня література й спроможна позбавити від *безлічі помилок* у різних сферах людського життя (аби цю визначальну функцію усвідомлювали, книжки читали й досвід людства вивчали).

Уже з цих прикладів, їх джерельних підстав видно, що численні сучасні філософські концепції на кшталт сенсуалізму, емпіризму, конкретивізму, феноменалізму, позитивізму, трансценденталізму, екзистенціалізму, «філософії абсурду», постструктуралізму або й типу номадології – це наслідки формального, а загалом *часткового* і через це *недостатнього врахування* й *використання* ролі дії об'єктивних, природних закономірностей *Дійсності*.

Наступним прикладом звичних, а по суті *часткових, суб'єктивістських*, вузьких, невідповідних (Природі) уявлень може бути уява про саму *Дійсність*. У філософському словнику 1986 р. «Дійсність» різнобічно розглянута як *категорія* (діалектики) і з цього боку справедливо виглядає «як єдність зовнішнього і внутрішнього, сутності і явища, необхідного і випадкового» тощо. Але «Дійсність» як «*явище*», яке є теж, звісно, *бінарною єдністю* сторін з їх «наявним буттям», – залишилася поза увагою [5, 396].

Це і є свідченням *часткового, штучного* підходу, який обернувся *відокремленим* дослідженням цього об'єкта (не зісталеним з близькими за змістом поняттями й категоріями). Сприяли цьому й *відокремлено існуючі* (в різних джерелах) свідчення про два основні аспекти-сторони Дійсності як *явища*. Перше свідчення – про її прояв (тому й вияв) у вигляді *Всесвіту* (це «все, що світиться», *випромінює* енергію, матерію; «*світлий устрій, порядок*»), а по-друге – у вигляді *Космосу*. У словниках звичне визначення *Космосу* як Всесвіту (рос. Вселенной) є невірним, бо не гармує, нелогічне відносно взаємозв'язку з категорією «Дійсність». Насправді зміст терміну *Космос* походить від забутого змісту грец. слова *kosmos* (*ko + smose*) – устрій, «*порядок темний*», те, що *вбирає, поглинає, розчиняє* в собі енергію й матерію Всесвіту [6, 27; 10, 562, 530, 846].

Отже, *Дійсність* («все те, що має наявне буття» [9, 396], а точніше, від гр. *di + est* – «подвійно існуюче» [10, 354, 433, 486]) – це єдність двох явищ: *Всесвіту* (випромінюючої, світлої сторони) і *Космосу* (поглинаючої, темної сторони), які проникають одне в одне, протистоять й взаємодоповнюються, взаємовпливають, взаємодіють, існуючи вічно.

Нарешті, такі взаємні зв'язки, взаємозв'язки (а не однобічні зв'язки) *між Дійсністю, Всесвітом і Космосом* не лише гармонійні між собою, але й гармонують із таким явищем і категорією, як *Природа*.

На звичному, *частково-системному* рівні поняття «Природа», «Дійсність» і «Всесвіт» сприймаються як синоніми: «*Природа – об'єктивна матеріальна дійсність у всій багатоманітності*» [5, 526], «*Природа – окружающая нас объективная действительность, материальный мир*» [7, 478]. Іноді й «*Космос*» залучають синонімічно: «*Всесвіт, космос – навколишній світ, безмежний у часі і просторі, нескінченно різноманітний за формами, що їх набуває матерія в процесі свого розвитку*» [5, 90].

Насправді, однак, явище, поняття «*Природа*» має стародавній зміст. Наблизитись до нього допомагають Словники. В «Логическом словаре-справочнике» М.І.Кондакова (1975) поряд зі звичним значенням (*дійсність*) наведене й таке: «Словом «природа» называют также специфику, *внутреннюю закономерность, сущность* предметов, явлений (напр., природа социального, природа государства и т. д.)» [8, 478]. В іншому, «Толковом словаре русского языка» (1939) детальніше про те саме кажуть 2-е і 3-є значення слова «Природа»: «*Природа... 2. Сущность, основное свойство* чего-н. (книжн.). П(рирода) человеческого знания. П(рирода) растений... // *Прирожденное свойство, натура*. Гони природу в дверь, она войдет в окно. Поговорка. П(рирода) свое возьмет... 3. *Происхождение, порода*. Напр.: В природе вещей...» [9, 843–844].

Отже, Словники фіксують стародавні значення явища «*Природа*». Вони ведуть до змісту, що був відомий у Стародавніх Римі, Греції, Скандинавії, Шумерії, Індії, Китаї 5–2 тис. років тому. Зміст цей – «те, що лежить в основі, народжує». Це стисла калька з кількох стародавніх слів: від лат. з інд. *prae* (при) – перед + *rotos, rodos* (рости, родити) – тобто народження, виникнення < давньокит. *od* – збудження. Позначилося й лат. «*prima*» (перше) – у складі інших слів. Інакше: *Природа* < лат. *prima* – перше + *ro(to)* – обертаюсь (порівн.: лат. *rotor* – несучий гвинт, обертова частина < лат. *rotare* – обертати) + *od(e)* – збудження. Порівн.: давньоісл. *Одін* у скандинав. міфології – верховний бог грому, бурі, творець всесвіту, всеотець) = першопоштовх, джерельна енергія, *народжувач* (<лат. <грець. <давньокит. *od* – збудження + *in* – згущення + *ci* – ці як джерельна субстанція, тобто «збудження згущеної «ці» як джерельної субстанції» (нижче див. фізичну конкретизацію цієї терміносистеми), а стисло – *початок*; звідси укр.

слова «одиниця», «наодинці») [10, 763, 811, 684; 14, 412; 9, 364, 365, 391; 15, 40–41].

Отже, *Природа* – це не Дійсність, не «все, що наявно існує», як здавна широко звикли вважати, а – значно глибше й точніше – «*основа, причина народження*», «*вічне, постійне джерело*» Дійсності, «*те, що її, Дійсність, постійно народжує*». Саме з таким змістом цілком гармонують звичайне, на рівні здорового глузду, значення, що видно навіть зі складу слова: «При-рода», тобто «при родах (< перед родами) існуюче».

Сказане викликає інші питання (зокрема: яким є фізичний прояв Природи в такому значенні?). Але питання виникають лише тоді, коли *усвідомлення* явища, слова, поняття не є замкненим на собі (*суб'єктивістським*), коли *усвідомлення* торкається, навпаки, суті самих *об'єктів*, тобто перевага надається власне *об'єктам*, їх *природі*. Такий підхід з такою прерогативою якраз і є *об'єктивним*.

Як розуміється *об'єктивність*? Філософські словники ХХ-го ст. і не лише українські тлумачать термін однаково (тут *істину* і досягнуто, і збережено). Наведем «Современный философский словарь» (М.; Бишкек; Екатеринбург, 1996): «*Объективность* – свойство реальности быть независимой от субъекта, а также способность субъекта фиксировать реальность как независящую от него и его познания» [11, 342].

Аналогічно у «Філософському енциклопедичному словнику» (К.: 2002) зазначено різницю між *онтологічною* (буттєвою) і *гносеологічною* (пізнавальною) об'єктивністю: «Принцип гносеологічної О(б'єктивності) стверджує, що у формі істини має місце збіг, узгодження мислення (думки) з тією дійсністю, яка є об'єктом пізнання і яка існує незалежно від пізнання. І ще: «Розрізнення між онтологічною О(б'єктивністю) і тим, що належить до сфери «*чистої суб'єктивності*»,... залежить від рівня і характеру його, *суб'єкта*, знань, ціннісних уподобань, від тих проблем, що їх вирішує *суб'єкт*, та від критеріїв «дійсно існуючого», які він схвалює» [2, 441].

Тут видно не лише часткову схожість, а й суттєву різницю між традиційним, *частково-системним*, *суб'єктивістським підходом* у справах мислення, дослідження, пізнання – і, навпаки, підходом *цілісно-системним*, *об'єктивним*, тобто природним.

Перший (звичний, штучний) підхід за основу бере не лише те, що мислення, дослідження тощо належать *суб'єкту* (це вірно, цілком відповідає *Природі* Дійсності), але й те, що за *остаточний критерій оцінки* процесу й наслідків міркувань, мислення, пізнання обрано та-

кож *суб'єкта*, що аж ніяк не відповідає *Природі* (дії джерельних сил) Дійсності. В цьому є *суперечність*, і вона базова, позначається на всьому наступному. Зрозуміло, що варто знати, якими є «джерельні сили», аби не обмежуватись лише вірою, бо віра без вірних (Природі), суттєвих знань стає сліпою, оманливою, «існує лише в думці, в уяві, в гадці, є лише витвором свідомості або має характер ілюзії» [2, 441].

Другий (незвичний) підхід за *частину* своєї основи так само бере те, що дослідження належать *суб'єкту* (тому дії суб'єкта *суб'єктивні*, і тут нема *неприродного*, бо це *суб'єкт* міркує, мислить, досліджує, пізнає). *Але одночасно* новий підхід враховує, що за *головну* частину основи, за *остаточний критерій оцінки* всього, що робить суб'єкт, обирається вже не *суб'єкт* (бо це буде обмеження собою), а те, що є назовні, ширше, визначальніше (чому власне й критерій оцінки), – *об'єкт*. Причому, враховується не лише той об'єкт, що безпосередньо досліджується (інакше це буде обмеження, ігнорування бінарності), а й джерельний об'єкт (онтологічно) – *Природа*, тобто «енергетичні сили», джерельні для усієї Дійсності, усіх її об'єктів.

Чи можна ці «сили» сприйняти конкретно-чуттєво, органами чуттів? Ні, вони дуже тонкі. Чи можна *усвідомити розумом*? Погляди розділились. Одні філософи вважають таке усвідомлення *неможливим* (бо це трансцендентне, «позамажове, непізнаване», за Кантом, на відміну від трансцендентального, пізнаваного). Але це тому, що вони залишаються *в межах суб'єкта* (він і носій, і критерій, а звідси – замкненість на собі, хоча є і значне обмеження конкретизмом – від Фр. Бекона, Гоббса, Локка).

Інші джерела й філософи – набагато раніше Канта й екзистенціалістів – тобто «Веди», «Махабхарата», «Рамайана», «Гільгамеш», «Бхагаватгіта», Конфуцій, Аристотель, Сенека, Аль-Кінді, Сакович, Галятовський, Спіноза, Гете, Ломоносов, Скворода і т. д. доводять, що цілковите усвідомлення «природних сил» *можливе й необхідне*, бо «все взаємопов'язане», «все з усього, все в усьому» як єдина умова буття Дійсності з її Космосом і Всесвітом.

І справді, *Природа* як джерельна й постійна основа всього існуючого – не лише єдина, а й *множинна* основа, це – *єдність множини* фундаментальних і «всесильних *енергетичних сил*» (енергія < грец. *en*, тобто «в», усередині + *ergon*, робота = внутрішня збуджуюча робота [10, 423, 429]). Такі «*природні сили*» одна без одної не існують, одна одній допомагають, *взаємодіючи* між собою і з тілами як своїми утвореннями (якби було не так, то все, що навкруги і в нас, було б далеко не таким, як воно є в *дійсності*; на це вказували численні мисли-

телі минулого, зокрема Лукрецій у поемі «Про природу речей» [12, 17, 19, 37 і т. д.).

Простіше кажучи, *джерельні енергетичні сили* Природи – це її власні, онтологічні (тому й гносеологічні) **закономірності**, насамперед **принципи**. Чим вони тонші, тим сильніші. Нарешті, є серед них безмежно тонкі, безмежно потужні *енергетичні «сили»* – всезагальні, всесильні принципи. Це, зокрема, *принцип «взаємозв'язків (співвідношень-взаємодій) протилежностей, усього з усім»* (притягання-відштовхування тощо). Цей принцип забезпечує, крім іншого, і *вплив* усієї Природи на суб'єкта (можна виявляти, яким він є, цей вплив, як його поліпшувати собі на користь), і *пізнання* усіх «сил» Природи, цілюковите пізнання з боку суб'єкта. А якщо вважати (за Кантом), що існує принципово непізнаване, – вийде *суперечливий* висновок. Смісл його: Природа принципово *має зв'язок* із суб'єктом, а суб'єкт із нею принципово *не має зв'язку*, оскільки принципово не в змозі досягнути, пізнати, усвідомити Природу з її (божественними) принципами. Тобто *однобічний* зв'язок існує, а *взаємозв'язку* немає. Але принципової *неможливості* цього не існує в силу дії усіх *природних* принципів, законів, зокрема принципу *бінарності*. Хіба що один із двох зв'язків не реалізований з вини суб'єкта (через *частковість* підходу до об'єкта).

Серед інших «всесильних природних сил» – *всезагальні принципи характеру співвідношення і взаємодії суб'єкт-об'єктних взаємозв'язків*. Це означає, що Природа – одночасно і *суб'єкт*, бо впливає на нас (чого часто не враховуємо, вважаючи активним лише людину-суб'єкт), і *Об'єкт* із похідними *об'єктами* (Дійсністю: явищами, речами, тілами, процесами), що так чи інакше зазнають дії від *суб'єкта-людини*.

З яким *характером* співвідношень і взаємодії маємо справу, коли у нас, з одного боку, *сила* (спроможності) *суб'єкта-людини*, а з другого – *сила об'єкта* (похідного, часткового й джерельного, цілісного)? Тобто яка *сила* тут є домінуючою й визначальною?

Будь-який *суб'єкт-людина* (< лат. *subiectum* – підкладене, вторинне, похідне [10, 866]) – завжди частина Дійсності, але *об'єкти похідні* – хоча вони теж складові Дійсності – частини, які набагато щільніше, суттєво пов'язані з «силами» *Природи* як безмежного за силою енергетичного джерела усієї Дійсності та кожної її клітинки. Чому щільніше пов'язані? Тому що різниця між об'єктом-частиною та Об'єктом-цілим *не є принциповою* (адже обидва вони – *об'єкти*) на відміну від *принципового* протистояння між суб'єктом та будь-яким

об'єктом (< лат. *ob*jektus, де *ob*, *ober* – верх, верхній, старший) [10, 682].

Через це будь-який *об'єкт* значно активніший за суб'єкт-людину. Але на *частково-системному* рівні суб'єкт не враховує цього. «Об'єктом є *не вся* об'єктивна реальність, а лише та її частина, що вже введена в практику людства і становить коло його пізнавальних інтересів» [3, 265]. Чому ж не вся? По-перше, об'єкт пізнання рухливий, постійно розширюється, поглиблюється, і визначати межі «на цей історичний момент» – комічне заняття. А по-друге, тут не *конкретика* вирішує справу, а всезагальний, всеохопний *принцип*: чи можна охопити безкінечність, чи ні? є абсолютна й абстрактна істина чи є тільки відносна й конкретна? І т. д.

Частково-системний рівень не дозволяє вирішити ці й подібні питання, бо він не охоплює *цілісної* системності Дійсності та її Природи. На *цілісно-системному* рівні сама Природа, її всезагальні принципи надають і можливість, і необхідність повністю їх знати.

Як вийти на цілісно-системний рівень? Через знайомство, вивчення, визнання й використання всезагальних *принципів*, зокрема принципів «наявності протилежностей і суперечностей», «взаємозв'язків протилежностей», «бінарності», «стрибка», «ступовості», «процесу», «домінанти» тощо, які деталізуються у низку здавна сформульованих *законів*: «Все взаємопов'язане з усім», «Все з усього, все в усьому завжди і всюди», «З нічого ніщо не виникає». Або ж: «Протилежності виникають одна з одної, отже вони містяться одна в одній. Адже коли все, що виникає, з необхідністю виникає або з існуючих [речей], або з неіснуючих, а виникнення з неіснуючих неможливе, то... звідси з необхідністю випливає й усе інше, а саме виникнення з існуючих [частинок], але таких, які не сприймаються нами в силу малості їх мас. Тому-то...все вміщене в усьому...все виникає з усього» [13, 68]. І т. д.

Отже, на *цілісно-системному* рівні дослідник спеціально, свідомо залучає *об'єктивні* всезагальні закономірності (в їх, звичайно, гармонійній взаємодії у формі методу), тому що принципово хоче знати усю суть, усі форми *об'єкта*, а не частину того й іншого, знати не власні вигадки про об'єкт, а об'єкт таким, яким він є сам по собі, за своєю Природою.

Таким чином, під час *цілісно-системного* пізнання об'єкта завжди має силу й діє *перевага об'єкта* над суб'єктом. Тому філософсько-гносеологічний фундамент у даному разі – це не звичний *суб'єктивізм*, а *об'єктивність*, можливості якої безмежні, бо жив-

ляться вони від всемогутніх «сил» (принципів) *Природи* безмежної Дійсності. Про справедливість цього й нагадують народні прислів'я «Природа всьому голова», «Немає нічого сильнішого, ніж природа», або ж афоризми типу: «Наші обмеження *в нас самих*» (Сенека), «Хочеш бути в гармонії з природою, підкорись їй» (Фр. Бекон) тощо.

Лише при *цілісно-системному* пізнанні/дослідженні обраний об'єкт ***сам розгортає себе*** перед суб'єктом, тоді як суб'єкт не вигадує свої знання про об'єкт, а *усвідомлює* його собі на користь, єднаючись із «всемогутніми енергетичними силами» *усієї Природи*, з *усією Дійсністю*. Які відкриваються перспективи? Необмежені – аналогічно необмеженості сил Природи й Дійсності. Пізнання стає всеохопним, далекоглядним, реальним, *природним*. Йому під силу будь-які наукові проблеми, разом з тим і сучасного літературознавства, зокрема проблеми аналізу будь-яких терміносистем. Ці принципи постійно підказують, як досліджувати, коли і де, в якому напрямі йти, в який момент і що дослідника чекає попереду, тощо. Адже кожна з терміносистем обов'язково має зовнішні й внутрішні взаємозв'язки, які на 1-му ступені будови чи розвитку завжди бінарні, на 2-му ступені завжди квадрантні. Кожна терміносистема з боку внутрішніх зв'язків (як ціле) має структуру й систему, аналіз і синтез яких має чіткі властивості й порядок розгортання, як мають місце й інші об'єктивні закономірності. З усіма *об'єктивними всезагальними* принципами обраного об'єкта завжди варто рахуватись заради отримання дійсних, природних наслідків, які здатні покращити життя людини, людей, людства.

Література

1. Удалов В., Полежаєва Т. Порівняльна характеристика принципів частково-та цілісно-системних досліджень // Вісник Житомирського педагогічного університету. – № 15. – 2004. – С. 91–95.
2. Філософський енциклопедичний словник. А–Я. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.
3. Філософія. – К.: Вікар, 1997. – 584 с.
4. Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 13–19.
5. Філософський словник. – К.: УРЕ, 1986. – 796 с.
6. Шахнович М.И. Мифы о сотворении мира. – М.: Знание, 1969. – 62 с.
7. Философская энциклопедия. – В 5 т. – Т. 1. – М.: СЭ, 1960. – 501 с.
8. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Наука, 1975. – 720 с.
9. Толковый словарь русского языка. Под ред. проф. Д. Н. Ушакова. – Т. 3. П – Ряшка. – М.: Госиздат иностр. и нац. словарей, 1939. – 1424 с.
10. Словник іншомовних слів. – К.: Довіра; Рідна мова, 2000. – 1017 с.
11. Современный философский словарь / Под общей ред В. Е. Кемерова. – М.: Бишкек; Екатеринбург, 1996. – 608 с.

12. Лукрецій. О природе вещей / Ред. латинского текста и перевод Ф. А. Петровского. – М.: Изд-во АН Союза ССР, 1946. – 452 с.
13. Аристотель. Сочинения в четырех томах. – Т. 3. – М.: Мысль, 1981. – 613 с.
14. Краткий научно-атеистический словарь. – М.: Наука, 1964. – 642 с.
15. Краткий очерк истории философии. Под ред. М. Т. Иовчука, Т. И. Ойзермана, И. Я. Щипанова. – 4-е изд. – М.: Мысль, 1981. – 928 с.

Udalov V.L. Subject-objective Interaction in the Research of the Term-system. *The article focuses on a subject-objective interaction in partly systemic and wholly systemic research of the objects, term-system including. The possible aspects of studies of subject and object upon the different philosophic concepts foundations (sensualism, empirism, positivism, transcendentalism, existentialism, nomadology and others) as well as understanding of reality they offer are analyzed. The author emphasizes, that removal of the term non-adequacy in this sphere is the way of overcoming mistakes in literary texts reading.*

Key words: *subject, object, partly systemic, wholly systemic, research, term-system.*

Мар'яна ЛАНОВИК

Теорія відносності й термінологія точних наук у новітньому літературознавстві: перекладознавча проєкція

Авторка статті аналізує проблему термінології точних наук в літературознавстві, а також вплив теорії відносності на процес формування терміносистеми ХХ століття у її перекладознавчій проєкції. Питання лінгвістичних, особистісних, історичних, культурних відмінностей у процесі інтерпретації розглядається з точки зору відмінних перспектив різних мов, різних історичних періодів, різних літературних систем у їхньому русі та розвитку. На основі теорії відносності автор намагається знайти шляхи для синхронізації систем координат оригінальних текстів та їх інтерпретацій.

Ключові слова: текст, інтерпретація, література, термінологія, перспектива, проєкція, синхронізація.

Як засвідчив розвиток наукової думки минулого століття, залучення до літературознавчих та перекладознавчих студій ідей, пов'язаних з теорією відносності, виявилось доволі перспективним. Одразу ж слід наголосити, що у даному разі теорію відносності розглядаємо не у сенсі складної фізико-математичної системи, узагальненої та обґрунтованої А. Айнштайном. Насамперед маємо на увазі філософську концепцію з довготривалою історією, суттєвими віхами якої стали так звана нерелятивістська теорія відносності Г.Галілея, учення Ляйбніца про співвідношення монад (згідно з яким кожна монада бачить світ під іншим кутом зору і є дзеркалом, яке може відображати кожну іншу монаду та світ, звідси – нескінченне розмаїття його відображень); згодом – втілені у філософії мистецтва ідеї Романтизму про відносність та плинність буття, зафіксоване релятивістське бачення історії (особливо у В. Дільтея та О. Шпенглера), феноменологічний релятивізм М. Гайдегера та Г.-Г. Гадамера, суголосна із вченням О. Потебні про побудову різних візій того самого світу релятивістська концепція мови Сепіра – Уорфа, культурний релятивізм Леві-Стросса тощо. У такому ракурсі викладене та деталізоване вчення Мінковського – Айнштайна лише підсилило філософ-

сько-мистецькі пошуки у цьому напрямку, викликало новий інтерес до порушених проблем у різних сферах науки про мистецтво. Це вилось у ряд філософських розвідок, таких як «Тривалість і одночасовість. З приводу відносності Айнштайна» А. Бергсона (1922), ряду феноменологічних праць. Ці ідеї впливали на усі можливі сфери досліджень, тому, звісно, не могли не позначитись і на дослідженнях у царині художнього слова. Деякі з них посіли помітне місце у теорії літератури й теорії літературного перекладу.

Однією з найбільших заслуг теорії відносності щодо будь-якого аналізу (в тому числі й аналізу суто художніх явищ) є заперечення існування абсолютного простору та абсолютного часу й *поєднання часо-простору в єдину величину*. Уже Мінковський виявив, що час і простір не можуть не залежати один від одного, а утворюють нероздільну єдність – часо-просторовий світ. Іншими словами, у фізичному світі звичайний простір є лише частиною загальної картини; повна картина виникає тоді, коли до простору додати час, об'єднавши часо-просторові виміри в єдину величину. Не маємо на меті вдаватися до історії походження теоретико-літературних термінів, однак, зазначимо, що поняття і смислове наповнення терміна «хронотоп» у такому вигляді, в якому він функціонує зараз, не мислиться поза цими фізичними дослідженнями та висновками, які з них випливають.

Часо-просторові виміри безпосередньо стосуються проблем художнього перекладу у двох виявах – *внутрішньому* та *зовнішньому*. Під *першим* маємо на увазі те, що перекладач постійно має справу з хронотопом тих творів, які перекладає. *Другий* заторкує проблему часо-просторових характеристик виникнення оригіналу (де і коли з'явився твір). До цього можна було б долучити ще й контекстуальні параметри – розуміння часо-простору різними культурами та його відображення у національних мовах. Адже різні традиції фіксують різне розуміння динаміки часо-простору: він може розгортатися лінійно, спірально, концентрично, пунктирно, доцентрово, відцентрово, бути уповільненим чи прискореним тощо. Тому по-різному можна підходити до окреслення часо-просторових *дистанцій*. Тому твори різних культур та літератур фіксують різні типи хронотопу, відповідно – різні типи побудови та розгортання сюжету.

Саме цей часо-просторовий вимір пов'язує проблему зовнішнього хронотопу з одним із ключових питань теорії відносності – *питанням про систему відліку*. Вже багато йшлося про те, що саме авторська система координат (у контексті його національної мови, історичної епохи, культури, жанрової структури, літературно-мистецької

традиції) повинна вважатися системою відліку. Однак, оскільки інтерпретатор чи перекладач ніколи не зможе потрапити в ту ж точку часо-простору, в якій був автор, тому його версія завжди твориться з іншої перспективи. Тут незмінно діє принцип розмежування між системою відліку та системою вимірювання, адже у межах кожної з них аналіз відбувається по-різному. Певною мірою співвідношення між ними можна окреслити в межах обґрунтованої Е. Д. Гіршем відмінності між значенням та значимістю.

Наочно демонструють це відомі експерименти голландського фізика Християна Гюйгенса, описані ним ще у 1668 р. Він експериментував із рухомими кульками та додатковим спостерігачем, який знаходився на іншій, відмінній позиції. Якщо один спостерігач бачить, наприклад, дві кульки, що рухаються одна справа, а інша зліва, то другий спостерігач буде бачити зовсім іншу картину – кульки, що рухаються вперед. До того ж, якщо один із спостерігачів не буде залишатися в стані спокою, а рухатиметься в якомусь напрямку з певною швидкістю, то й часові показники обох учасників експерименту не будуть збігатися. Якщо кількість спостерігачів збільшити, то у кожного з них буде інший відлік часу, виміри кожного будуть різними.

Ці експерименти наштовхують на роздуми щодо обставин, важливих не лише в точних науках. Вони полягають у тому, що одне і те ж явище спостерігається різними людьми, кожен з яких живе у власному часо-просторовому світі і здійснює власні виміри. Завдання справжнього інтерпретатора в тому, щоби співвіднести здобутки різних «спостерігачів» між собою та із власними показниками. При цьому важливо знати й те, як власні спостереження постають у вимірах інших спостерігачів. Якщо це з'ясувати неможливо, або ж якщо зігнорувати ці показники, то невідомо, яка частина спостережень належить об'єктивному світу, а яка частина просто пов'язана із певним розміщенням спостерігача. Це – саме той принцип, який застосовував К. Леві-Стросс у своїй «Структурній антропології». Він вибудував складну теоретико-методологічну модель, у якій враховується позиція спостерігача щодо досліджуваних явищ і точка зору дослідника набуває методологічного значення. У його першій моделі спостерігач перебуває поза культурою. У другій – той самий спостерігач, що знаходиться ззовні, водночас бере до уваги та враховує точку зору того спостерігача, який перебуває всередині культури і є її носієм. Це дало підставу вченому порушити питання про те, чи проблема бачення та розуміння полягає у внутрішній розбіжності між різними видами мислення та цивілізації, чи – у відносному положенні спостерігача, який

не може розглядати власну цивілізацію / культуру в тій же перспективі, яка здавалась би йому прийнятною що до іншої цивілізації. Як і в точних науках, у гуманітарній сфері ця проблема пов'язана не лише з часо-просторовими показниками, а й із проблемою фізичних станів, що дає підстави по-новому оцінювати психологічну відносність К.-Г. Юнга, проблеми емпатії та проекції себе в стан іншого.

Такі експерименти дали підстави Р. Барту стверджувати наступне: «Подібно до того, як вчення Айнштайна потребує включення до складу досліджуваного об'єкта *відносність системи відліку*, так і в літературі спільний вплив на неї марксизму, фройдизму та структуралізму змушує ввести принцип відносності у взаємовідносини скриптора, читача і спостерігача (критика). На противагу *творові* (традиційному поняттю, що віддавна й до нині сприймається, так би мовити, по-ньютонівськи) виникає потреба в новому об'єкті, що виник внаслідок зрушення або перетворення попередніх категорій. Таким об'єктом є *Текст*» [1, 413].

До феномена перекладу та подібної математичної аналогії вдається Е. Сепір і обґрунтовує її не випадковості: «Перехід від однієї мови до іншої психологічно подібний до переходу від однієї геометричної системи відліку до іншої. Навколишній світ, що виражається через посередництво мови, є одним і тим самим для будь-якої мови; світ точок простору один і той самий для будь-якої системи відліку. Однак формальні способи означення того чи іншого елемента досвіду, як тієї чи іншої точки простору, настільки відмінні, що відчуття орієнтації, яке виникає на їх основі, не може бути тотожним ні для довільної пари мов, ні для довільної пари систем відліку. У кожному випадку необхідно здійснювати абсолютно особливу чи відчутну певну настройку, і ці відмінності мають свої психологічні кореляти» [5, 145–146].

Концепція мовного релятивізму ґрунтується не лише на відносності мов, а й має справу з відносністю понять та різних форм мислення, якою окреслюється в різних мовах неспіврозмірність людського досвіду. При цьому, як вказує Б. Уорф, «ми стикаємось... з новим принципом відносності, який твердить, що подібні фізичні явища дозволяють створити подібну картину всесвіту лише при подібності чи принаймні при співвідносності мовних систем» [6, 210].

Згідно з ученням Т. Куна [13], дослідники чи інтерпретатори, які діють в різних наукових традиціях, у межах різних парадигм, «проводять свої дослідження у різних світах» [13, 162]. П. Стросон [14, 15] також вказує на можливість уявляти різні типи світів, відмінних від того, який ми знаємо. У мистецтві така множинність є або метафорич-

ною, або уявною. Однак ці вчені вдаються до неспівмірних метафор: Стросон пропонує уявити можливі недійсні світи, які можуть бути описані засобами нашої мови; Кун – навпаки, – пропонує зосередити увагу на двох різних спостерігачах одного світу, які підходять до цього світу з неспівмірними системами понять. У першому випадку вимагається розрізнення у мові поняття та змісту: використовуючи фіксовану систему понять, ми отримуємо альтернативні універсуми. Другий випадок пропонує замість дуалізму певного типу окреслити дуалізм цілісної схеми.

Обидва підходи можуть запропонувати присутній матеріал для перекладацьких студій. Найпліднішим такий аналіз буде виявлятися у тому разі, коли перший тип застосовувати до перекладів, здійснених інтерпретатором із середовища мови та культурної традиції автора оригіналу для іншомовної аудиторії; а другий тип – для зіставлення таких іншомовних версій з перекладами, зробленими інтерпретаторами із рецепіюючого середовища.

Користуючись терміном «система відліку», слід пам'ятати, що кожен спостерігач (читач чи інтерпретатор) керується власною системою відліку (у даному разі – власною мовою, власним досвідом, системою цінностей тощо), що визначається власними *точками референції* (термін Річарда Монтегю). Адже, як це неодноразово зазначалось в сучасній науці, «уявлення про чужу культуру (тобто Чужого) цілком центрується на власній культурі, котра в цих уявленнях виконує водночас і роль центрального чинника, і базової моделі, вносить у простір Чужого невластиву йому систему координат. І в цій системі координат світ Чужого, зокрема етнокультурний, або редукується, або відтворюється з тією чи іншою мірою приблизності» [4, 31]. Це значить, що інтерпретатор здійснює виміри відносно певних напрямків, вибраних ним самим, які можуть залежати від різних контекстів і не мати загального значення. У цьому сенсі, мабуть, недаремно в літературознавстві виникло поняття літературних *напрямків*, адже літературні стилі різних мистецьких епох, як і різні філософські чи релігійні течії, є також встановленням різних систем відліку з різноспрямованими *векторами*. У зв'язку з цим доводиться говорити й про певний *рух*, і про характер цього руху – лінійний, спіральний, колоподібний, з прискоренням чи уповільненням, впорядкований, невпорядкований, хаотичний тощо. Ознака руху як певного прогресу чи розвитку є невід'ємною частиною кожного мистецького явища – від окремого художнього образу, сюжету чи твору і до функціонування таких склад-

них систем як стиль епохи чи жанрова система національної літератури.

Фундаментальний факт, який лежить в основі цих пошуків, полягає і в тому, що для аналізу чи оцінки будь-якого явища ми повинні вибрати сталу *систему координат*, відносно якої ми зможемо інтерпретувати той чи інший феномен. Проблема виникає тому, що у просторі не існує абсолютного центру, накреслених напрямків, на основі яких можна було би розміщувати вісі координат. Тому можна побудувати безконечну кількість координатних систем, приймаючи за центр будь-яку точку, і розглядати явище у межах кожної з них. З одного боку, це теоретично обґрунтовує проблему різної рецепції. З іншого, з огляду на дослідження точних дисциплін, під яким би кутом стосовно системи координат не знаходився об'єкт, ускладнюються лише формули обрахунків, а показники повинні залишатися тими самими.

Якщо одна і та ж ситуація, одне і те ж явище (наприклад, художній твір) можуть бути описані / інтерпретовані з точки зору безконечної кількості систем відліку, то виникає необхідність пов'язувати і узгоджувати між собою безмежну кількість показників, які здобуваються різними спостерігачами в рівноправних координатних системах. Такий підхід з урахуванням прийнятої системи координат дав би змогу фіксувати в літературознавстві формалістсько-структуралістські методи. Однак до просторових співвідношень доводиться долучати *елемент змінності*. Всі явища та виміри постійно змінюються, тому що іде час. Ми не можемо забувати про те, що і вісі координат, відносно яких людина веде спостереження, і досліджуване явище знаходяться у постійному русі. У нашому випадку об'єктом спостереження, зазвичай, виступає окремий художній твір (творчість письменника), для оцінки якого вибираються різночасові, різнокультурні, різномовні, різностильові системи координат; або ж, – у зворотному спостереженні, – переклад, який оцінюється в системах відліку, що належать до сфер літератури донора чи сприймаючої літератури.

Текст постає як безконечний рух, який у процесі читання читач може затримувати на коротку мить. І виміри цього тексту є відносними не стосовно знання інтерпретатора, а стосовного його первинного включення / не включення в систему світу твору чи його автора. Адже спостерігач, який знаходиться всередині системи, не може жодним чином визначити, чи ця система знаходиться у стані спокою чи руху, тим більше, окреслити цей рух. Чи не тому герменевти наполягають

на твердженні, що інтерпретатор повинен розуміти твір краще, ніж його автор?

У процесі творчого мислення кожен досліджуваний предмет відтворюється наново, тим самим перебудовується сукупність знань про нього у кожній окремішій вимірювальній системі. Тому певний релятивізм слід визнавати і як наслідок співвіднесеного руху твору та інтерпретатора в історичному часі та змінному культурному контексті. Відтак система внутрішніх (у сенсі смислотворення та стилю) та зовнішніх (у сенсі трансляції) завжди знаходиться у стані відносної неперекладності. Це конституційовано релятивізмом рецептивної естетики у визнанні відносної ідентичності й неідентичності твору: «Абсолютно ідентичним твір міг би бути, якби матеріальні об'єкти, що сприяють передачі твору, були б співвіднесені з незмінною мовою, з незмінною дійсністю, з незмінними ідеями» [8, 149]. Через власний модус буття та амбівалентність природи художньої мови можна говорити про іманентну відносність / нетотожність літературного тексту і на цій основі, вслід за П. де Маном, обстоювати принцип суб'єктивності / помилковості інтерпретації художнього твору. Якщо ж ще долучати принципи відносності колективної та індивідуальної рецепції, то прийдемо до «мистецтва планомірного нерозуміння» [9, 59], так докладно окресленого ще О. Шпенглером.

Теорія відносності Айнштайна з її *принципом загальної відносності* дає можливість формулювати закони фізичного світу так, що вони будуть однаковими і дієвими у всіх можливих системах відліку, якщо вони стосуватимуться самого явища, незалежно від того, як його бачить спостерігач. Адже у часо-просторовому універсумі Айнштайна «усе те, що для кожного з нас є минулим, теперішнім чи майбутнім, дано в єдності, і вся сукупність послідовних (з нашої точки зору) подій, що визначають існування матеріальної частки, представлена однією лінією, лінією універсуму цієї частки... Кожен спостерігач, у міру того, як проходить його час, ... відкриває нові частини часо-простору, які здаються йому новими послідовно виринаючими аспектами матеріального світу, хоча насправді уся сукупність подій, що становить цей часо-простір, існувала вже до того, як була пізнаною» [10, 57]. Саме такий підхід дає змогу окреслювати універсальну природу об'єкта – яким він постає з усіх можливих точок простору і часу, навіть за умов рухомості та змінності. Це і є тим ідеалом, до якого повинен прагнути кожен перекладач. Хоча інколи доводиться говорити про визначені Ньютоном позірні «фіктивні сили», що виникають внаслідок руху системи відліку.

Однак, якщо в системах відліку, які рухаються одна щодо іншої (а саме таким є «рух» літератури оригіналу та перекладу) не збігаються виміри, то це пов'язано з відмінністю *енергій, різною спрямованістю силових ліній*. При цьому доводиться зважати на неоднорідність простору та існування різних силових полів, які впливають на внутрішні та зовнішні зв'язки явищ; тобто те, що часо-простір не однаковий в усіх точках, і його властивості відмінні стосовно різних напрямків. Подібний мовний чи художній простір є й у сфері мистецтва слова, де на сьогодні вже не видаються химерними такі означення, як метафорична *насиченість, згущеність* думки, драматична *напруга, поляризація* поглядів / позицій, асоціативні *поля* чи *поля дії* контекстів тощо.

Через нерівномірність і неоднорідність часо-простору вченим-фізикам доводиться говорити про проблему *синхронізації систем відліку*. Саме тому *спеціальна теорія відносності* визнає рівноправність лише тих систем відліку, які рухаються одна відносно іншої рівномірно та прямолінійно. Про подібну синхронізацію йдеться й стосовно проблем культурного взаємовпливу, і можна вийти на певну модифікацію теорії зустрічних течій О. Веселовського. Щодо явищ художнього перекладу, то такої синхронізації вимагає не лише перекладений текст відносно свого першоджерела, а й творчість перекладача й автора, їхні епохи та системи цінностей, літературні традиції країн, їхні національні мови. Процес такої синхронізації завжди передбачає врахування «поправки» на іншого: іншу мову, іншу літературну традицію тощо, відповідно – на інші *виміри* та відмінні *коди*.

Постулати теорії відносності, застосовані до сфери мистецтва, стали поштовхом до нагромадження у цій царині раніше не властивої їй фізико-математичної термінології. Спершу Ф.де Соссюр зауважив про те, що «просте висловлювання носитиме алгебраїчний характер, або його не буде взагалі... Ми приходимо до теорем, які потребують доказів» [7, 484]. Згодом за аналогією до фізичних законів почали говорити про атомну будову мови (Д. Девідсон), вбачаючи у найменших неподільних частинах мови слова чи висловлювання (М. Фуко). Подібно до математичних форм викладу стали відшукувати «словесні формули» (зокрема Н. Фрай, вслід за К.-Г. Юнгом, вважав архетипи «первісними формулами», «незмінними константами», які можна «покласти в основу системи координат»), і не лише це. В літературознавстві й дотичних дисциплінах (філософії, психології, культурології) набули нового значення такі математичні терміни, як *парабола* (у сенсі притчевості та *симетрії* алегоричних значень), *гі-*

пербола, проєкція; сфера (у сенсі дискурсу, контексту). Навіть герменевтичне коло набуло ознак *кола електричного*, адже почали говорити про його можливу *замкнутість* або *розімкнутість*. Щодо явищ інтерпретації та культурних взаємодій, то почали говорити про проблеми *ядра і периферії* та їх заміщення, про своєрідну *дифузю* культур та літератур, про відмінності середовищ, а також про можливі пошуки *спільного знаменника, дотичних точок*. У підсумковому розділі «Анатомії критики» (1957) Н. Фрай [11] докладно окреслив можливість проведення паралелей між математичною та словесною науковими сферами та їх терміносистемами. У них, на його думку, чітка аналогія простежується і на мікрорівні (діють ті ж гіпотетичні можливості значень, простежується внутрішня взаємозалежність елементів, тому метафору можна розглядати своєрідним математичним рівнянням), і на макрорівні (якщо розглядати математику та літературу як аналогічні форми освоєння світу та його законів, як форми розуміння, як, зрештою, конструктивні принципи цілісних систем). «Література, як і математика, є мовою, але мовою, що сама по собі не репрезентує істину, а може забезпечувати засоби для вираження будь-якого її числа... Математичний і вербальний універсуми безсумнівно є різними шляхами осягнення того самого універсуму» [11, 354]. Зусилля обох наук в межах кожної системи спрямовані на уніфікацію досвіду, досягнення єдності та на пошуки спільних значень. В обох випадках усі труднощі зводяться до проблеми «плюральності мов» та неможливості її подолання, тобто, знову ж таки заземлені у сферу трансляції, перекладу. Це найбільше увиразнюється при цілісному аналізі системи.

Можливість проведення паралелей між математичною та гуманітарною сферами (більше того – їх взаємодію) обґрунтувала й Ю. Крістева: «Союз двох теорій (семантики й математики) приводить до того, що логіка семантичної теорії редукується на користь логіки математичної... аксіоматика поетичної мови все ж буде будуватись як одна з гілок символічної логіки» [3, 508]. Адже «саме в математиці з її символізмом наука виявляє праобраз того дискурсу, який пишеться у просторі, мовби вібруючи в актах саморозпаду» [3, 511]. Водночас французька дослідниця застерегла про те, що «використання понять, запозичених з новітньої математики, може носити лише метафоричний характер» [3, 508].

На подібність аналізу художніх текстів із аналогічними явищами фізики вказував також У. Еко. На його думку, такі аналогії або відображають характерну для сьогодення кризу, або свідчать, що «поетика в гармонії з сучасною наукою виражає позитивні можливості лю-

дини, здатної постійно оновлювати власні схеми життя і пізнання, плідно розвивати власні здібності і розширювати свої горизонти» [10, 56]. Такий перегук наук, що засвідчує взаємозв'язок проблем із різних галузей сучасної культури, вказує на спільні елементи нового бачення світу. Щодо взаємозв'язку фізики й літературознавства, то тут «мова йде про подібність проблем і вимог, які художні форми відображають, про подібність, яку ми можемо визначити за принципом *структурних аналогій*, однак без того, щоби можна було вести мову про встановлення якихось строгих паралелей. Виходить, що такі явища, як твори в русі, одночасно відображають епістемологічні ситуації, які суперечать одна одній і ще не досягли примирення. Наприклад, виходить так, що хоча відкритість і динамічність якогось твору нагадує про поняття невизначеності та дискретності, властиві квантовій фізиці, одночасно ті ж самі феномени постають як образи, які натякають на ситуації, характерні для фізики Айнштейна» [10, 56].

Проведення паралелі з фізикою не випадкове. Вкажемо на ще один присутній момент поетикального аналізу, який стосується проблеми *енергії*. При аплікуванні теорії відносності у сфері мистецтва слова художні твори постають як системи зі своїми потенційно різними енергіями, де процеси рецепції чи інтерпретації виливаються у «перехід вільних енергій» (Ю. Крістева), а кожен художній переклад може вважатися своєрідною трансреальністю. Інтерпретатор може керуватися «першоімпульсами» конкретної мови, однак, і при цьому виявляється, що енергія мови часто така ж неперекладна, як і її поезія. Вирішальну роль відіграє те, що саме перекладач означить як *центр тяжіння* – автора, текст, читача, контексти, і яке він вибере для себе *середовище* у сенсі культурних, естетичних, історичних, наукових, ціннісних дискурсів, тобто який він вибудує універсум, які вибиратиме для нього *сміслові осі*. При цьому вибрана ним система координат може розглядатись як порожня *матриця*, яку потрібно заповнити у змістовому сенсі, як форма, відкрита для різних можливостей.

Питання змістового наповнення перекладу у його співвідношенні з оригіналом В. Беньямін окреслив, вдавшись до такої геометричної аналогії: «Дотична, проходячи край кола, перетинає його тільки в одній точці. Цей дотик, а не саму точку, їй встановлює закон, відповідно до якого лінія прямує далі у безконечність. Так само і переклад, мимохідь і тільки в нескінченно малій точці змісту торкається оригіналу, щоби, як того вимагає закон достеменности, торувати свій шлях у свободі мовної течії» [2, 34–35]. Можна не бути такими категоричними, і говорити про певне накладання площини перекладу на площину

оригіналу, про більшу чи меншу площу їх співпадання. Однак, і такий підхід буде надто спрощений. Проблема поглиблюється, *по-перше*, тому, що, як окреслив Р. Барт, метафора тексту – це сітка не в одній площині, тобто текст повинен розглядатися не як плиткий, а як об'ємний, багатомірний простір. Тому сфери дотику тексту та його іншомовного відповідника слід розглядати не як точку чи стійкий смисл, а як місце перетину текстових *площин значень* (історичних, культурних, мовних, стильових), в якому заломлюються різні види письма – автора, перекладача, різних контекстів. *По-друге*, перехрещення значень ускладнюється рухом тексту у сфері культурних смислів. До того ж цей рух – *нелінійний*, тому до аналізу доводиться долучати не лише *теорію розвитку систем* (важливо, що поведінка та розгортання кожної системи залежить від її передісторії), а й *теорію нелінійних динамік*. Нелінійність руху кожного тексту зумовлена передусім тим, що різні мови, культури, літератури, історичні епохи – це не лише різні виміри, різні системи координат, різні контексти, різні світи, але й *поля різної напруги*.

Теорія поля виявилась однією з ключових для науки (недарма А. Ейнштейн присвятив її розробці другу половину свого життя). Проблемою її вирішення займались також філософія та літературознавство ХХ ст. Лакан окреслив поля мови і мовлення, поля метафор; представники Нової критики – поля фрази, Шпенглер – поля комунікації в діалозі особистостей, культур та епох; Адорно висловив точку зору, що кожен мистецький твір повинен розглядатись як силове поле, Анрі Пуссер – як поле можливостей. Згодом довелося говорити про суспільні поля, поля контекстів, дискурсів (М. Фуко), ставити питання взаємовпливу полів, перейматися виникненням *постійної чи змінної напруги* між ними.

Згідно з Адорно та на підставі теорії поля Бурдьє, художній твір чи мистецький світ можна розглядати як *силове поле*, пройняте різноскерованими *силовими лініями тексту*, напрям та дія яких зумовлені різними «силами тяжіння»: У цьому сенсі окреслена Р.Бартом «сітка тексту» й аналізована М. Фуко «мовна решітка» постають як «мережа векторів» різноспрямованої сили, а точка сходження цих векторів у структурі твору постає його «центром значення». Оскільки поле художнього твору існує не у порожнечі, а серед інших полів, то виникає й існує постійна напруга між цими полями. У вимірах рецепції, а тим більше, художнього перекладу, ця напруга стає ще більше відчутною. Адже в цьому разі художній текст виявляється на межі зіткнення силових ліній, на горизонті суміжних часо-просторових полів, сам по-

стає як відчуття цих меж між різними мовними, історичними, культурними, мистецькими вимірами. Ця напруга посилюється або послаблюється залежно від того, наскільки силові лінії суб'єктивного поля перекладної версії не збігаються із векторами, що задані автором оригіналу в його тексті. Тобто це залежить від *дії доцентрових сил* у врівноваженні системи чи виведенні її зі *стану рівноваги*. Звичайно, за умов нелінійності руху досягнення абсолютної рівноваги виявляється майже неможливим. Постійна змінність умов, середовища, неоднорідність текстуального та контекстуального простору призводить до того, що, як зазначає Р. Барт [1, 460], неможливо уникнути таких принципів текстового аналізу, як 1) *принцип викривлення* та 2) *принцип незворотності*.

За окреслених умов ці ж принципи діють в межах будь-якої інтерпретації чи перекладу, однак рівень відхилення чи похибки відносно вихідної позиції може бути різним – від незначного неспівпадання до повного викривлення. На цей процес, як вказує В. Беньямін [2, 35], також впливатиме нетотожність сил рідної та чужої мови і навіть випадковий стан кожної з мов. Це, відповідно, веде до «потенційної безконечності текстуальної продуктивності» (Ю. Крістева), невичерпності, нескінченності можливої комбінаторики, тобто *теорії множин*. Ця теорія змушує вивчати проблему різних – авторської, перекладацької, рецепіюючої – множин значень кожного окремого мікроелемента твору, образів, макрорівнів тексту тощо та рівнів їх співпадання / неспівпадання. Як зазначає Ю. Крістева, «застосування математичних методів (зокрема, теорії множин), що значною мірою базуються на понятті безконечності, до тієї потенційної безконечності, якою є для письменника мова, дозволить кожному, хто користується цим кодом, усвідомити безконечність поетичної мови, бо роль аксіоматичного методу саме в тому, щоби вказати спосіб поєднання елементів в аналізованій предметній сфері... Стосовно аналізу літературного тексту перевага аксіоматичного методу полягає в тому, що він дозволяє вловити саму пульсацію мови, відчуті силові лінії, що пронизують те поле, в якому виникає поетичний текст» [3, 507–508]. Однак, якщо розглядати мову як мережу можливих комбінацій, то можна вивести загальні принципи, які дали б змогу з'ясувати не лише часткові особливості того чи іншого закону, а й виявити певну симетрію, тобто «синхронізувати виміри».

Аксіоматичний підхід, що ґрунтується на реляціях між явищами, також може бути застосований і до сфери художнього перекладу, позаяк кожен іншомовний відповідник має аксіоматичний характер що-

до головної авторської версії. Але такий підхід поглиблює невизначеність і релятивізм у негативному сенсі – релятивізм, в умовах якого формується модель відкритих і безконечних рухів і зсувів, що веде до постійної мінливості, не дає зафіксувати кожен елемент множини та її плинний стан у кожному мить і робить неможливою єдину інтерпретацію буття і світу – у широкому сенсі, а у вузькому – розуміння і «вловлення» сенсів окремого мистецького явища.

Як у точних науках, і в філософії, так і в царині художнього слова і мистецтва застосування теорії відносності загалом виявило дві протилежні тенденції – *негативну* та *позитивну*. *Негативна* полягала в окресленому вище релятивізмі, який здебільшого зводився до того, що наші уявлення про будь-яку реальність чи її фрагменти виявляються похідними від численних систем репрезентації, тому кожне уявлення про дійсність залежить від точки зору, яку вибирає спостерігач, і її зміна веде до кардинальної зміни самого уявлення. *Позитивна* тенденція виявляється саме у тому підході, який був запропонований авторами теорії відносності, і на якому вони ставили головний наголос. Вона полягала в пошуках універсальності, виведенні єдиних законів, які були би спільними для явищ, незалежно від відмінних поглядів на них різних спостерігачів, від різних контекстів чи взаємовпливів. Такий підхід до аналізу та інтерпретації художнього твору з позицій Айнштайнової метафізики детально обґрунтував У. Еко. Він виступив проти негативного релятивізму, яким можна зловживати через відкритість твору. Як це відбувається в Айнштайновому універсумі, так і в рухомому художньому творі теорія відносності дає змогу досягати не хаос відношень, а віднаходити правило, яке б дозволяло їх організувати. Адже *«twip в русі* постає як можливість множинного особистісного втручання, однак не є аморфним заклик до втручання нерозбірливого: це... заклик вільно увійти у світ, який, однак, завжди є світом, бажаним для автора» [10, 58]. Тому італійський дослідник зробив висновок, що за відомих умов і в певному середовищі (у тому числі й мистецькому чи літературознавчому), «можуть виявитись більш корисними традиційні параметри» [10, 236].

Кожна з цих тенденцій мала своє продовження в лоні літературознавчих та перекладознавчих студій. Адже наука про перекладання вийшла на перший план у цих пошуках, і вже сама схема загальних реляційних понять Е. Сепіра була націлена на те, щоби служити інструкцією для перекладу як мистецтва тлумачення. У певному сенсі перекладознавство стало доволі сприятливим ґрунтом для апробування законів відносності у словесній сфері, бо пропонувало «подвійний формат» систем координат,

і водночас більшу кількість ймовірних спостерегаців на різних позиціях. Це не лише чіткіше увиразнювало різну заломленість художніх текстів, а й відкривало нові можливості для практичного аналізу, пропонувало нову перспективу у пошуках шляхів до синхронізації систем. Саме у сфері художнього перекладу оприявилась окреслена М. Фуко та Ж. Деррідою проблема самототожності та відмінності мистецьких явищ. Відповідно викристалізувалась необхідність синхронізації наукових систем та можливих підходів у їх межах, тобто пошуків єдиних та універсальних законів аналізу й інтерпретації. Це мало б подолати так званий «перспективізм», догматичний скептицизм чи «когнітивний атеїзм» – історичний, культурний, мовний, методологічний релятивізм, – до чого неодноразово закликав Е. Д. Гірш [12, 36].

Утім, упродовж другої половини ХХ ст. все більше простежувалась тенденція до посилення акцентів «негативного» релятивізму. Попри значну критику з боку представників іншого табору, саме його прояви стали панівними у подальшому розвитку наукової думки. Це призвело до відмови від єдиних законів, відтак – повного заперечення однозначності, стало поштовхом до «розхитування сенсів», створило підґрунтя для багатьох проявів та концептів постструктуралізму. Окреслена у свій час Шеллінгом «безконечна метаморфоза усього» наприкінці ХХ ст. була окреслена постструктуралізмом як проблема нелінійного руху, руху без траєкторії, що дозволяє говорити лише про ймовірні прогнози в самоорганізації системи, яку неможливо прогнозувати. Увага до таких явищ як ізоморфізм парадигм, нелінійні динаміки як спосіб буття нестабільних / хаотичних утворень окреслила основні тенденції в наукових пошуках.

У цьому контексті явища художнього перекладу все більшою мірою розглядалися крізь призму хаотичності вибору, нестабільності, спорадичності, множинності можливого. Наприкінці ХХ ст. саме тенденції негативного релятивізму набули крайнього вияву в системі наукового та філософського деконструктивізму, який відмовився від пошуків центру і проголосив, що в безконечності кожна точка може бути центром. За таких умов у перекладознавстві усталився «Гераклітівський підхід» неможливості потрапити в точку відліку автора, відтак – абсолютного релятивізму різновекторних (у сенсі часо-простору, мовних, культурних, історичних, ідеологічних, мистецьких систем тощо) перекладів та інтерпретацій, площини яких майже не мають (або й не потребують) точок дотику. Однак і за таких умов застосована у гуманітарній сфері теорія відносності допомогла по-новому подивитися на старі проблеми, досягти нові аспекти твору та світу.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – 214 с.
3. Кристева Ю. К семиологии параграмм // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 484–516.
4. Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії // Літературна компаративістика. Випуск 1. – К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2005. – С. 27–44.
5. Сепир Э. Грамматист и его язык // Языки как образ мира. – М.–СПб.: Terra Fantastica, 2003. – С. 139–156.
6. Уорф Б. Наука и языкознание // Языки как образ мира. – М.–СПб.: Terra Fantastica, 2003. – С. 202–219.
7. Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – 532 с.
8. Шленштейн Д. Произведение как потенциал восприятия и проблемы его восприятия // Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1978. – С. 138–214.
9. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. – М.: Мысль, 1998. – 607 с.
10. Эко У. Поэтика открытого произведения // Открытое произведение. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
11. Frye N. Anatomy of Criticism. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1990. – 383 p.
12. Hirsh E. D. The Aims of Interpretation. – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 177 p.
13. Kuhn T. S. The Structure of Scientific Revolutions. – Chicago: University of Chicago Press, 1962. – 172 p.
14. Strawson P. The Bounds of Sense. – London, 1966. – 296 p.

Lanovyk M. B. Theory of Relativity and Terminology of Sciences in Contemporary Literary Criticism: Translation Studies projection. The author of the article analyzes the problem of terminology of sciences in the Literary Studies, as well as the influence theory of relativity upon the process of formation terminology system of 20-th century in its Translation Studies projection. The question of linguistic, personal, historical, cultural differences in interpretation process are discussed from the point of view of different perspectives of different languages, different historical periods, different literature systems in their movement and development. On the basis theory of relativity foundation author tries to find the way of synchronizing coordinate systems of original texts and its interpretations.

Key words: text, interpretation, literature, terminology, perspective, projection, synchronization.

Наталія АСТРАХАН

Моделювання в мистецтві: літературний твір як художня модель дійсності

У статті літературний твір розглядається як художня модель дійсності в контексті теоретичних ідей Ю. Лотмана. Літературознавче дослідження буття літературного твору, у зв'язку з цим, пропонується здійснювати шляхом зіставлення статичної аналітичної моделі художнього тексту та динамічної інтерпретаційної моделі літературного твору.

Ключові слова: *гносеологічна функція мистецтва, модель, літературний твір, художній текст, аналіз та синтез, статична модель, динамічна модель, авторська інтерпретаційна модель літературного твору.*

Взаємини мистецтва і дійсності – одне з центральних питань естетики, яке, визначаючи функції мистецтва, його значення в житті людства, висвітлює онтологічну сутність людини. Починаючи з Арістотеля, однією з провідних функцій мистецтва вважається гносеологічна, пізнавальна: наслідуючи природі, мистецтво пізнає її. Фундаментальна для античної естетики категорія міри зумовлювала погляд на твір мистецтва: оскільки людина є мірою всіх речей, твір мистецтва має будуватися, як «жива істота» [10, 78]. Таким чином, твір мистецтва – це своєрідна посередницька ланка між людиною і світом реальної дійсності, естетична дійсність – дійсність, «виміряна» (виміряна!) людиною. Але вже античні вчені усвідомлювали, що процес пізнання може бути багатовекторним, неоднозначним. «Можна було би подумати, – розмірковує Арістотель, – що знання є міра, а те що пізнається, цією мірою міряється. Однак насправді виявляється [інакше]: ... з певної точки зору знання вимірюється тим, що пізнається» [1,127]. Тобто не тільки твір мистецтва є мірою дійсності, але й навпаки – сама дійсність перевіряє істинність твору мистецтва. Ця перевірка пов'язана не лише з кожною новою актуалізацією мистецького твору в процесі сприймальної діяльності реципієнта. Саме розгортання життя підтверджує або спростовує запропоновані мистецькими творами художні моделі дійсності.

Слово «модель» (у французькій мові відповідне – *modèle*, у італійській – *modello*) походить від латинського слова *modulus*, що означає міра, мірило, взірець, норма. Якщо в термінологічному апараті мовознавства, зокрема структурної лінгвістики, поняття «модель», «моделювання» функціонують активно, наукова мова літературознавства поки що надзвичайно обережно використовує їх. У найширшому, «енциклопедичному» розумінні модель – це «образ (у тому числі умовний чи мисленневий – зображення, опис, схема, креслення, графік, план, карта тощо) чи прообраз (взірець) будь-якого об'єкта чи системи об'єктів («оригіналу» даної моделі), що використовується за певних умов у якості їх «замісника» або «представника» [3, 399]. Відповідно до цього, моделі можна було би розділити на дві групи: перші втілюють ідею «імітації» (наслідування, як висловився б Аристотель) того, що існує, певної «натури», яка є первинною у стосунку до моделі; другі, навпаки, виступають у ролі первинного ідеального першообразу щодо об'єктів, які стануть їх реальним втіленням.

Твір мистецтва парадоксальним чином поєднує в собі риси перших і других. Так, Гегель зазначав, що, намагаючись наслідувати природі, мистецтво нагадує хробака, який змагається зі слоном. У даному випадку зіставлення хробака та слона є не лише емоційним та відверто образним ствердженням переваги ізоморфної моделі перед гомоморфною (якщо можна вважати можливим такий анахронічний коментар). Гегель розглядає мистецтво, як сферу художньо прекрасного, сферу ідеалу, в якій абсолютна ідея отримує відповідну форму, втілюючись у певний чуттєвий матеріал. Здатність мистецтва служити тому, що «не існує», постійно перевіряти дійсність, розглядаючи її в світлі належного, ідеального, і тим самим розширювати межі можливого, і становить сутність феномену естетичного. Хоча саме уявлення про належне історично обумовлене і петраркізм народжується раніше Петрарки, ця обумовленість надзвичайно складно опосередкована.

Так, наприклад, працюючи на картину «Явлення Месії народу», Олександр Іванов намагався зіставити (синтезувати) образи, запропоновані дійсністю, з античними скульптурами та картинами епохи Відродження, в яких втілено ідеал повного розвитку людської особистості в гармонійному поєднанні тілесного і духовного. «Герої Іванова, – пише Ю. Лотман, – «натури» живі, віднайдені в житті образи з підкресленими рисами соціальної (багатій, раб, книжник, вояк тощо) та національної своєрідності, але основне в них – прихована під нашаруваннями людська сутність. Саме вона і є запорукою можливості від-

родження цього різнобарвного натовпу до братства» [7, 556]. Спираючись на «реальні» (жива натура) та «ідеальні» (запропоновані мистецтвом) моделі, художник створив власну модель дійсності, розглядаючи її у світлі власного уявлення про належне. Уявлення про належне в даному випадку не є суб'єктивним, хоча саме Олександр Іванов виявився здатним, засвоївши та переосмисливши естетичні ідеали античності, Відродження та християнства, створити «сучасний» образ Христа. «І в цьому сенсі особливо важливий образ Христа, – розмірковує Ю. Лотман, – того, кому мають уподібнитися відроджені люди. У Іванова він – просто людина. Художник поклав в основу вигляду Христа риси Аполлона Бельведерського, намалювавши їх на одному етюді поряд та в однаковому повороті. В подальшому він змінював риси обличчя Христа, але ці зміни не мали характеру спотворення. Христос у Іванова так і залишився людиною в повноті своїх прекрасних можливостей» [7, 556].

Можна розглядати мрію художника про перетворення людства історично – у контексті ідеї релігійно-морального відродження або в контексті ідей утопічного соціалізму [7, 561], але очевидно, що твір мистецтва залишається відкритим для інтерпретацій. Аполлон Бельведерський – покровитель мистецтв. Саме мистецтво, твір мистецтва, картина Олександра Іванова виявилась спроможною «явити» Христа народу і завдяки цьому змодельувати ситуацію перетворюючого впливу ідеального образу на натовп, на людей, що його утворюють як на картині, так і за її межами.

Ю. Лотман розглядає мистецтво як вторинну моделюючу систему в ряду інших, в основі яких «лежить натуральна мова і які набувають додаткових надструктур, створюючи мови другого ступеня» [7, 387], і характеризує твір мистецтва як своєрідну художню модель дійсності. Порівнюючи модель зі знаком, Лотман підкреслює, що модель «не просто замінює певний денотат, а корисно замінює його в процесі пізнання або впорядкування об'єкту» [7, 388], що, відповідно до цього, «інформація, яка міститься в творі мистецтва, невід'ємна від мови його моделювання та від його структури як знаку-моделі» [7, 388]. Порівнюючи художню модель з ігровою моделлю, вчений стверджує, що обидві мають властивість «умовного вирішення»: «Замінюючи неоглядно складні правила реальності більш простою системою, вони психологічно представляють дії за правилами, прийнятими в даній системі моделювання, як вирішення життєвої ситуації. Тому гра і мистецтво (навіть кривава гра – бій биків – або трагічне мистецтво) виявляються не лише засобом пізнання (гносеологічно), але й засобом

відпочинку (психологічно). Вони несуть вирішення, психологічно абсолютно необхідне людині» [7, 396].

Але, незважаючи на генетичний зв'язок між мистецтвом та грою, який виявляє себе передусім в тому, що «вироблена у грі дво(багато)значність стала одним з основних структурних ознак мистецтва» [7, 398], Ю. Лотман, чітко розмежовує мистецтво та гру. «Гра, – зазначає він, – являє собою оволодіння вмінням, тренування в умовній ситуації, мистецтво – оволодіння світом (моделювання світу) – в умовній ситуації. Гра – «неначе діяльність», а мистецтво – «неначе життя»... Із цього витікає, що підпорядкування правилам у грі є метою. Метою мистецтва є істина, виражена мовою умовних правил» [7, 398].

З іншого боку, художню модель Ю. Лотман протиставляє науковій: «вчений створює модель на основі гіпотези, художник – гіпотезу на основі моделі», адже він «моделює незрозумілий (або не до кінця зрозумілий) об'єкт» [7, 398]. Лотманівське протиставлення наукової та художньої моделі ґрунтується на знаменитій соссюрівській опозиції мова – мовлення: «Наукова модель відтворює в наочній формі систему об'єкта. Вона моделює «мову» системи, яка вивчається. Художня модель відтворює «мовлення» об'єкта. Однак у стосунку до тієї дійсності, яка усвідомлюється в світлі вже засвоєної художньої моделі, ця модель виступає як мова, що дискретно організує нові уявлення (мовлення)» [7, 398].

Так, античні скульптури, на відміну від античних наукових трактатів, відтворювали «мовлення» античності, але для Олександра Іванова в процесі створення картини «Явлення Месії народу» вони уособлювали «мову» епохи, для якої основною мірою дійсності була гармонійна людина. Тому, працюючи над власною картиною, він прагнув розчинити античні взірці в живому «мовленні» свого часу. Звідси поєднання «ідеальних» («мовних») моделей із «натуральними» («мовленнєвими»). Відсутність же спотворюючої правки щодо образу Христа свідчить про наміри митця зробити неможливе: зіставити в межах візуального образу, витриманого в суворо реалістичній манері, не тільки одного та багатьох, божественне та людське, ідеальне та реальне, вічне та конечне, але й закономірне та випадкове, сутнісне та наочне або, користуючись мовою Ю. Лотмана, «мову» та «мовлення» дійсності. Для послідовників Олександра Іванова (наприклад, для М. Гоголя, який в повісті «Портрет» «перевірив» душевний стан художника Чарткова реакцією на споглядання «натхненної богом» картини, або для Ф. Достоєвського, який у легенді про Великого інквізи-

тора змоделивав ситуацію повторного явлення Христа) картина художника набуває значення «ідеальної» моделі, що відтворює сутнісні, «мовні» закономірності дійсності.

Можливості естетичного впливу на реципієнта літературного твору пов'язані зі специфікою літератури як мистецтва слова. Слово з властивою йому єдністю матеріального та ідеального, форми та значення, означуючого та означуваного, програмує архітектоніку літературного твору, на що в свій час звернув увагу О. Потебня. Але, за думкою М. Гіршмана, «художнє слово саме якісно, субстанційно відрізняється від свого позахудожнього прототипу, його перетворення в художньому творі є саме переходом у нову сферу буття, в нову якість, в якій воно не існує до твору та за його межами» [4, 24], а «твір при цьому виявляється новим, індивідуально створеним словом, що вперше називає те, що до цього імені не мало» [4, 26]. Таким чином, поетична творчість – це не тільки, за словами Й. Бродського, залежність від мовлення («частина мовлення»), «коლოსальний прискорювач свідомості, мислення, світовідчуття» [2, 18], а й створення нової мови.

Полюсність літературного твору, складна взаємодія матеріального художнього тексту та ідеального поетичного світу залишає відкритим питання про можливість адекватного та повного пізнання літературного твору як особливої естетичної реальності. Називаючи системність та цілісність двома «різними аспектами єдиної реальності» [9, 20], Тюпа розкриває їх взаємодоповнюваність у діалектичному протиріччі: якщо система характеризується такими поняттями, як дискретність, диференціація багатьох елементів, опозиційні відносини між елементами, керованість, ентропія, то цілісність відповідно є континуальною, передбачає інтеграцію елементів та домінуючі відносини між ними, саморозвиток та невичерпність цілого [9, 21–22]. «Літературознавцю – як науковцю, – зазначає дослідник, – залишається ... аналізувати зовнішню даність художнього тексту як систему, скеровуючи цим шляхом своє пізнання на твір як цілісність, що відкривається йому у своїй повноті та ненадмірності лише в його естетичному переживанні» [9, 26].

Органічна, неусвідомлена єдність аналітичного та синтезуючого моментів присутня в процесі безпосереднього сприйняття художнього тексту та розгортання у свідомості читача певного ідеального поетичного світу. Ця єдність виступає обов'язковою умовою буття літературного твору, який не існує без відтворюючої, співтворчої діяльності читача. Але в літературознавчій практиці досягнення рівноваги між аналізом та синтезом виявляється проблематичним. Саме тому поряд

з формальною школою розвивається герменевтика, паралельно зі структуралізмом та постструктуралізмом – рецептивна естетика. Подолання методологічного розриву між аналізом художнього тексту та інтерпретацією літературного твору сприймається як нагальна потреба сьогоднішнього літературознавства.

Якщо літературний твір – це художня модель дійсності, то літературознавець створює модель моделі. Моделювання досліджуваного об'єкту є загальнонауковим методом, усвідомлене поширення якого в літературознавстві почалося після аналогічної методологічної екстраполяції в галузі лінгвістики, «після Соссюра» [8, 153]. Відношення між певною системою та її моделлю характеризується, крім того, «транзитивністю (тобто модель моделі є моделлю вихідної системи)» [3, 399]. Якщо твір є моделлю дійсності, згідно з принципом транзитивності, літературознавча модель є своєрідним поверненням літературного твору до дійсності. Аналіз художнього тексту відтворює структурність дійсності. Інтерпретація літературного твору відтворює цілісність дійсності через цілісність події інтерпретації, яка виявляє себе у наявності часової перспективи та суб'єктності.

Таким чином, результатом і аналізу художнього тексту, і інтерпретації літературного твору фактично є побудова їх моделей, тобто моделей моделей. Опис структури художнього тексту по суті являє собою його статичну модель. Інтерпретація є динамічною моделлю літературного твору (момент динаміки особливо підкреслюється у теоретичних характеристиках літературного твору: якщо Р. Інгарден говорить про наступність фаз читання [6], М. Гіршман звертає увагу на ритм, становлення, розгортання і завершення цілісності літературного твору, які мають місце у процесі творчої діяльності автора і відтворюючої діяльності читача [5]).

Аналітична статична модель, яка відображає системно-структурні («мовні», за Лотманом) особливості художнього тексту як певної матеріальної, об'єктивної даності є в чистому вигляді науковою моделлю. Динамічна інтерпретаційна модель ближча до ігрової (якщо мова йде про неусвідомлену інтерпретацію) або художньої («мовленнєвої», за Лотманом), вона може стати своєрідною проміжною ланкою між двома художніми текстами, генетично або історично (термінологія Ю. Тинянова) пов'язаними між собою. Так, «переповідаючи» та коментуючи у своїх критичних статтях твори О. Пушкіна і М. Гоголя, В. Белінський готував ґрунт для створення М. Лермонтовим та Ф. Достоєвським романів «Герой нашого часу» та «Бідні люди», в тексті яких наявні безпосередні вказівки на зв'язок із конкретними тво-

рами попередників. З іншого боку, Е. Т. А. Гофман та Ф. Стендаль починали з мистецтвознавчих есеїв і трактатів, і новела Гофмана «Дон-Жуан» є яскравим прикладом того, як блискуча творча інтерпретаційна модель опери Моцарта набуває статусу самостійного і самодостатнього художнього твору.

Саме письменники є першими читачами та інтерпретаторами власних літературних творів. Паралельно зі створенням художнього тексту вони здійснюють його прочитання-перестворення, включаючи виникаючі в процесі цього прочитання-перестворення моделі в текст. Оскільки художній текст створюється не миттєво, він не може бути однорідним. Складна діалектика частини та цілого, дискретного та континуального, «органічного» і «зробленого», інтуїтивно-натхненного та раціонально-продуманого, яка зумовлює здатність кожного окремого елемента художнього тексту нести інформацію про художню цілісність твору і найяскравіше проявляє себе у феномені стилю, уможливорює розмову про включення в матеріально-словесну тканину художнього тексту фрагментів, що сприймаються як авторські інтерпретаційні моделі останнього або їх згорнуті програми. Співвіднесення авторської інтерпретаційної моделі або її програми, включеної в художній текст, із її творчою реалізацією, наприклад, в одному з наступних творів даного автора або у творчості його послідовників може дати надзвичайно цікавий матеріал для теоретичного осмислення принципів побудови літературознавчих аналітичних та інтерпретаційних моделей.

Таким чином, погляд на літературний твір як художню модель дійсності зумовлює необхідність теоретичного обґрунтування принципів переходу від аналітичної (статичної) моделі художнього тексту до інтерпретаційної (динамічної) моделі літературного твору, що дозволить досягнути буття літературного твору в усій його повноті, а також методологічно співвіднести літературознавче моделювання з загальнонауковим та художнім.

Література

1. *Аристотель. Метафизика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1967.*
2. *Бродский И. Стихотворения. – Таллин: Александра, 1991. – 256 с.*
3. *Гастев Ю. А. Модель // Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Гл. ред. А. М. Прохоров. – М., Советская энциклопедия, 1974. – Т. 16. – С. 399–400.*
4. *Гиршман М. М. Избранные статьи. – Донецк: ООО «Лебедь», 1996. – 160 с.*

5. Гиршман М. М. *Литературное произведение: теория и практика анализа*. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.
6. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136–163.
7. Лотман Ю. М. *Об искусстве*. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
8. Лотман Ю. М. *Семиосфера*. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2001. – 704 с.
9. Тюпа В. И. *Художественность литературного произведения: Вопросы типологии*. – Красноярск, 1987.
10. Шестаков В. *Классическая Греция // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т.* – Т. 1. – М.: Искусство, 1967.

Astrakhan N. I. Modeling in the Art: Writing Work as an Artistic Model of Reality. *The article regards the literary work as an artistic model of reality within the context of Yu. Lotman's theoretical ideas. The literature research of literary work existence is proposed to be realized by means of comparison between the static analytical model of fiction and literary work dynamic interpretation model.*

Key words: *epistemological function of art, model, literary work, fiction, analysis and synthesis, static model, dynamic model, author's interpretation model of literary work.*

Луїза ОЛЯНДЕР

Реалізм як філософська категорія, художній метод та його термінологічне вирішення: безсумнівне і дискусійне

У статті йдеться про стан термінологічного визначення реалізму, аналізується те, що є безсумнівним і дискусійним, указується на його стимулюючу роль у розвитку художньої свідомості, накреслюються шляхи подальшого термінологічного осмислення реалізму.

Ключові слова: реалізм, метод, універсальність, аналітичність, категорія.

Реалізм – метод, напрям, стиль – завжди перебував у центрі уваги світового літературознавства¹. Немає потреби перелічувати присвячені цій проблемі численні праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, досить нагадати, що в 50–60-і рр. ХХ ст. відбувся важливий цикл дискусій, який, розпочатий дискусією 1957 р. про реалізм у світовій літературі, досяг свого апогею в організованій у 1963 р. Європейським співтовариством дискусії про роман. Велику роль у з'ясуванні змісту цього поняття відігравали конференції, програми яких були пов'язані, зокрема, з вивченням типології російського реалізму. Найважливіші аспекти проблеми були розкриті в серії «Теория литературных стилей», підготовленої Інститутом світової літератури ім. О. М. Горького в Москві. І хоча деякі положення колективних праць – «Проблемы типологии русского реализма» (М., 1969), «Типология стилевого развития XIX века» (М., 1977) тощо – вже є надбанням історії, в цілому поставлені в них проблеми не втрачають актуальності, а тому можуть прислужитись для продовження дебатів, але на новому методологічному ґрунті. Існуюча література про реалізм, безсумнівно, підлягає критичному перегляду, що є завданням окремої праці з історії теорії літератури, проте і тепер можна констатувати, наскільки складним явищем постає перед нами *реалізм* і як важко піддається він остаточному визначенню, особливо тоді, коли йдеться про ті його властивості, які відіграють ключову роль у світовому русі літературного процесу, в його художньо-

філософській, естетичній змістовності та структуризації. Труднощі полягають, мабуть, у тому, що майже жоден метод не пов'язаний так міцно з постійно змінюваною дійсністю, як *реалізм*. Прагнучи точності, намагаючись зафіксувати всі його різновиди та їхні відтінки – у зв'язку з чим поряд із безсумнівними виникають гостро дискусійні твердження – теоретики літератури фактично уникають всебічного розгляду того безперечного факту, що ні *модерн*, ні *постмодерн*, ні *постпостмодерн* не могли і не можуть існувати без урахування *реалізму*, без його надбань. Можна твердити, що *реалізм* є становий хребет літературного процесу. Останнім часом з'явилося чимало праць, де йдеться про вплив різних стилєвих течій імпресіонізму, експресіонізму, потоку свідомості тощо на реалізм, але не досліджується зворотній процес.

На жаль, термінологічні визначення реалізму, насамперед у літературних словниках та довідниках, не зважають на цей факт або трактують його однобічно, фіксуючи лише момент заперечення.

Мета цієї статті полягає в тому, щоби, з'ясовуючи певною мірою те, що в сучасній термінології пов'язано із поняттям *реалізм* є *безсумнівним*, а що залишається *дискусійним*, привернути увагу до *присутності* реалізму в різних течіях, на його *стимулюючу роль* у розвиткові художньої свідомості як на визначальні риси, такі, що мають бути зафіксовані в довідниках. Зосередження на цих аспектах проблеми, на наш погляд, дасть змогу уникнути тих протиріч, що тільки такими здаються.

Одне з цих протиріч криє в собі питання про час виникнення *реалізму*: одні твердять, що він був, починаючи з античності, другі вважають, що він почався з епохи Відродження. Розходження значною мірою пояснюються тим, що, не зважаючи на певну розгалуженість численних тлумачень цього поняття (методу чи напрямку), у свідомості поки що існує, як слушно підкреслено Д. Чижевським, *невизразне, тавтологічне* його визначення: «реалізм – це зображення дійсності, якою вона є» [див.: 11, 186]. Намагаючись подолати це протиріччя, Л. Тимофеев висунув цікаву теорію про два типи творчості, але тим самим лише скерував хід теоретичної думки в іншу площину. На наш погляд, по-перше, треба вийти за межі художнього методу і розглядати проблему в парадигмі: *реалізм-філософська категорія* – *реалізм-метод, напрямок*, тому що саме філософська категорія вказує на **універсальність** *реалізму*; по-друге, доцільніше спиратися на таку – звичайно не єдину – визначальну, але, безсумнівно, домінуючу рису як *пізнавально-аналітичне начало* [див.: 5, 584], *динамізм* та на здатність

реалізму до постійного *оновлення*. «Реалізм, – пише Д. Лихачов, в известном смысле «вечен» <...> Реализм ...вечно нов. Он нов потому, что находится в состоянии постоянных поисков приближенного к действительности выражения этой действительности. Поскольку действительность движется, движется и реализм. <...> Реализм не может устареть по своей природе. Могут устаревать (и при этом быстрее, чем в любом другом направлении) отдельные виды реализма, индивидуальные манеры, отдельные приемы и т. д., но сама диалектика реализма остается» [6, 150]. У теоретичному аспекті, спираючись на Д. Лихачова, ці ідеї розвиває Д. Лисаківський: «Реалізм, – пише він, – отнюдь не «один из многих», это основная тенденция исторического развития художественной культуры, присущая всякому большому искусству. Не единственный из возможных, не обязательно доминирующий «здесь и сейчас». Но – стержневой. Проходящий через века и годы. Эта точка зрения имеет прочную опору в историческом анализе, в изучении практики искусства» [4, 228]. Іншими словами: **реалізм – становий хребет літературного процесу**. Обґрунтовуючи це положення, звертаючись до «Поетики» Арістотеля, дослідник підкреслює, що красне письменство античного світу, яке в *гармонійній* художній єдності дає широку картину буття, – це мистецтво *аналітичного* типу [4, 245] і за своєю природою – *універсальне*.

За лексикографічним визначенням *універсальний* (лат. *universalis*) – *всеосяжний, різнобічний, загальний* [9, 690]. Це – змістовні константи міфологічного реалізму в античній літературі, що містили в собі і завдання, і результат. Ключовим *образом/поняттям* у цьому ряді є *всеосяжність*, якій властиві *різнобічність* та *загальність*. Наступні літературні епохи, які в певних ракурсах, з різною мірою детальності досліджували простори безмежного життя всіма методами, напрямками та течіями вже самим характером внеску в художнє осмислення *всеосяжності* світу та людини в ньому так чи інакше реагували на *реалізм* свого чи попереднього часу, а *реалізм* – на власні попередні форми. Фактично, він ніколи не зникав. Певними своїми складовими, так би мовити, на молекулярному рівні, *реалізм* був *присутнім*, хоча і не впливав на їхню окремішність, у різних напрямках, у тому числі в романтизмі. Достатньо згадати картини татарського побуту в поемі О. Пушкіна «Кавказский пленник» або побут польської шляхти в поемі А. Міцкевича «Pan Tadeusz» (невипадково, наприклад, російські полоністи, українські поети М. Рильський, Д. Павличко та ін. говорять про реалізм цього твору). Така *присутність* дала змогу реалізму-ві ввібрати в себе все те, що надбав романтизм, і відштовхнутися від

ного у войовничий спосіб: «Між ними точилася затята боротьба: реалізм перебував у стані війни з романтизмом, ще й тоді, – слушно зауважив Д. Чижевський, – коли доробок останнього вже давно належав відшумілій минувшині» [11, 186].

Отже, виходячи з поняття *реалізм як філософська категорія*, можна, якщо взяти за цілісність літературний процес (світовий, європейський, національний), встановити структурні взаємини його конкретних художніх методів з іншими методами та форми прояву реалістичних елементів у них.

Але й на цьому шляху доведеться долати перепони світоглядного характеру.

Відомо, *реалізм як філософська категорія*, з одного боку, визначається своєю *універсальністю*, проте з іншого, – суперечністю конкретних змістових характеристик, що закладаються в це поняття мислителями різних спрямувань – насамперед ідеалістами та матеріалістами. Причина, на наш погляд, полягає в самій семантиці слова *реалізм*: лат. *realis* означає *дійсний, речовий*. Велику роль тут відіграє суб'єктивний фактор. Передовсім труднощі виникають уже тоді, коли йдеться про *дійсне*, яке розуміли і розуміють по-різному. Зокрема, у середньовіччі первинно-дійсними одні вважали матерію, інші – дух, абстрактну ідею, треті – Бога. Зосереджуючи увагу на першому тлумаченні поняття *realis*, філософи *Ансельм Кентерберійський, Вільгельм із Шампо, Фома Аквінський* – прибічники *середньовічного реалізму* і спадкоємці вчення Платона – стверджували, що загальні поняття (*Універсалії*) існують *дійсно* і передують існуванню одиничних речей. Вважати таку метафізичну позицію лише надбанням історичної пам'яті не можна, тому що сучасні інтерпретатори, зокрема творчості Ф. Достоевського, відверто посилаються саме на їхнє світоуявлення: «О том, что такое этот «реализм в высшем смысле» (выраз Ф. Достоевского – Л. О.), – пише К. Степанян, – спорят уже много лет. Вспомним то понимание реализма, которое существовало в средневековой философии, спор реалистов и номиналистов. Как известно, реалистами назывались тогда те, кто был убежден в реальном существовании универсалий, т. е. общих понятий, которые «всецело и существенно» содержатся в каждом из индивидов, тем или иным понятием обнимаемых, а потому между этими индивидами нет различий по бытию и сущности.² Речь шла об общих понятиях вещей и существ тварного мира; однако утверждение номиналистов, что реально только индивидуальное, было направлено <...> против общей сущности Святой Троицы, оставляя реальность только Лицам. <...> ... последова-

тельное отрицание реальности всех универсалий или общих понятий приводило крайних номиналистов, например, Росцеллина (XI в.) или Оккама (XIV), к утверждению, что нет никакого реального основания для познания Бога. <...> Человеческое слово, как полагали номиналисты, есть единичное и не может быть предикатом, а Оккам даже считал, что слова есть знаки знаков. Так началось то, что в итоге вело «к окончательному разрыву между Разумом и Откровением»², между Богом-Отцом и Иисусом Христом, между Истиной мироздания и человеческими истинами, между горним миром и земной действительностью. Во времена Достоевского эти процессы дошли до своей кульминации – и в сознании многих и многих людей, и, естественно, в культуре» [10, 10–11]. Особисто Ф. Достоевський у записнику в 1880 р., розмірковуючи про свій метод, підкреслить його специфіку: «При полном реализме найти в человеке человека... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [2, 617]. К. Степанян пояснює, що глибина людської душі – це **«тот образ Божий, который заложен в каждом из нас**. Но сияет почти беспримесным светом только у святых, а во многих людях, к сожалению, закрыт греховными наслоениями до полной неразличимости. Но для Достоевского не было неразличимости!» [10, 13]. У такому контексті всі інші визначення методу письменника – *фантастичний* реалізм, *магічний* реалізм, *психологічний* реалізм тощо – не відповідають суті, тому що вони ґрунтуються на другорядних ознаках. А відображення *всіх глибин душі людської* потребує глибокої *аналітичності*.

Зіставлення *аналітичності* античного реалізму з *аналітичністю* реалізму Ф. Достоевського, переконує, що і вона носить змінний характер.

Розглядаючи проблему *реалізм* як літературознавчий *термін*, потрібно звернутися ще до однієї його риси – *інформаційності*. Цій важливій властивості реалістичного методу надавав свого часу виняткового значення К. Вика, який наголошував: «Русская проза прославилась прежде всего благодаря тому обстоятельству, что она явилась захватывающей информацией о русском народе» [1, 36]; «...информатором о жизни страны стал Владислав Реймонт, автор *Мужиков*, авторитет которого был подтвержден Нобелевской премией» [1, 49]; «Если говорить об информации, то драматургия *Молодой Польши* успешно справилась с этой задачей» [1, 50] і т. д. Проте саме по собі слово *інформація* ще мало що говорить. Треба підкреслити: *інформація* має базуватися на таких способах осмислення суб'єктивної та

об'єктивної реальності, які збігаються із законами розвитку світу. На жаль, у словникових статтях ця риса чітко не визначена.

Піднята тут проблема складна, вона не може бути більш-менш досконало викладена в межах однієї статті вже тому, що, як слушно зазначав А. Димшиц³, «у реализма в его отношении к действительности нет и не может быть границ. Тут реализм безграничен и всемогущ, как сильно и безгранично реалистическое познание человечества» [3, 83]. Але і висловленого вже досить, щоб дійти висновків, що словникові визначення *реалізму* сьогодні не відповідають повністю його сутності, стану розвитку сучасної теоретичної думки, а тому, на нашу думку, потрібно:

- у словникових статтях виходити не лише з конкретно-історичних форм реалізму, а й з *універсальності* його природи;
- врахувати факт і форми *присутності* реалізму в структурі інших методів, напрямків та течій;
- позначити його *стимулюючу* роль у виникненні та розвиткові методів, напрямків та течій;
- приділити увагу специфічним формам інформативності в реалізмі;
- виокремити основи, на яких ґрунтується класифікація різновидів реалізму;
- висвітлити класифікації різновидів реалізму в національних літературах;
- створити енциклопедичний довідник чи енциклопедію реалізму.

Примітки

¹ Коли розглядаємо дослідження попередників, не варто нехтувати застереженням М. Наєнка, який зауважує: «Не можна визначати вартість студій ученого, користуючись тільки сучасними поглядами на те чи те літературне явище минулого» [11, 8]. Не втратили, на нашу думку, певної актуальності такі праці: **Сучков Б.** Исторические судьбы реализма (1972), **Markiewicz H.** Tradycje i rewizje, 1957; **Lukács G.** «Der russische Realismus in der Weltliteratur» (1945), «Deutsche Realisten 19 Jhs. (1953)», «Essays über Realismus» (опубліковано в: **Lukács G.** Werke. – Neuwied – Berlin, 1971. – Т. 4). В останній праці викликають інтерес думки про напрямок, який характеризується поворотом до абсолютного панування *партикулярності*. Теоретичне кредо цей напрямок виражає в гаслі *деїдеологізації*, а в галузі культури воно синтезує свої тенденції в гаслі заперечення, як зазначає Д. Лукач, ХІХ ст. До цього треба додати, що тепер такі процеси позначаються й на ХХ ст. Ідея *звільнення індивіда* від його залежності від суспільства вкоріняється у свідомість сучасної людини.

² Тут К. Степанян дає посилання: «См., напр.: **Штекль Альберт**. История средневековой философии. – СПб.: Алетейя, 1996. – С. 10.

³ Книгу А. Димшица «Ницета советологии и ревизионизма» сьогодні можна розцінювати як класичну заідеологізовану працю, яка є далекою від об'єктивного аналізу та оцінок європейських філософських та літературознавчих концепцій. Проте це не означає, що в ній немає й правильних думок.

Література

1. Выка К. Статьи и портреты. – М.: Прогресс, 1982. – 222 с. (Wyka K. *Literatura polska lat 1890–1939 w kontekście europejskim // Pamiętnik Literacki*. – 1962. – R. LIII. – Z. 3. – S. 201–225).
2. Достоевский Ф. Собр. соч.: В 10 т. – М.: ГИХЛ, 1956–1958. – Т. 10.
3. Дымициц А. Ницета советологии и ревизионизма. М.: Худож. лит., 1973. – 352 с.
4. Лисаковский И. Реализм как система: Проблемы творческого метода в киноискусстве. – М.: Искусство, 1982. – 334 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 762 с.
6. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967. – 372 с.
7. Наєнко М. Порівняльна славістика в інтерпретації Дмитра Чижевського // Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2 т. / Переклад з нім. – К.; ВЦ «Академія», 2005. – 288 с. (Альма-матер). – С. 7–24.
8. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 510 с.
9. Словник іноземних слів. – К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії АН УРСР, 1974. – 776 с.
10. Степанян К. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. – М.: Раритет, 2005. – 512 с.
11. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2 т. / Переклад з нім. – К.; ВЦ «Академія», 2005. – 288 с. (Альма-матер).

Oliander L. K. Realism as Philosophic Category, Literary Method and Its Terminological Expression: Undoubted and Debatable. The article deals with the condition of terminological definition of realism. Undoubted and debatable aspects are analyzed, as well as it is pointed at their stimulating role in the development of literary consciousness, the ways of further terminological interpretation of realism are inscribed.

Key words: realism, method, universal, analytic, category.

Наталія ГРИЦАК

Рецептивна естетика (передумови становлення, поняття та терміни)

У статті розглядається проблема читацької рецепції літературних творів, а також ідей читацького відгуку в Україні та Європі. Особливості поняття «рецептивна естетика» та пов'язані з ним терміни аналізуються в системі взаємозв'язків автор – текст – читач.

Ключові слова: рецепція, рецептивна естетика, термін, читач, читацький відгук.

Проблема рецепції (лат. *receptio* – «сприйняття» [11, 591]) художнього твору постала в центрі уваги філологів у другій половині ХХ століття. У цей же час вона перейшла у дещо іншу площину – художній твір стали розглядати не лише з позицій індивідуального сприймання, а з урахуванням творчої спадщини митців, стилів і літературних напрямів тощо. Західні та радянські дослідники (Г. Р. Яусс, В. Ізер, У. Еко, М. Бахтін, Р. Гром'як, А. Левідов, Г. Сивокінь, Б. Мейлах) майже водночас почали систематично розробляти концепцію сприйняття художнього тексту, в якій на перший план вийшла постать читача. При цьому кожен художній текст спрямований на свого адресата (реципієнта) і основний акцент переміщується із системи «автор – твір» на систему «автор – твір – читач». У цьому контексті художній твір аналізується як певна структура, елементи якої пробуджують читацьку активність.

Ще у 1862 році О. Потебня ввів термін «співтворчість», йому також належать висловлювання про те, що «слово в слухачеві викликає процес творення думки, аналогічний тому, який відбувався раніше в мовцеві. Іншими словами, нас розуміють тільки тому, що слухачі самі, зі свого мислительного матеріалу здатні проробити щось подібне тому, що проробили ми говорячи», «... сутність, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а у тому, як воно діє на читача...» [15, 256]. У вітчизняній науці він був одним із перших, хто звернув увагу на активну роль особистості у процесах поетичного творення і сприймання.

Так, вчений послідовно доводив думку, що суть твору розкривається лише у процесі естетичного сприймання, а до того моменту він начебто очікує свого завершення у сприйнятті. Вважається, що цим висловом вчений окреслив контури майбутньої рецептивної теорії.

Послідовники видатного вченого детально розвивали потєбнянську ідею про читача, зокрема, О. Білецький. Приміром, актуально для свого часу звучав вислів літературознавця, що твір «є художнім чи нехудожнім, першорядним або другорядним лише у свідомості читачів, це вони відкривають у ньому красу, це вони створюють його «ідею», ідею, про яку досить часто навіть не здогадується той, хто пише» [1, 115]. Однак, деякі філологи гіперболізували окремі ідеї О. Потєбні. Мова йде про твердження А. Горнфельда, для якого художній твір є «абстракцією, схематичним уявленням, яке вимагає того, щоб чиесь розуміння наповнило його змістом» [4, 118]. Водночас вчений загалом вірно обґрунтував деякі теоретичні засади сприйняття художнього твору, зокрема, розробив ідею про те, що твори літератури є не стільки творіння митців, скільки читачів [4, 10].

Проте в 1975 році відомий літературознавець М. Храпченко піддав критиці висловлювання А. Горнфельда. Храпченко вважав, що його попередник досить суб'єктивно розумів взаємовідношення між літературою та читачем і саме такий підхід не дозволяє з наукових позицій пояснити історичну долю літературних творів. Також він не погоджувався з тим, що сприйняття художніх текстів носить чисто індивідуальний характер, а образи постають у стількох видах, скільки існує читачів. На відміну від А. Горнфельда, М. Храпченко стверджував, що сприйняття художнього твору у певних груп реципієнтів має загальні риси [17, 224]. Отже, міркування вже більш сучасного літературознавця дозволяє припустити, що розкрити деяку хибність поширюваної думки у науковій порівняльній спадщині допомагає її нове осмислення. Саме за таких умов сучасник-літературознавець виробляє свій погляд щодо питання рецепції.

Таким чином, ідеї О. Потєбні та його послідовників щодо рецепції художнього твору читачем мають неабияке значення. Теоретичні засади, розкриті у працях учених цього періоду, залишаються і досі актуальними в сучасній компаративістиці, оскільки саме вони стали підмурівком для розвитку рецептивної естетики.

Говорячи про рецепцію художнього твору, неможливо досягнути її принципівих постулатів без огляду філософсько-філологічних суджень І. Франка.

Трактат «Із секретів поетичної творчості» був своєрідним підсумком психологічних та естетичних міркувань І. Франка. Дослідження завершується висновком, який письменник декілька разів повторював та виділяв шрифтом, а саме: «В артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження» [6, 118]. Цим висловом мислитель проголосив «основний концепт рецептивної естетики (як теорії впливу мистецтва на читача) і – аналогічно рецептивної поезики як системи художніх засобів (поетичної техніки), з допомогою якої естетичний вплив твору здійснюється» [2, 251]. І. Франко розглядав систему «автор – твір – читач» не як відокремлені один від одного частини, а і як взаємозумовленість кожного елемента. У його розумінні художній твір – це засіб комунікації, який виконує естетичну функцію; автор за допомогою тексту висловлює своє розуміння картини світу і у такий спосіб активізує рецептивний процес; але й читач виступає не лише як активний учасник творчого процесу, а, швидше, як співтворець цього процесу.

Значимо, що багато у розкритті сутності Франкових спостережень щодо рецепції художнього твору зробив у своїх працях Р. Гром'як. З'ясуванню процесу становлення ідей рецептивної естетики і поезики у творчому доробку І. Франка присвячена й монографія В. Боднар. Хоча здебільшого літературознавці майже не торкалися цього аспекту творчої спадщини І. Франка. Зокрема, у монографії М. Ігнатенка «Читач як учасник літературного процесу» (1980), де досліджувалась проблема функціонування художнього твору у читацькому сприйнятті, а також були викладені основні вітчизняні та зарубіжні концепції рецептивної естетики, твердження І. Франка не розглядаються.

Отже, у творчій спадщині І. Франка розкриваються основні концепти рецепції художнього тексту. Саме тому нове повернення до його творчого доробку з точки зору рецептивної естетики допомагає філологам осмислити понятійно-термінологічний апарат, пов'язаний із системою «автор – твір – читач».

Необхідно зазначити, що процес сприймання художнього твору є надзвичайно складним не лише з точки зору сприйняття реципієнтом художньої мови, але й з психологічної чи світоглядної сторони. Тому дослідження рецепції художнього твору є невіддільним від дослідження художньої творчості як цілісної структури. Реципієнт розглядає твір як структуру, яка містить певні характеристики, що визначають читацьку рецепцію. При цьому всі елементи цієї структури реципієнтом

ототожнюються зі здатністю пробуджувати у ньому читацьку активність, викликати асоціації, що вступають у взаємозв'язок із його свідомістю [14; 5; 12]. Це обумовлює необхідність у руслі рецептивного підходу до твору пам'ятати й про психологічні установки реципієнта.

Це, безперечно, зумовлює той факт, що упродовж тривалого часу проблемою сприйняття художнього тексту займались переважно лише психологи. У цій галузі були досягнуті значні успіхи, особливо в експериментальному вивченні сенсорних процесів. З'явилась значна кількість праць, у яких досліджувалися питання сприйняття як цілісно направленої діяльності суб'єкта, так і процесів уявлення та пам'яті. Усе це відіграло важливу роль у вивченні художнього сприйняття. Однак для повнішого аналізу літературної рецепції вченим–психологам була необхідна тісна співпраця з літературознавцями. Саме вона допомагала уникнути розгляду сприйняття творів мистецтва лише в психологічному аспекті. Аналіз сприйняття із позицій психології не дозволяв вивчити естетичний вплив на читача, глядача чи слухача, не розкривав еволюції сприйняття та інші аспекти. Тому дослідники–психологи змушені були втручатись в область літературознавства та звертатись до понять і категорій літератури та естетики. Водночас у психології художнього сприйняття існують сфери, життєво важливі для вченого–літературознавця, а саме: вивчення естетичних потреб, виявлення стимулів, які спонукають людину взяти книгу в руки. Психологи склали матеріал для літературознавчої реконструкції сприйняття художнього твору читачем. Тому з цих позицій дослідження художнього сприйняття психологами були актуальними та своєчасними.

Цінною психологічною працею з проблеми читацького сприйняття була монографія Л. Виготського «Психологія искусства» (1968). У ній автор заперечував поширені на той час психологічні дослідження мистецтва, які проводилися переважно у 2 напрямках: 1) вивчалась тільки психологія митця, яка розкривалась у кожному творі окремо; 2) вивчались лише хвилювання реципієнта, який сприймав цей твір. Психолог зазначав, що такі підходи до вивчення сприйняття художнього твору є хибними. Л. Виготський вважав, що об'єктом досліджень повинен бути твір мистецтва, але в жодному випадку його автор чи читач. Неможливо йти від твору до психології митця, а також безплідним є вивчення хвилювань читача, оскільки вони приховані у несвідомій сфері психіки. З цієї причини необхідно досліджувати структуру твору, тому що це дозволяє розкрити естетичну реакцію, яка «буде цілковитою безособовою, тобто не буде відображати ніякого індивідуального психічного процесу у всій його конкретності, але це тільки її перевага» [3, 40].

Загальний напрям своїх досліджень вчений формулював таким чином: від форми художнього твору через функціональний аналіз її елементів і структури до розуміння естетичної реакції та встановлення загальних законів. На наш погляд, певним недоліком методології Л. Виготського є відокремлення результатів творчості від процесів її сприйняття. Саме вивчення читачьких реакцій дозволяє перевірити структуру та елементи художнього твору. Психолог вважав, що «суб'єктивність розуміння, яке приноситься нами від себе у смисл, жодною мірою не є специфічною особливістю поезії – це ознака будь-якого загального розуміння» [3, 62]. Слід зазначити, що художнє сприйняття визначається певним комплексом особливостей особистості реципієнта. Зміст твору завжди порівнюється з життєвим досвідом та пов'язується з асоціаціями, які належать суб'єкту сприйняття. Сприйняття змісту твору також залежить і від контексту соціального середовища, і від ситуації, у якій здійснюється акт сприйняття. Саме тому неможливо погодитись із твердженням про необхідність «вивчати чисту та безособову психологію мистецтва безвідносно до автора, читача, досліджуючи тільки форму та матеріал мистецтва» [3, 17]. За словами Б. Мейлаха, «такий підхід розриває фази єдиного динамічного процесу творчості та сприйняття, у дослідженні якого психологія покликана відіграти досить важливу роль» [18, 16]. Отже, Л. Виготський на той час поставив перед собою доволі складне завдання: створити об'єктивну психологію мистецтва, тобто відкрити психологічний закон, «механізм», завдяки якому художній твір впливає на людину. Промовистим у цьому сенсі є той факт, що до класики рецептивної поезики Г. Ключек відносить «три видатні явища в історії вітчизняної науки – естетику і поезику О. Потебні, трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості» та «Психологію мистецтва» Л. Виготського» [9, 26].

Говорячи про рецепцію художнього твору, маємо пам'ятати, що художній текст не допускає однозначного розуміння. Основу для відмінного розуміння творів художньої літератури складають різноманітні чинники: освіта і культурний рівень реципієнта, його світогляд, естетичні запити, вік і навіть стать, його ставлення до різних видів мистецтва тощо. Не останню роль відіграє і характер особистої ситуації, адже вона суттєво впливає на процес читання. Від суб'єктивності ситуації безпосередньо залежить варіативність процесу сприйняття художнього тексту. Про неоднозначність тлумачення художнього тексту різними читачами говорив і М. Бахтін у своїй праці «Естетика словесного творчства» (1979), зокрема про те, що зміст може набувати різного значення для різних реципієнтів. Проте у кожного автора в письменницькій уяві постає свій омрія-

ний адресат, і саме тих, хто прислуховується у процесі читання до висловленої думки автора, можемо вважати цими бажаними адресатами.

Про фактори процесу читання міркував і російський вчений В. Молчанов, вважаючи, що «творча діяльність читача правомірна та ефективна лише у тому випадку, коли, по-перше, тісно пов'язана і навіть підпорядкована творчому задуму письменника, і, по-друге, коли підготовлює читача до найбільш точного сприйняття творчого задуму письменника, його філософського кредо» [13, 254]. Ми погоджуємось із судженнями В. Молчанова, хоча й у них є певний недолік. Підтвердження наших думок знаходимо у працях В. Ізера, який розкривав основні моменти взаємозв'язку між текстом та читачем [7, 59]. Спираючись на його праці, переконуємось, що для успішної комунікації між читачем і літературним текстом, останній певною мірою повинен спрямовувати своїх читачів. Однак не можна вважати, що ця ознака має набути конкретного та запрограмованого характеру. Скеруюча роль тексту у процесі читання повинна лише підштовхнути читача до комунікації. Саме у цьому полягала, на нашу думку, хибність поглядів В. Молчанова.

Отже, художній твір відображає багатоплановість художнього образу, який може бути наперед передбачений автором. Кожен читач у залежності від ступеня його підготовки та особистої ситуації, може у процесі читання сприймати певний комплекс значень, які містить художній твір. Безперечно, чим більше значень, закладених письменником у творі, може осягнути читач, тим ближчим стає його розуміння художнього образу і твору загалом. Проте, як вже зазначалося вище, відносини між письменником і читачем двосторонні, адже не лише автор впливає на свого читача, але й навпаки. Авторська свідомість завжди орієнтована на свого адресата, умовну і позачасову фігуру, за В. Ізером – «імпліцитного читача». Поняття «імпліцитний читач» В. Ізер пояснює як відповідність читацькому образу певного реального образу. Дослідник зауважував, що, наприклад, в оповіданні письменник залишає, так би мовити, прогалини, які має заповнити читач.

У цьому контексті постає поняття «горизонт очікування» Г. Р. Яусса [20, 301]. Естетичне сприйняття реципієнта вчений ідентифікував із літературним героєм і визначав 5 типів ідентифікації. Кожен із цих типів дає уявлення про сформованість певних ознак людської суб'єктивності. Саме з цих позицій він і вводить поняття про читацький «горизонт очікування», який встановлений у кожному творі і з яким читач підходить до тексту.

Про певні читацькі «обріи очікування» говорив й А. Миронов [12, 74], зазначаючи, що по-справжньому схвилювати читача може тільки

той твір, у якому емоції героїв адекватно відображають події та явища, які їх викликали. Відповідно, завдання читача – усвідомити ці емоції. Існують моменти, коли автор показує хвилювання своїх персонажів неповністю, приховано, але обставини, які їх викликали, – справжні та драматичні.

Отже, крізь призму відносин «автор – реципієнт» окреслюється основна проблема рецептивної теорії. Принагідно торкнемося у цьому контексті й суспільної ролі мистецтва, оскільки за умов читацького несприйняття, нерозуміння художнього тексту, втрачається сама сутність мистецтва. Цей факт ще задовго до Константської лекції Г. Р. Яусса відзначав російський вчений І. Льїн. «Мистецтво відбувається в повному розумінні цього слова лише тоді, коли увага читача (чи глядача, слухача) приймає у себе і відтворює, виліплює у себе в душі творіння автора» [8, 162].

Особлива увага в параметрах рецептивної теорії приділяється питанню перечитування тексту, оскільки неможливо один і той же твір сприймати однаково при кожному прочитанні. Повторне читання художнього твору викликає емоції і враження, відмінні від попереднього читання. А. Левідов у своїй книзі «Автор – Образ – Читатель» (1977) розкривав особливе значення процесу перечитування, а також особливості вікового сприйняття літературного твору, роль у ньому життєвого досвіду та ерудиції читача. У своїх роздумах дослідник приходив до висновку, що «вік, життєвий досвід, освіта, розумовий розвиток, політичний кругозір – все це так чи інакше відбивається на сприйнятті літературного твору, на повноцінності його читання» [10, 309].

Необхідно зазначити, що сучасні літературознавці (В. Букатов, А. Тупицька, О. Червінська та ін.) у дослідженні рецепції художнього твору особливе значення надають питанням перечитування тексту і наголошують на необхідності більш ґрунтовного підходу до цієї проблеми, на яку звернув увагу А. Левідов у 1977 році.

Водночас зауважимо, що праця А. Левідова, повністю присвячена сприйняттю текстів літератури (32 розділи) випереджала Яуссівську лекцію 1967 року. Книга була рекомендована до друку Д. Благим в 1962 р., однак тільки після смерті автора читачі змогли ознайомитись з 12 розділами цього дослідження під назвою «Автор – образ – читатель», яке представляло собою частину фундаментальної роботи «Диалектический метод изучения литературного произведения (Руководство к чтению художественной литературы)». У повному обсязі книга не вийшла друком і по сьогоднішній день.

А. Левідов у книзі розкривав з єдиних філософських позицій закономірності творчості письменника (художника) і реципієнта та ставив за мету підвищити культуру сприйняття художнього твору, допомогти читачеві від безпосереднього сприйняття перейти до глибокого розуміння того, що прочитано. Як бачимо, дослідник порушував низку питань рецептивної теорії, формулюючи ґрунтовний підмурівок для майбутніх праць у літературознавчих колах.

За формою це дослідження можемо вважати унікальним, оскільки автор розкрив методологічні та філософські узагальнення, а також продемонстрував спільність законів мистецтва. З цих позицій і розкривається синтетичність праці: щодо методу – книга філософська, щодо вивчення психології творчості письменника та творчості читача – психологічна, щодо підходу до художнього твору – мистецтвознавча, щодо використання ілюстративного матеріалу – літературознавча і щодо завдань, які ставив автор, – педагогічна. Лейтмотивом усієї книги є думка, що «автор – образ – читач» – єдина система, у центрі якої знаходиться художній образ, важлива проміжна «інстанція» у спілкуванні читача з автором. Саме тут – у художньому образі – зближуються, зустрічаються, стикаються, переплітаються, пересікаються їх творчі шляхи» [10, 336].

Отже, праці А. Левідова притаманна системність і ґрунтовність мислення. Низка питань, що була піднята у дослідженні, стала своєрідним узагальненням попередньо розроблених теорій та концепцій і, водночас, стимулювала та спрямовувала хід думок учених-літературознавців на багато років наперед.

Ми вже згадували, що активний розвиток рецептивної теорії припадає на останні десятиріччя ХХ століття. Проте спостерігаємо певну відмінність у трактуванні поняття «рецепція» у наукових літературознавчих колах, зокрема в українських та російських. Так, на відміну від літературознавців української рецептивної школи, російські філологи особливу увагу приділяють вивченню питань герменевтики та інтерпретації художнього твору, при цьому рецептивну естетику розглядають, за словами Є. Цурганової, як «конкретизацію герменевтичних принципів», а «рецептивна естетика доповнює ці принципи соціально-історичними уявленнями» [16, 8]. Дослідниця зауважувала, що зв'язок між герменевтикою та рецептивною естетикою полягає у тому, що в основі процесу розуміння завжди знаходиться сприйняття твору. Однак представники рецептивної естетики додали до тлумачення літературних явищ соціальний аспект, тобто у коло своїх досліджень ввели читача як своєрідну інстанцію. Саме цю ознаку рецептивної естетики Є. Цурганова виділяла як найважливішу, оскільки художній твір здобу-

ває своє значення лише в акті його використання, тобто прочитання [19, 49]. До моменту прочитання, зазначала дослідниця, художній текст існує як знакова система, зміст якого потенційно прихований. Його реалізація, розкриття справжньої цінності відбувається у свідомості читача, в акті сприйняття. Як бачимо, Є. Цурганова розглядала рецептивну естетику як спробу теоретичної конкретизації герменевтики.

Отже, досягнення рецептивно-естетичних досліджень літератури направлені у русло відновлення конкретно-історичного та соціального контексту художнього твору. На відміну від українських філологів, російські літературознавці значну увагу надають вивченню питань герменевтики та інтерпретації художнього твору. Вони використовують досягнення рецептивної поетики для вирішення практичних питань герменевтики. При цьому поняття «рецепція» ототожнюється із поняттям «розуміння».

Таким чином, наголосимо на кількох принципових положеннях рецептивної естетики. Ось вони:

1. Переміщення акценту з системи «автор – твір» на систему «автор – твір – читач».
2. Спрямованість художнього твору на свого реципієнта.
3. Наявність в авторській свідомості «імпліцитного читача» (за В. Ізером).
4. Відносини «автор – читач» – двосторонні.
5. Читання і сприйняття художнього тексту спрямовується низкою різноманітних факторів.
6. Повторне читання художнього твору викликає емоції і враження, відмінні від попереднього читання.

Отже, на сучасному етапі у філологічній думці маємо достатньо розвинуту рецептивну теорію. Огляд літературознавчих праць продемонстрував, як поступово нагромаджувалися спостереження, ідеї та здогадки, що згодом втілилися у ґрунтовні висновки та узагальнення. Саме вони тепер є підмурівком рецептивної теорії у двох її виявах – загальноестетичному та конкретно-поетикальному. Однак необхідно підкреслити той факт, що на сучасному етапі розвитку літературознавчої свідомості, рецептивна теорія як явище все більше набирає власних ознак та характеристик. Літературознавча наука входить у нове русло свого життя, адже художній твір пов'язується не лише з фігурою письменника, але й із фігурою читача, стосунки яких будуються на партнерстві та рівності.

Література

1. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. – М.: Высшая шк., 1989. – 160 с.
2. Боднар В., Гром'як Р. Проблемы рецептивной эстетики и поэтики у литературоведческой традиции Ивана Франка // Иван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 251
3. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
4. Горнфельд А. Г. Пути творчества. – П., 1922. – С. 118
5. Грузенбург С. Гений и творчество. – Л., 1924 р. – 234 с.
6. Збірання творів: У 50-ти томах. Т. 31. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – 595 с.
7. Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание. // Академические тетради. – Вып. 6. – М., 1999. – С. 58–96.
8. Ильин И. А. О тьме и простветлении. Книга художественной критики: Бунин – Ремизов – Шмелев // Собрание починений: В 10 т. – Т. 6. – Кн. 1. – М.: Русская книга, 1996. – С. 160–170.
9. Ключек Г. Д. Поэтика і психологія. – К.: Знання, 1990. – 48 с.
10. Левилов А. М. Автор – образ – читатель. – Л.: Изд-во ленинградского ун-та, 1977. – 360 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
12. Миронов А. В. О некоторых вопросах психологии чувств и их роли в художественном восприятии и творчестве // Вопросы психологии. – 1969. – № 6. – С. 72–83.
13. Молчанов В. В. О теории так называемого «сотворчества» // Труды Самаркандского гос. ун-та им. А. Навои. – Выпуск 175. – Самарканд, 1970. – С. 243–262.
14. Овсянко-Куликовский Д. Н. Из лекции об основах художественного творчества. // Вопросы теории и психологии творчества. – Харьков, 1911. – Т. 1. – С. 12–25.
15. Потебня О. О. Эстетика і поетика слова: Збірник. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
16. Современные зарубежные литературоведческие концепции: герменевтика, рецептивная эстетика. Реферативный сборник / Отв. ред. Е. А. Цурганова – М., 1983. – 235 с.
17. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М.: Сов. писатель, 1975. – 408 с.
18. Художественное восприятие / Сборник 1. Под ред. Б. С. Мейлаха. – Л.: Наука, 1971. – 388 с.
19. Цурганова Е. А. Два лика герменевтики // Российский литературоведческий журнал. – 1993. – № 1. – С. 47–55.
20. Яусс Г. Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 258–308.

Hrytsak N. R. Receptive Aesthetics: Preconditions of Development, Concepts and Terms. The article deals with the problem of the readers' reception of writing works as well as the process of development of reader-response criticism ideas in Ukrainian and European Literature Studies. The peculiarities of «Receptive aesthetics» concept and its terms are analyzed in the system of author-text-reader relations.

Key words: reception, receptive aesthetics, term, reader, reader response.

Людмила БАБІЙ

Метакритичний спосіб дослідження проблем літературної критики та теорії

У статті аналізується застосування метакритичного способу дослідження проблем літературної критики і теорії. Головна увага приділяється літературознавчій проблемі визначення художньої літератури. За основу застосування метакритичного дослідження береться монографія американського теоретика-літературознавця Суреша Равала «Метакритика».

Ключові слова: художня література, літературна критика, літературна теорія, метакритика.

Проблема визначення художньої літератури не нова. Її вивченням, дослідженням, оцінкою, інтерпретацією займається літературна критика, а методами, метою та філософським осмисленням – літературна теорія. Ці види діяльності тісно між собою пов'язані, хоча літературні критики далеко не завжди є теоретиками літератури. Тобто ведеться таке розмежування:

- Літературна наука – гуманістичне вивчення літератури;
- Літературна теорія – теорія (чи філософія) інтерпретації літератури та літературної критики;
- Літературна критика – вивчення, обговорення, оцінка та інтерпретація літератури [www. webster – dictionary.org].

Навіть уже саме визначення виводить на перший план літературу, визначенням, вивченням, оцінкою та інтерпретацією якої займається не одне покоління. У нашому контексті – це художня література (креативне письмо, яке має визнану мистецьку цінність).

Визначення будь-якого поняття (у гуманітарних дисциплінах) тісно пов'язане із теоретико-літературним напрямом чи школою, у руслі якої воно досліджується. Таким чином, визначення, які пропонуються теоретиками літератури, ведуть до витоків, до теоретичних шкіл. Це – ніби нитка, прив'язана до клубка: які б вигини вона не робила, у які б вузлики не зав'язувалась, однак завжди залишається зв'язок із клубком.

Наше дослідження пов'язане якраз із періодом розквіту теорії, коли велись безнастанні суперечки з приводу визначення домінуючих методів, цілей та завдань літературної критики, а також пошук універсальної теорії для розв'язання проблем та суперечок у літературній критиці.

Праця С. Раваля «Метакритика» створювалася у кінці 70-х років ХХ століття в період теоретичного буму, коли літературна теорія почала входити до навчальних програм більшості університетів. Звичайно, творці теорії полемізували між собою та вели боротьбу за право вважати свої концепції найдієвішими та найвпливовішими. У такому середовищі теоретичних зіткнень, концепція метакритики не висувала беззаперечно істинної теорії критики, оскільки її завдання полягає у тому, щоби збагатити розуміння основ літературної критики, намагаючись подолати вузькі підходи до її вивчення та дослідження. Таким чином, метакритика сприяє кращому розумінню концепцій літератури та критики. Вона не замінює критику, яка займається практичними завданнями, аналізуючи та інтерпретуючи твори чи поезію, а досліджує можливості поезії та критики.

Літературна критика пов'язана з оцінкою та інтерпретацією літератури, тобто її головні завдання є практичними. Та коли йдеться про труднощі загального характеру, пов'язані з філософським підходом до вивчення проблеми, з'являється поле для філософської естетики. Тобто для вирішення певних проблем літературної критики та теорії застосовується філософський аналіз.

Раваль розмежовує метакритику та критику і метакритику та критичну теорію, вважаючи їх логічно незалежними та водночас не несумісними.

В історії критики завжди виникало чимало суперечливих питань, на які практично неможливо було відповісти беззаперечно. Йшлося про те, чи розмежовувати гуманітарну та природничу сферу? Чи ставити літературознавство на наукову основу з повним арсеналом передових наукових методів? С. Раваль намагається з'ясувати, на чому ґрунтувати літературну критику, оскільки боротьба між суб'єктивістськими тенденціями романтизму та опонентами, які закликали поставити літературну критику на раціональне підґрунтя і забезпечити наукову базу, що, на їхню думку, сприятиме вдосконаленню термінології, мала б убезпечити від суб'єктивістських тенденцій та сприяти методологічному та когнітивному поступу в критиці.

Гірш вважає логіку дослідження у критиці такою ж, як і в природничих науках. Прихильники теорій об'єктивізму вважають, що критика повинна ґрунтуватись на раціональному дослідженні, яке дає можливість

критикам спростувати деякі інтерпретації та встановлювати найбільш імовірні; в іншому випадку критика піддаватиметься радикальному скептицизму. Найбільше, чого бояться об'єктивісти – ліквідації раціонального дискурсу у критиці, а також появи великої кількості поверхових та ексцентричних теорій. «Поле діяльності критики мінливе та нестабільне, хоча захисники різних теорій стверджують, що їхні теорії ґрунтуються на раціоналізмі або є наслідком системного пошуку і дають можливість прогресивному зростанню наших знань в обраній галузі» [6, 11]. Мета, яку ставить перед собою Раваль, – дослідити логіку різних критичних теорій і показати стратегії, якими вони захищають відповідні позиції, а якщо вони руйнуються чи видаються неадекватними, пояснити, де і чому. Все це відбувається в межах історії та теорії критики. На думку Раваля, концепції критики не є винятково логічними, оскільки набувають значущості з плином історії літературної культури. Не є вони і виключно емпіричними, бо як тільки вони з'являються, розвиваються, зазнають впливу та самі впливають тим чи іншим способом у пізніші періоди. Їх можна піддавати метакритичному аналізу, мета якого – «дослідити логіку певної критичної концепції та її зв'язки з іншими концепціями» [6, 11].

Дуже часто теорії задля підтримки та підтвердження правильності та дієвості своїх позицій стають упередженими. Вони або забирають все, на їхню думку, важливе та нове, або заперечують все, на їх погляд, другорядне, недоцільне. Тому не варто вдаватись до безпринципного плюралізму, вважаючи кожную позицію правильною по-своєму. При метакритичному аналізі чи дослідженні не обстоюється і не виокремлюється жодна із теорій. Вони розглядаються як необхідні чи самодостатні: хоча деякі з них достатні для висвітлення певних аспектів літератури. Однак, жодна сама по собі не є необхідною для ефективного функціонування критики. Методи дослідження також не можуть претендувати на універсальну спроможність. Хоча всі концептуальні структури критики є частковими, вони неодмінно заперечують концептуальні структури та пропозиції своїх опонентів. Дуже часто, заперечуючи певну концептуальну структуру, суперник приймає певні цінні, на їхню думку, положення та здобутки своїх конкурентів, застосовуючи їх до своєї теорії. Таким чином, критика «не є стабільною з незмінними концепціями та поглядами: це процес безперервної «асиміляції» та виключення, з допомогою яких різні концепції залучені у взаємну суперечку, яка, в принципі, є нескінченною, однак містить у собі елементи, що піддаються логічному аналізу» [6, 12]. Важливість такого аналізу полягає у тому, що він може сприяти висвітленню структури міркування, з допомогою якої різні критичні концепції експонують та захищають логіку своїх відповідних позицій. Ця їхня по-

зиція виявляє, що логіка і риторика, розум та уява істотно переплітаються, і не можуть розглядатись як опозиції. В іншому разі, справедливо вважає Раваль, вони виглядатимуть спрощено.

У пошуках істини (наприклад про літературу чи критику) Раваль наводить три групи, представники яких по-різному шукають відповіді на це запитання: одні пропонують шукати істину в сукупності всіх критичних способів (головним чином, беручи до уваги основні та сумірні елементи критики). Їхні опоненти заперечують таку можливість, оскільки вважають неможливим об'єднання різних за своєю суттю, а часто і взаємопротилежних та суперечливих елементів. Є ще одна група, представники якої намагаються шукати критичну істину за межами будь-якої теоретичної традиції, у царині філософської естетики. Монро Бердслі у відомій праці «Естетика, проблеми філософії критики», (Monroe Beardsley «Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism» (1958) не розмежовує поняття метакритика та філософська естетика, вживаючи їх взаємозамінно. Однак Раваль робить розмежування, вказуючи на їхні спільні та відмінні ознаки: мета у них спільна – вивчити та простежити логіку критичного міркування. Філософська естетика має певні критерії та норми виразності і критичної якості. Дуже часто метакритика є філософською естетикою (або схожа на неї), однак вона не пропонує свого визначення літератури. Коли філософські естетики дотримуються нейтральних позицій, тоді вони діють як метакритики (чи метатеоретики). Водночас, зауважує Раваль, не варто будь-яке дослідження теорії, механізму її дії та її труднощів вважати метакритикою, хоча елементи метакритики при цьому можуть бути.

Важливість та потреба метакритики у тому, що вона «вивчає та досліджує передумови критичного відгуку, а також критичні методи та співвідносить їх із тим, що вже відомо чи про що можна дізнатись або сказати, вивчає природу вражень, можливих завдяки певним способам критики. Проте, все це не спрямоване на зміну будь-яких критичних концепцій, лише на механізм їх дії» [6, 241].

При метакритичному аналізі, на думку Равалю, можна ефективно застосовувати метод аналітичної філософії. Філософи-аналітики відкидають метафізичні твердження разом із твердженнями традиційної філософії, яка при визначенні намагається знайти необхідні та достатні ознаки досліджуваного поняття. Філософи-аналітики намагаються відшукати та показати механізм міркування про концепцію. Послугуючись цим методом, можна виявити всю складність форми естетичного життя. Здійснювати критичний аналіз таким способом, підкреслює Раваль, – означає визнати, що «естетичний погляд на праці таких мисли-

телів, як Аристотель, Кант, Коулрідж та інші не обов'язково інтегрується з їхніми метафізичними системами» [6, 244]. Таким чином, метафізична система тих чи інших філософів не накладається на операції критики. Це підтверджується та ілюструється історичними прикладами, наведеними С. Равалем. Наприклад, відстоюючи автономію мистецтва, «нові критики» не приймали кантівської чи ідеалістичної філософської системи. Також і англо-американська аналітична естетика, хоча і зобов'язана Канту, однак заперечує зв'язок біології та мистецтва. Ще один приклад: Дж. Куллер (J. Culler) захищав структуралістську поетику, суворо дотримуючись принципів структурної лінгвістики. В. Емпсон, не приймав психологічного апарату, розробленого Річардсом, хоча використовував його принцип про складність літературного відгуку.

Філософи-аналітики заперечують загальну теорію та можливість істинного визначення, водночас намагаючись показати всю складність форми естетичного життя. Це питання, зазначає Раваль, не слід сплутувати з аналогічними концепціями фізичних об'єктів, лише на перший погляд схожими з ним. Їх необхідно розмежовувати. У таких випадках доречно, на його думку, скористуватися розмежуванням, яке зробив Вітгенштайн між поверховою та глибинною граматики. Глибинна граматика концепції з'ясовує та визначає все, що можна розсудливо сказати про цю концепцію чи пропозицію. Для цього необхідно брати до уваги контекст, у якому функціонує ця концепція, оскільки він дає можливість повнішого розуміння концепції, її значення та можливості. Раваль наводить приклад із теорією мімезису Аристотеля. Якщо хтось не приймає його теорії, завдання метакритики – дослідити підґрунтя цього неприйняття та з'ясувати, чи теорію Аристотеля зрозуміли належним чином.

Пошук універсального теоретичного принципу здійснюється в усіх галузях гуманітарного дослідження. «Це той критерій, який є наслідком інсайту в літературі та виявляється низкою інтуїтивно опрацьованих механізмів. Іншими словами, критерій – апріорно матеріальна структура, яка не здобувається досвідом, а, радше, вноситься розумом чи мовою, якою ми послуговуємось» [6, 247]. Оскільки існують загальні критерії, що спричинюють враження, які дає література, існує суперництво серед різних критеріїв. Таким чином, те, що словлюється про вірш, не є просто окремою індивідуальною справою, це вже інтерпретація поезії для всіх, хто хоче прочитати цей вірш, як дійсне та переконливе враження від нього.

Упереджені концепції, зауважує Раваль, з'являються тоді, коли у гуманітарному дискурсі переважає і набуває значного поширення

пошук тверджень загального характеру. Саме у такі періоди виникали різні критичні концепції: романтики, «нові критики», деконструктивісти та інші. «Закладена вже у саму концепцію невідповідність пояснює суперечливу та змінну природу концептуальних структур у гуманітарному дискурсі» [6, 248].

Хоча створення уніфікованих теорій мистецтва приречене на невдачу вже у спробі закріпити логіку концепції мистецтва, такі теорії все ж акцентують увагу на певних рисах та ознаках мистецтва, які збагачують наш досвід. Таким чином, простежуючи впровадження і дію різних теорій, зв'язки між ними, перехрещення та дотичність між теоріями та їх формами міркування, можна збагнути складність та комплексність усього інституту критики. «Метакритика зосереджує увагу на зв'язках, паралелях та труднощах, які часто ігноруються критичними теоріями у пошуках чітких визначень та однобічних несуперечливих критеріїв» [6, 243]. Це не заперечує важливості формулювання та відстоювання певних теорій, однак заперечує ізоляцію фізичних способів критики. Вона акцентує увагу на об'єктивності критичних досліджень, не вдаючись до методів позитивістів, які звели критику та літературу до спрощених тверджень – подобається не подобається. Справжня мета критика, слушно зауважує Раваль, повинна уникати та протистояти крайнощам скептицизму, редукціонізму та суб'єктивізму у критиці та відновити у ній впевненість.

Раваль не єдиний, хто вдався до метакритичного аналізу. Відомий представник Чиказької школи В. Бут обмежив свої дослідження метакритикою – критикою критики, працював у галузі теорії в її методологічних вимірах. І, оскільки царина літературної критики 70-х років ХХ століття, як зазначав В. Бут, – «це поле суперечок, збентеження, дебатів, суперництва, війни та хаосу між суперниками – формалістами, критиками читацького відгуку та, особливо, деконструктивістами» [5, 1275], він намагався бути миротворцем, не послуговуючись лише якимось одним методом. Завдання метакритика-плюраліста, на його думку, – аналіз методологій, щоб збагнути їхні концептуальні системи, способи підходу й оцінити їхню силу чи слабкість.

Задовго до В. Бута та С. Равалья, критику критики як окремих вид критики виокремив американський теоретик-літературознавець К. Бйорк. Він виділяв зовнішню, внутрішню критику із відповідними підгрупами, а також критику критики, завдання якої – забезпечувати логічне та процедурне підґрунтя для інших видів критики. Сюди входять усі систематичні твердження, в тому числі класифікація, методологія, можливості та стандарти оцінювання. В ідеалі, на думку Бйорка, у цю групу мала б вхо-

дити термінологія. Він також підкреслює важливість цього виду критики, вважаючи, що вона може забезпечувати умови, які можна поширити на інші сфери критики, вона поєднує зовнішню і внутрішню критику під одним поглядом. Бйорк переконаний, що «жоден вид критики не може застосовуватись у чистому вигляді, а мусить відбуватись поєднання, тому жавжди є логічним тяжіння до критики критики як до остаточної методологізації будь-якого виду критики» [5, 1277].

Велику статтю «Метакритика» містить «Енциклопедія сучасної літературної теорії», створена та видана канадськими науковцями. У визначенні метакритики стверджується, що вона вивчає критику, а також теорії чи критичні підходи до текстуального значення, зв'язки між автором – текстом – читачем і критерії, за якими оцінюються тексти та інші культурні артефакти. Якщо С. Раваль в аналізованій праці зазначає, що метакритика є філософською естетикою (або дуже схожа на неї), то автор статті в «Енциклопедії сучасної літературної теорії» Барі А. Вільсон твердить, що «до метакритики часто звертаються як до герменевтики або до метаінтерпретації, оскільки питання інтерпретації відіграють головну роль у метакритиці» [3, 102]. У такому трактуванні, на наш погляд, поняття метакритики практично тотожне поняттю літературної критики. Навіть подаючи історичний розвиток терміна «метакритика», автори «Енциклопедії...», на нашу думку, розгортають історію розвитку терміна «літературна критика» від Платона, Аристотеля до Дільтея, Гірша, Блума та інших теоретиків та критикознавців. У статті «Метакритика» в «Енциклопедії сучасної літературної теорії» виділяється мікро- та макрорівень метакритичного дослідження. На мікрорівні вивчаються питання, пов'язані з автором тексту, первинним середовищем тексту, взаємозв'язок читач / слухач / інтерпретатор, тобто всі питання, вивченням та дослідженням яких займається літературна критика. На макрорівні досліджуються та аналізуються більш загальні проблеми, ніж ті теоретичні питання, які пов'язані з інтерпретацією тексту. Деякі дослідження на макрорівні аналізують методологію, можливість існування та застосування метакритичних методів, і не лише у критиці, а й в гуманітарних науках взагалі. Ставиться питання про можливість створення узагальненої метакритичної теорії, яку можна було б застосовувати до різних галузей дослідження, наприклад, метакритичну теорію інтерпретації застосовувати до текстів, мистецьких робіт, снів, музики, пластичного мистецтва та інших видів гуманітарної галузі. Однак, ці питання залишаються без докладної відповіді.

Таким чином, слід зауважити, що на відміну від авторів «Енциклопедії...», Бйорк, Бут, Раваль розглядають метакритику як критику критики і зосереджують увагу на механізмах дії критики, на аналізі різних підходів, концепцій та того раціонального, що можна з них засвоїти.

Українські читачі мали змогу познайомитись із концепцією метакритики в «Енциклопедії постмодернізму», де вона трактується, як «тип критики, що дбайливо пояснює ідеологічні та інституційні аспекти різних читацьких методів» і займається вивченням «критичних методологій та практик із метою пояснити різноманітні ідеї та цінності, які складають теоретичні дискурси» [1, 258–259]. Автор щойно згаданої статті Девід Кліпінгер називає метакритику одним із головних способів читання у постмодерністському дискурсі.

Таким чином, С. Раваль не був новатором у створенні вищезазначеного поняття, однак, саме він у праці «Метакритика» пояснив та узагальнив його застосування. Такий спосіб підходу до вивчення проблем літературної критики та теорії є, на нашу думку, важливим та дієвим, оскільки дає можливість трактувати літературознавчі проблеми не однобічно та неупереджено. Зважаючи на неможливість остаточного вирішення питання щодо визначення художньої літератури, такий підхід допоможе поглибити розуміння цієї проблематики, а також виявить її багатогранність та невичерпність.

Література

1. *Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун. – К.: Основи, 2003. – С.258–259*
2. *Beardsley, Monroe. C. Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. New York: Harcourt, Brace and World, 1958. – 624 p.*
3. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms. editor Makaryk I. Toronto: U of Toronto P, 1994. – P. 102–110*
4. *Leitch, Vincent B. American Literary Criticism from the Thirtieth to the Eightieth. New York: Columbia University Press, cop. 1988. – 458 p.*
5. *The Norton Anthology of Theory and Criticism. gen. ed. Leitch. W. W. Norton & Company. N.Y. London, 2001. – P. 1272–1277*
6. *Raval Suresh. Metacriticism. Athens: University of Georgia Press, 1981. – 289 p.*
7. *http/www.webster-dictionary.org*

Babij L. B. Metacritic Approach to the Problems of Literary Criticism and Theory Investigation. *In the article the application of metacritical analysis in literary theory and criticism is investigated. The functioning of the term «metacriticism» in American criticism is studied. The investigation is based on the work of Suresh Raval, professor of English in the University of Arizona (USA).*

Key words: *fiction, literary criticism, theory of literature, metacriticism.*

Юрій ЗАВАДСЬКИЙ

Комп'ютерна термінологія в літературознавчих дослідженнях мережевої літератури

У статті розглянуто проблеми вживання термінології, запозиченої з комп'ютерних наук, у теоретико-літературному аналізі мережевої літератури. Більшість проаналізованих термінів стосуються таких понять, як «віртуальність», «мережа», «інтерактивність», «гіпертекст», «мультимедіа», «гіпермедіа». В статті також розглянуто перспективи використання цих термінів в українському літературознавстві.

Ключові слова: мережа, мережева література, інтерактивність, гіпертекст, мультимедіа, гіпермедіа.

Застосування різногалузевих термінів у літературознавчому дослідженні зумовлене потребою чіткого означення об'єктів, їх поєднань та відношень, які піддаються вивченню. В сучасному світовому літературознавстві вже відомі вдалі спроби використання термінології комп'ютерних наук у процесі вивчення т.зв. художньої літератури. Це англomовні дослідження, для яких адаптація закорінених в англійській мові термінів комп'ютерних наук не викликала особливих труднощів. Прикладами можуть бути такі дослідження, як «Гіпер/Текст/Теорія» [9] та «Гіпертекст 2.0» [11] Дж. П. Лендова, «Кібертекст: перспективи ергодичної літератури» Е. Аарсета [7], «Простір писання: комп'ютер, гіпертекст та історія письменства» Дж. Д. Болтера [8]. Натомість вживання такої термінології в різногалузевих дослідженнях, що фіксуються слов'янськими мовами, ще й досі є суперечливим та невизначеним. Додамо, що англіцизми, які сьогодні досить міцно закріпилися як терміни (лінк, інтернет, інтерфейс, клік і т. д.), на нашу думку, потребують ґрунтовного перегляду. Нам відомі спроби активного вживання термінології комп'ютерних наук польськими науковцями, котрі досліджують з погляду літературознавства, культурології, лінгвістики та соціології проблеми існування мистецького твору в комп'ютерному середовищі. Серед найважливіших публікацій у цій галузі варто назвати такі, як

«Між просторами: Про культуру нових медіа» Б. Кіти [10], «Розмова з цифровою тінню: Комунікаційна модель віртуальної дійсності» П. Сітарського [14], «Liternet.pl» [12] і «Liternet: література та інтернет» [13] за редакцією П. Марецького та інші. В українському літературознавстві термінологія комп'ютерних наук знайшла своє застосування в ряді статей таких науковців, як І. Кучма [2], Л. Сокол [6], та якнайвиразніше – в книзі Р. Семкова «Фрагменти» [5]. У цих розвідках українські літературознавці чинять спробу запровадити лише декотрі терміни, проте не проводять глибинного вивчення специфіки функціонування естетичного об'єкту в комп'ютерному середовищі, що, звісно ж, знімає потребу формування чітко визначеного корпусу термінів, запозичених із комп'ютерних наук.

Комп'ютерні науки є комплексом наукових дисциплін, предмет яких – комп'ютер та його можливості: від електронного устаткування, до мов програмування. Сьогодні це надзвичайно розвинута галузь наукових досліджень із багатьма підгалуззями.

У процесі вивчення явища мережевої літератури ми не раз зустрічаємося з потребою використання термінів комп'ютерних наук для позначення об'єктів, відношень та їх комплексів, які виступають важливими складовими естетичної комунікації. Термін «мережева література» охоплює масив текстів літературних творів, які сприймаються читачем за посередництвом комп'ютера, а вужче – за допомогою тих технологій, котрі використовує сучасний комп'ютер, і котрі не можуть бути сприйняті в якій-небудь інший спосіб (у формі друкованого видання чи передані усно), окрім як за допомогою цих згаданих технологій. Термін «мережева література» містить одночасні конотації з комп'ютерними науками та літературознавством, оскільки містить у собі такі два терміни – «література» (вид мистецтва, що використовує мову як головний засіб творення мистецького продукту) та «мережевий» (оскільки мережа – це «група комп'ютерів та відповідних пристроїв, об'єднаних засобами зв'язку» [1, 266], а мережі «існують для того, щоб забезпечувати користувачів електронними засобами обміну інформацією» [1, 266], то термін «мережевий» позначатиме належний до мереж об'єкт, який у процесі наукового дослідження ми умовно виділяємо як самостійний, окремий).

Мережева література, зважаючи на її визначальну залежність від носія, а саме – комп'ютера, окремого носія інформації (наприклад, компакт-диска, дискети, знімного диска), може бути сприйнята читачем лише в комп'ютерному середовищі, а тому належить до т. зв. «віртуального світу», який відрізняється від реального наявністю власне

віртуальних об'єктів, їх поєднань та відношень між ними. «Віртуальний» (англ. virtual) є «характеристикою пристрою або об'єкта, що не існує насправді. Способи використання віртуальних пристроїв відрізняються від способів використання звичайних пристроїв чи об'єктів» [1, 395]. Із зародженням літератури як виду мистецтва у віртуальному середовищі, змінюється роль автора, читача, самого тексту твору та особливостей їх взаємодії в процесі естетичного обміну. А отже, змінюється (або зміщується) концептуальний зміст деяких власне літературознавчих термінів. Автор літературного твору стає творцем системи текстів, які не мають між собою встановлених лінійних зв'язків, а через те допускають розширення повноважень читача до користувача. Користувач (англ. user) – це «особа, яка добре знайома з комп'ютерами, особливо на програмно-прикладному рівні» [1, 303]. Поведінкова модель користувача допускає, попри звичне читання, втручання в текст, зміну його об'єктного вмісту та реляцій між його складовими. Текст у такому випадку із статичної «відтвореної на письмі або друком авторської праці» [3, 677] перетворюється на динамічний віртуальний об'єкт, який складається із віртуальних об'єктів нижчого рівня і відношень між ними (мовні та позамовні одиниці та відношення між ними), може входити до складу віртуального об'єкта вищого рівня та вступати у відношення з іншими об'єктами (наприклад, як складник комп'ютерної мережі, він може містити відсилання до інших текстів). Основні структурні характеристики т.зв. «віртуального» тексту закладаються автором як ініціатором продукування цього тексту, а додаткові формуються у процесі читацької діяльності (читацького «втручання»), і саме через те ми називаємо текст «динамічним об'єктом».

Динамічна структура тексту в мережевій літературі реалізується головню за допомогою технології гіпертексту. Гіпертекст (англ. hypertext) – це «метафора для подачі інформації, в якій текст, зображення, звук та дії об'єднані разом у комплексну, непослідовну мережу асоціацій, що дає можливість користувачеві продивлятися пов'язані теми як завгодно, не рахуючись із порядком їх подачі. Ці зв'язки часто встановлюються як автором, так і користувачем, залежно від призначення гіпертекстового документу» [1, 202]. Документом (англ. document) ми називаємо за аналогією з комп'ютерними науками «відносно незалежний продукт праці, створений за допомогою програми і, в разі зберігання на диску, – той, що має унікальне ім'я, за яким ведеться пошук документа. [...] Це будь-який продукт праці користувача, іменованій ним і збережений в окремому файлі» [1, 131].

Основним механізмом гіпертексту є посилання (англ. link) – «зв'язування двох елементів структури даних, використовуючи індексні змінні чи змінні покажчики» [1, 238]. Наявність двох посилань до двох різних об'єктів (інших гіпертекстових документів або інших об'єктів віртуального середовища) в межах одного гіпертекстового документу є мінімальним представленням специфіки роботи нелінійної, непослідовної структури, яка використовується в мережевій літературі. У такому випадку читачеві пропонується ситуація вибору між двома альтернативними шляхами прочитання одного і того ж тексту. Внаслідок реалізації читачем одного з можливих варіантів, ним прокладається т.зв. «шлях прочитання» (англ. reading path). Шлях (англ. path) – це «маршрут від одного пункту (позиції) до іншого. У зв'язку під цим терміном розуміють зв'язок між двома вузлами (станціями) мережі» [1, 288]. Вузол (англ. node), за визначенням комп'ютерних наук, – це «в деревоподібних структурах (які використовуються в базах даних та об'єктно-орієнтованому програмуванні) – позиція (набір інформації) на дереві, яка може мати зв'язки з одним чи більшою кількістю вузлів» [1, 268]. Вузлом, отже, може виступати кожен гіпертекстовий документ, який містить певну порцію тексту, що входить до складу авторського над-тексту, про який ми можемо говорити як про текст художнього твору.

Сучасні комп'ютерні технології допускають можливість у межах гіпертекстового документу долучення до тексту інших, часто відмінних від тексту в традиційному розумінні одиниць, таких, як звук, відеозображення, графічні елементи, елементи управління та впливу на текст (додаткові форми для заповнення, посилання на інші складові авторського над-тексту та інше). У комп'ютерних науках існує термін мультимедіа або багатосередовищна система (англ. multimedia), який позначає «об'єднання звуку, графіки, анімації та відео» [1, 261]. Мультимедіа вважається складовою системи вищого порядку, яка окреслюється терміном гіпермедіа (англ. hypermedia) – «об'єднання графіки, відео чи іншої комбінації в початково асоціативну систему зберігання та пошуку інформації. Гіпермедіа, особливо в інтерактивному режимі, де вибором керує користувач, будується навколо ідеї, що пропонує середовище для роботи та навчання, близьке до людського мислення, тобто середовище, яке дає змогу користувачеві створювати зв'язки між темами, а не послідовно переходити від однієї теми до іншої [...] Якщо інформація подавалась у текстовій формі, то продукт є гіпертекстом; якщо ще підключене відео, музика, анімація чи інші елементи, то продукт являє собою гіпермедіа» [1, 202]. В такому разі

література як вид мистецтва переходить власні видові межі, наближаючись та в багатьох аспектах інтегруючись із іншими видами мистецтва – з малярством, музикою, кінематографом, мультиплікацією, театром.

Особливою рисою гіпертекстових та мультимедійних / гіпермедійних середовищ є інтерактивність. Термін походить від прикметника «інтерактивний» (англ. *interactive*) і позначає «оперування в діалоговому режимі, при якому користувач вводить в систему запити чи команди, а вона одразу реагує» [1, 216]. Інтерактивність є основною рисою гіпертекстових та мультимедійних систем, які використовуються для втілення творчого задуму письменника, що працює в мережевій літературі. Наприклад, активізація читачем певного посилання чи включення / відключення відеоряду в часі читання гіпермедійного літературного тексту актуалізує інтерактивність як диференціюючу рису мережевого літературного тексту.

Отже, ми коротко визначили основний корпус термінів, використання яких у дослідженні мережевої літератури є необхідністю. Важливо підкреслити, що семантика цих – уже літературознавчих – термінів мало чим різниться від семантики тих самих термінів у комп'ютерних науках. Важливо, що в літературознавчому дослідженні ці терміни набувають вужчого, уточненого значення відносно контексту, в якому вживаються.

Зрозуміло, що в літературознавчому дослідженні мережевої літератури нам доводиться зустрічатися із тими самими віртуальними об'єктами, їх поєднаннями та відношеннями, з якими зустрічаються спеціалісти з комп'ютерних наук. Спільне освоєння т.зв. «віртуального світу» мистецтвознавцями, літературознавцями, лінгвістами, з одного боку, та програмістами й кібернетиками – з іншого зумовлює формування особливої під-галузі, дослідження в межах якої мають інтердисциплінарний характер та поєднують методи і термінологію цих двох сфер науки.

Література

1. *Комп'ютерний словник / Пер. з англ. В. О. Соловйова. – К.: Україна, 1997.*
2. *Кучма І. Нові моделі літературних салонів: українська література в інтернеті // Сучасність. – 2002. – № 4. – С. 83–102.*
3. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Керівник проекту А. Волков. – Чернівці, 2001.*
4. *Літературознавчий словник-довідник / Під ред. Гром'яка Р. Т., Коваліва Ю. І. – Київ, 1997.*
5. *Семків Р. Фрагменти. Есеї. – Київ: Смолоскип, 2001.*

6. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 76–80.
7. Aarseth E. J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. – The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997.
8. Bolter Jay David. *Writing Space. Computers, hypertext and The History of Writing*. – Lawrence Erlbaum Associates: Hillsdale, New Jersey, 1991.
9. *Hyper/Text/Theory* / Edited by George P. Landow. – The John Hopkins University Press, Baltimore, Indiana, 1994.
10. Kita B. *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*. – Kraków: Rabid, 2003.
11. Landow George P. *Hypertext 2.0. Hypertext: The Convergence of Comtemporary Critical Theory and Technology*. – John Hopkins University Press. Baltimore and London, 1997.
12. *Liternet.pl / Redakcja: Piotr Marecki*. – Kraków, 2003.
13. *Liternet: Literatura i internet – Red. Piotr Marecki*. – Kraków, 2002.
14. Sitarski P. *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*. – Kraków: Rabid, 2002.

Zavadsky Yu. R. Computer Terminology in the Network Literature Research. *The article deals with the problems of use of terminology, borrowed from computer studies, in theoretical analysis of network literature. The most of terms, that are analyzed in the article, are pertaining with such concepts as «virtuality», «network», «interactivity», «hypertext», «multimedia», «hypermedia». Perspective of use of these terms in Ukrainian literary criticism is examined.*

Key words: net, network literature, interactivity, hypertext, multimedia, hypermedia.

Світлана ЖУРБА

«Діалог книг»: палімпсестність, інтертекстуальність

У статті досліджується проблема міжтекстових взаємин як літературознавчої категорії, реалізованої у поняттях інтертекстуальність, палімпсестність, «діалог книг». Проблема інтертекстуальності як взаємодії тексту з іншими текстами окреслюється з точки зору семіотичної, структуральної, постструктуральної, феноменологічної перспектив. У такому контексті аналізуються підходи до цієї проблеми в сучасному українському літературознавстві.

Ключові слова: інтертекстуальність, палімпсестність, «діалог книг», діалогічність.

Прочитання художнього твору у сучасному постмодерному дискурсі здійснюється у міжтекстуальному просторі. Сміслові наповнення деяких творів стає зрозумілим лише після прочитання їх на тлі цілого ряду інших творів і окреслюється певним контекстом. Різноманітні інтертекстуальні вclusions, «чужі голоси», які наявні у творі (зреалізованому тексті), визначають його міжтекстові відносини як усередині тексту, так і поза ним. «Чужі» тексти, привнесені у новий текст, утворюють своєрідний «діалог книг» і вказують на його інтертекстуальність.

Проблема інтертекстуальності як взаємодії тексту з іншими текстами стала предметом досліджень семіотиків, структуралістів, постструктуралістів, представників Женевської школи феноменологічної критики. Поняття інтертекстуальності ввела Ю. Крістева як інструментарій аналізу тексту, спираючись на теорію діалогізму М. Бахтіна (переосмисливши статтю «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості»). Під терміном «інтертекстуальність» Ю. Крістева мала на увазі безсуб'єктивний діалог текстів. Проблема «діалогічності» тексту, «чужого голосу» стала предметом дослідження російського вченого і в наступних його роботах, зокрема «Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. Досвід філософського аналізу». Саме праці М. Бахтіна визначили інтерес до поезики «чужого слова» у його різних проявах і утворили структур-

ний каркас постмодерністської інтертекстуальності. Діалогічні взаємини, вважає М. Бахтін, – це «взаємини (сміслові) між будь-якими висловлюваннями в мовленнєвому спілкуванні. Будь-які два висловлювання, якщо ми зіставимо їх у смисловій площині (не як речі і не як лінгвістичні приклади), виявляються в діалогічних взаєминах» [5, 488]. «Два зіставлені чужі висловлювання, не знаючи нічого один про одного, якщо тільки вони хоч дотично торкаються однієї і тієї ж теми (думки), обов'язково вступають один з одним у діалогічні взаємини» [5, 485]. Включення одного тексту в інший, т. зв. діалогічні взаємини, визначаються як інтертекстуальні, і є, на думку М. Бахтіна, «своєрідною монадою, що відображає у собі всі тексти (в межах) даної смислової сфери» [5, 475]. Такий «діалог книг» характерний як для представників однієї літературної доби, так і для представників різних епох. Теорія діалогізму М. Бахтіна визначила напрямок робіт сучасних дослідників, у яких осмислюється нова позиція автора («смерть автора» – Р. Барт), взаємини автора і тексту (дослідження І. Хассана), а також функції автора і читача щодо самого тексту (теорія М. Ріффатера, дослідження Н. Фатєєвої).

Виникнення терміну «інтертекстуальність» і перша розробка проблеми інтертексту в руслі поетики постмодернізму пов'язане з роботою Ю. Крістєвої. Суть інтертексту, за Ю. Крістєвою, полягає у перетворенні його наповнювачів – мов культури, він виникає в процесі зчитування чужих дискурсів, а найважливішою умовою функціонування інтертекстової структури стає письмо-читання. Теорія Ю. Крістєвої отримала широке визнання і підтримку серед учених різних філософських та літературознавчих орієнтацій – Р. Барта, М. Грессе, Ф. Соллерса, У. Еко, М. Ріффатера, проте конкретне наповнення терміну залежить від методологічної направленості дослідників.

Теорію інтертекстуальності вважають ключовим поняттям постмодернізму, проте незважаючи на певну її вивченість, ця проблема залишається відкритою для наукових пошуків літературознавців, мистецтвознавців та філософів.

Вважається, що класичне визначення поняття *інтертекстуальності* належить Р. Барту, який у статті «Від твору до тексту» вказує, що «кожен текст є інтер-текстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваній формі: тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою із старих цитат. Залишки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – всі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує

мова. Як необхідна передумова для кожного тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів; вона є спільним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, невідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» [4, 418].

М. Ріффатер відзначає, що інтертекстуальність активізується у процесі читання – це «зв'язки, які читач виявляє між читаним твором та іншими творами, що передували йому або з'явилися пізніше» [Цит. за: 7, 172].

Ж. Женетт у праці «Палімпсести. Література у другому ступені» визначає декілька типів взаємодії текстів: 1) інтертекстуальність («співприсутність» у тексті іншого тексту – цитата, алюзія, плагіат); 2) паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфу); 3) метатекстуальність (коментуюче і часто критичне посилання на свій прототекст); 4) гіпертекстуальність (висміювання і пародіювання одним текстом іншого); 5) архітекстуальність (жанровий зв'язок текстів) [Цит. за: 13, 219]. Інтертекстуальність літературознавці вважають одним з основоположних понять постмодерністської теорії і визначають, що основою тексту є вихід в інші тексти, коди, знакові системи, тобто семантична відкритість; література ж модерністська, даючи можливість читачеві прочитувати текст на сюжетно-стильовому рівні, у той же час визначає підтекстові пласти, відкриваючи нові поля інтерпретації.

Поняття «*інтертекстуальність*» сучасними дослідниками трактується майже тотожно:

- Авторами літературознавчого словника-довідника інтертекстуальність визначається як міжтекстові співвідношення літературних творів і полягає у: «1) відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; 2) явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) – тут мають місце всі різновиди стилізації. Розрізняють такі види інтертекстуальності: генетична – зауважує лише ті прототексти, які брали участь у виникненні літературного твору; інтенціональна – спланована автором, усвідомлена ним; іманентна – визначена чи навіяна самим літературним твором; рецепційна – та, яка може бути виявлена емпірично різними реципієнтами» [10, 317–318].
- І. Арнольд під інтертекстуальністю розуміє «включення в текст інших текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді цитат, ремінісценцій та алюзій» [2, 351].

- Інтертекстуальність, вважає І. Смирнов, – це «частинка широкого родового поняття, так би мовити, інтер<...>альності, яке має на увазі, що смисл художнього тексту повністю або частково формується через посередництво посилання на інший текст, який можна знайти у творчості того ж автора, в суміжному дискурсі або у літературі попередників» [14, 11].

Культурологи пропонують розглядати проблему інтертекстуальності у двох аспектах. Перший – інтертекстуальність як «художній прийом (передусім у культурі постмодернізму, оскільки еклектичність і цитування є домінантною рисою сучасної, культурної ситуації), і другий аспект – інтертекстуальність як метод прочитання будь-якого тексту (цей аспект пов'язаний із проблемою сприйняття: якщо твір, що будується на всьому культурному досвіді людства, не уявляється як такий, який має риси індивідуальності, то що індивідуальність може привнести кожний читач або глядач» [16, 35]. Виходячи з цього принципу прочитання тексту, можна стверджувати, що художній текст ніколи не співпадає з текстом написаним, а є умовно більшим за нього й щоразу зачіпає й торкається нового культурного поля. Отже, через призму інтертекстуальності «світ виявляється як великий текст, у якому все колись вже було сказане, а нове можливе тільки за принципом калейдоскопа: змішування окремих елементів породжує нові комбінації» [15, 218].

Загальноприйнятого визначення поняття «інтертекст» немає, але є загальноприйнятий постулат, спільний для літературознавців, що текст є своєрідною «реакцією» на попередні тексти. Текстологічний аналіз твору, спираючись на інтертекстуальний підхід, передбачає різні рівні та прийоми: «перекодування» (У. Еко), що виявляється у пов'язуванні тексту з іншими текстами; цитування; «плагіат та алюзії» (Ж. Женетт). Іноді автори використовують жанротворчі чинники: сюжет, композицію, художні елементи, які запозичують в «авторитетного літературного зразка» (В. Агеєва). Інтерпретація концепту «інтертекст» зумовлює гранично широке розуміння інтертекстуальності, яку часто вважають як в масовій, так й у філософській літературі, синонімом постсучасної культурної ситуації в цілому.

Інтертекстуальність як літературна категорія не може бути зведена до джерел та їх впливів, вона розширює свої межі за допомогою анонімних впливів, цитат без лапок. Концепція інтертекстуальності торкається широкого кола проблем і може «виявлятися не лише в одвертій конкретній цитації, а в зверненні до типових образів, сюжетних трафаретів, до лексики, інтонаційного ладу, характерних для попередників» [1, 32] та сучасників. І. Смирнов, досліджуючи інтертекстуаль-

ність у творчості Б. Пастернака, вказує, що цей метод «базується на семантичних трансформаціях, які здійснюються при переході від одного тексту до іншого і підпорядковані єдиному смисловому значенню» [14, 11].

Барт вважає, що текст треба розглядати «не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, «підключений» до інших текстів, інших кодів (це і є інтертекстуальність), і за допомогою цього артикулюється в суспільстві та історії не способами визначення, а цитування» [4, 424]. І далі: «Те, що закладає текст, не є внутрішньою, закритою, з'ясованою структурою, а вихідним отвором тексту до інших текстів, до інших знаків; тобто те, що утворює текст, – інтертекстуальність» [4, 428].

Текст, за Ю. Лотманом, – «механізм, утворений як система різних семіотичних просторів» [11, 584]. Р. Барт визначає текст як «павутину цитат», яка спрямована на прочитання його читачем-інтелектуалом. «Текстуальний аналіз, звичайно, вимагає, щоб ми подавали текст як тканину, як павутинку різних голосів і множинність кодів, які одночасно тісно переплетені і незавершені» [4, 459]. Подвійне прочитання тексту визначається кодовістю, яку повинен визначити й проінтерпретувати читач. Барт вважає, що «коди важливі для нас тільки як пункт відправлення «вже читаного», як початок інтертекстуальності» [4, 459]. У межах одного постмодерністського тексту відбувається не тільки перекодування різних стилів літератури, а й поєднання кодів, знаків різних мистецтв: інтертекстуальні відношення виявляються на рівні однорідних і різнорідних текстів.

Міжтекстуальність вказує на множинність (плюралістичність) сприймання художнього твору, інтерпретаційну свободу автора і читача, адже «кожен текст містить у собі систему функціональних критеріїв: «сигналів», «підказок», натяків для читача, які уможливають або полегшують йому орієнтацію у цьому текстуальному просторі» [7, 173]. Різноманітні міжтекстові стосунки як всередині тексту, так і за його межами передбачають багатоголосе відлуння текстів попередніх епох, що проглядаються крізь сюжетну канву і перебувають у певному діалозі. Твором-інтертекстом можна назвати роман «Улісс» Джеймса Джойса, який є своєрідною енциклопедією, де точні й трансформовані цитати з Гомера, В. Шекспіра, Т. Мура, Ч. Уоллеса, Г. Брандеса, П. Шеллі, Дж. Байрона, Г. Ібсена, С. Малларме, алюзії з Біблії формують смислове поле роману. Деякі критики вважають «Улісс» та «Поминки по Фіннегану» творами, що є порубіжними між модернізмом та постмодернізмом, тобто інтертекстуальність разом з

іншими прийомами надає творам Дж. Джойса необароковості, надзмістовності, без якої неможливо уявити продовжувачів лінії англійського митця в сучасній літературі, зокрема Борхеса, Маркеса, Еко, Зюскінда, Павича та інших любителів інтертекстуальності. В. Агеєва у статті «Мотиви і варіації (Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі)» вказує, що «врахування ролі інтертексту відкриває широкі можливості для осмислення еволюції письменника (а також і еволюції цілого художнього напрямку) як діалогу з культурним контекстом. При чому важливу роль у цьому діалозі має відігравати вже не автор, який перестає бути «автором-богом» (Р. Барт), а читач-інтерпретатор. Кожен акт читання змінює рамки культурного контексту, дає можливість різних інтерпретацій» [1, 32].

Інтертекстуальні перегуки зумовлені тим, що можна назвати «діалогом книг». Адже художній твір, як давно відомо, подібний до живого організму. І, як все живе, художній твір із плином часу може змінюватися, читачі можуть у ньому виявити нові смисли, раніше непомітні. І коли в читацькій свідомості зустрічаються різні книги, то вони можуть замкнутися в собі, ніби не помічаючи присутності один одного, а можуть і вступити у діалог, виявити свою спорідненість (про яку автори і не підозрювали) і зазвучать по-новому» [12, 369].

Новий твір не може бути тільки відображенням вже існуючого, автор обов'язково вносить щось своє, своєрідне, інтерпретуючи вже відомі теми, образи. Автор створює текст, насичений різномірними (почасти чужими) висловлюваннями. Алюзії, ремінісценції, прямі та непрямі цитати, внесені у текст, утворюють смислове поле нового тексту. У постмодерністських творах цитати організуються за принципом колажу, і нерідко знаки-символи, знаки-коди літератури, філософії, художньої культури співіснують у ньому на правах повної рівності, і в кожному знакові-символі закладена смислова множинність. Колаж «утворює безліч значенневих полів, активізація яких залежить від інтелектуального й творчого рівня читача. Саме багатомовність і множинність дослідники розглядають як умови справжньої новизни постмодерну, поява якого рівнозначна «вибухові» у культурі (Ю. Лотман)» [8, 8].

Отже, художній текст заглиблений у міжтекстуальну дійсність, тому «будь-яке слово містить слід перед-існування інших голосів, відлуння яких є частиною дискурсивної архітектоніки» [7, 30]. Інтертекстуальні межі твору розширюються завдяки виявленню глибинно прихованих зв'язків, формами передачі яких є переробка тем і мотивів, алюзії, ремінісценції, запозичення, цитації.

Анатоль Франс сказав, що вся література після Гомера й Гесіода є плагіатом. Перефразовуючи французького письменника, скажемо, що вся література після Гомера є палімпсестом. Слушною у цьому сенсі є думка італійського семіотика і письменника Умберто Еко, який вважає, що «у всіх книгах мова йде про інші книги, будь-яка історія переказує історію, вже розказану. Це знав Гомер, а це знав Аріосто, не кажучи про Рабле або Сервантеса» [17, 92]. Аргентинський письменник Хорхе Луїс Борхес у новелі «Вавилонська бібліотека» говорить, що «всі книги, які б різні вони не були, складаються з одних і тих самих елементів» [6, 145].

Палімпсест – античний або середньовічний письмовий текст, написаний на пергаменті, з якого стерто попередній текст і зверху написано новий, причому попередній текст прочитується крізь нашарований. Метафору палімпсеста у літературно-теоретичний обіг запровадив Ж. Женетт. На думку М. Зубрицької, «палімпсестність, з одного боку, дає змогу читачеві проектувати власну рецепцію на складну структуру історичних рецепційних нашарувань, де седиментується культурна свідомість попередніх читацьких генерацій, а з іншого – вона обмежує суб'єктивізацію процесу сприйняття» [7, 180]. Інтертекстуальність можна реалізувати виключно через скрипторську практику «переписьма». У сучасній постмодерній літературі цей принцип є досить поширеним. Так, роман австрійського письменника Крістофа Рансмайра «Останній світ» є палімпсестом «Метаморфоз» Овідія, адже крізь сюжетну канву твору сучасного письменника просвічується текст давньоримського митця. Утворюється своєрідний часово-просторовий континуум, результатом якого стають анахронізми, наявність сучасного реквізиту у давньому світі (машини, мікрофони, кіноапарат, проектор та ін.), суміш античного та сучасного. Збірка В. Стуса має назву «Палімпсести», і сюди ввійшли поезії, які творилися у неволі. Поет, враховуючи те, що його твори можуть бути знищеними, писав нові варіанти віршів, і тому крізь нову канву проступають давніші тексти. Палімпсестність визначається не тільки суто текстовими домінантами, а й зображенням образу ліричного героя, різних станів його душі, зумовлюючи особливу глибину й багатомірність; також збірка – це своєрідна «Книга биття» українського народу, в якій стерто стільки важливих «текстів» [9, 165].

Сучасна постмодерна література є інтертекстуальною, оскільки насичена різноманітними «включеннями», дискурсами, мовними кодами, іронічністю й грою текстів, що вказує на креативність думки письменників. У постмодерному творі світ постає як текст і сам текст

визначає реальність запропонованої ним моделі світу. У такому творі все підпорядковано правилам мовної гри, яка дає можливість вільного переходу з одного часу в інший, з дійсності – у світ підсвідомості. Текст постає своєрідним колажем думок, цитат, ремінісценцій. Поняття «інтертексту» й «інтертекстуальності» у сучасній літературі трансформуються у поняття «гіпертексту», що характеризується дискурсивністю структури, нелінійністю, різноманітністю й мультимедійністю. Він допускає множинність авторів, розмивання функції автора і читача, розширення меж тексту і множинність читання. Такий текст дає змогу читачеві вибрати певний шлях читання, створюючи при цьому свій текст. Гіпертекстами можна вважати романи «Якщо одного разу зимової ночі подорожній...» Італо Кальвіно, «Хозарський словник», «Остання любов у Царгороді» Милорада Павича, «Гра в класики» Хуліо Кортасара та інші. Множинність прочитання тексту виявляється у співавторстві творця і кожного окремого читача, тобто текст допускає безмежну кількість прочитань у просторі інтертекстуальності. Зміна категорії авторства в постмодернізмі, на думку дослідників, пов'язана з новим сприйняттям читача як читача-партнера, співавтора, інтерпретатора тексту. Н. Фатеева розрізняє дві сторони інтертекстуальності – авторську та читацьку.

Розширюючи своє смислове поле, інтертекстуальність із суто літературної категорії стає загальномистецькою, пов'язана із позалітературними категоріями – мовознавством, музикою, кіно, архітектурою та ін., на що вказує польський мистецтвознавець Ришард Нич, зазначаючи, що це поняття потребує ширшого значення як «категорії, що обіймає той аспект загальної цілісності тексту, який вказує на залежність його витворювання і відбору від знання інших текстів, а саме «архітектів» (правил щодо роду стилістично висловлених норм) через учасників комунікаційного процесу» [18, 61–62] та мистецьких жанрів.

Отже, значення концепції інтертекстуальності виходить далеко за межі культурного процесу, відповідаючи на глибинний запит світової культури ХХ ст. Набувши неабиякої популярності, вона, як ніяка інша категорія, впливала на саму художню практику, на свідомість сучасного митця.

Література

1. Агеева В. Мотиви й варіації (Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі) // Слово і час. – 1996. – № 3. – С. 32–40.
2. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. – СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 444 с.

3. Астаф'єв О. *Интертекстуальність як літературна стратегія* // *Дивослово*. – 2000. – № 2. – С. 5–7.
4. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова*. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожин*. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
6. Борхес Х. Л. *Стихотворения. Новеллы. Эссе: Сб.: Пер. с испан. / Х. Л. Борхес*. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 618 с.
7. Дітковська І. Ю. *Интертекстуальність прози В. Пелевіна*. – Автореф. ...канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2003. – 22 с.
8. Зубрицька М. *Ното legends: читання як соціокультурний феномен*. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
9. *Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. Кн. 1.: Перша половина ХХ ст. / За ред. В. Дончика*. – К.: Либідь, 1998. – 464 с.
10. *Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін.* – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
11. Лотман Ю. *Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред М. Зубрицької*. – Львів: Літопис, 2001. – С. 581–595.
12. Неелов Е. Шариков, Швондер и Единое государство (о фантастике М. Булгакова и Е. Замятина) // Булгаков М. *Собачье сердце. Роковые яйца. Похождение Чичикова; Замятин М. Мы. Рассказ о самом главном. Сказки*. – Петрозаводск, 1990. – С. 369.
13. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
14. Смирнов И. П. *Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*. – СПб, 1999. – 191 с.
15. *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник*. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с.
16. *Тлумачний словник культурологічних термінів // Зарубіжна література в навчальних закладах*. – 2003. – № 11. – С. 35.
17. Эко У. *Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е. Костюкович // Иностранная литература*. – 1988. – № 10. – С. 88–104.
18. Nycz Ryszard. *Tekstowy świat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. – Warszawa: IBZ, 1995. – 272 s.

Zhurba S. S. «Dialog of Books»: Palimpsestness, Intertextuality. *The article deals with the problem of intertext relations as the category of Literary Criticism, realized in such notions as palimpsestness, intertextuality, «dialog of books». Author outlines the problem of intertextuality as text interaction with other texts outlines from the points of view of semiotic, structural, poststructural, phenomenologic concepts. In the context the author analyzes the possible approaches to the problem in the modern Ukrainian Literary Criticism.*

Key words: *palimpsestness, intertextuality, «dialog of books», dialogism.*

Надія КОЛОШУК

Табірний роман чи мемуари? Проблема прочитання літератури факту

У статті йдеться про реценцію окремих текстів літератури факту, зокрема табірної прози, як романних, котрі принципово не відрізняються від традиційних різновидів роману поетикальними ознаками, а лише їхньою своєрідністю та авторською настановою на «правдивість», притаманною текстам-свідченням про екстремальні події.

Ключові слова: література факту, табірна проза, реценція, жанрова традиція, роман, автобіографічний роман, роман випробування, персонаж, автор-наратор, мемуари.

Прямой разговор о жизни – в разных его формах, есть и косвенные формы прямого разговора – единственное, что пока современно. Почему этот род литературы не устарел, как другие? Потому что жизнь продолжается, не устаревая, и тем самым продолжается её осознание, истолкование. Научное и эстетическое высказывание – неотъемлемая функция мыслящего человека. А романы и повести он может и не писать.

Л. Я. Гинзбург [11, 171]

Роман есть жизнь, принявшая форму книги. Роман – это есть история в свободной форме, как бы мифология истории.

Новалис [25, 100]

Матеріалом нашого дослідження є, головним чином, те, що у ХХ ст. стали називати літературою факту (nonfiction). Утім, називали й називають її по-різному, у літературознавчому дискурсі існують чималі розбіжності визначення і розуміння жанрів та поетики цієї літератури. При побіжному знайомстві може видатися, що від власне літератури / белетристики її відрізняє лише одне: nonfiction є не художнім твором – естетичним

феноменом, а просто свідченням очевидця чи зафіксованим словесним документом¹. Насправді ж, від найдревніших часів до сьогодні склалася настільки багата традиція літератури факту саме як естетичної царини, настільки розгалужена система її жанрів і жанрових різновидів, що точні критерії їхнього визначення стали проблемними. «У підсумку поняття Документальна література втрачає межі і чіткий смисл» [23, 280], а взаємовідношення між поняттями / термінами *literature* і *fiction* залишаються суперечливими і, водночас, є «центральною теоретичною проблемою» в сучасній теорії літератури, як висловилися автори відомої у світі праці про правду і вимисел у художньому слові [44, с. 273].

Звернемося до сучасних словників, які повинні представляти спектр закріплених у науковому дискурсі значень. Українські довідники не подають загальних визначень, лише статті про окремі жанрові різновиди – мемуари, нарис, епістолярія тощо [22]. І дійсно: література факту в нинішній українській культурі існує на маргінесах і не являє собою цілісності у свідомості читачів та дослідників. Російські літературознавчі енциклопедії донедавна подавали термін «документальна література» [24, 98]. Новіші видання трохи розширили перелік віднесених до неї жанрів і зміст їхнього тлумачення [21]². У білоруських довідниках теж ідеться про «документально-мистецьку літературу», до якої віднесено літописи, хроніки, агіографічні твори, мемуари, біо- й автобіографічні нариси, щоденники тощо [29]. До речі, саме білоруська «воєнна проза» у 70–80-х роках ХХ ст. («документально-художні» твори Я. Бриля, А. Адамовіча, В. Калесніка, С. Алексієвіч) дала могутній поштовх розвитку сучасних жанрів *nonfiction* у колишніх республіках СРСР, у тому числі й в Україні. Польські літературознавці вживають терміни «література факту» і *nonfiction* ще з передвоєнних часів [43]³, однак теж не мають однотайної думки про систему документальних жанрів та їхні поетикальні особливості [див.: 42; 45⁴]. Вельми строкатою виглядає картина цієї літератури у Польщі

¹ Н. Р. Денисюк зазначає 24 значення терміна *fiction* в англomовних літературно-критичних джерелах і лише одне значення терміна *nonfiction* – «література факту» [див.: 13].

² Див. тлумачення термінів: *Документальное, Автобиография, Биография, Дневник, Исповедь, Летопись, Мемуары, Путешествие, Эпистолярная литература*.

³ Див. розділ «*Literatura faktu*». – С. 209–218.

⁴ Див. статті Міхала Гловінського, Малгожати Чермінської, Анджея Суліковського у вказ. зб.

в повоєнний час у зв'язку з різноманітністю свідчень про другу світову війну, Голокост та ГУЛАГ [див. докладніше у монографії: 7].

Термін «література факту» з'явився у Росії та в республіках СРСР у 20-і роки минулого століття. Його вживали конструктивісти, левівці та «пролетарські» письменники і поети. Сліди цього вживання й сам термін ретельно «вичищалися» разом із викоріненням «формалістських ухилів», однак у 60–70-х роках літературознавці знову почали розмову про «достовірність факту» у літературі та його співвідношення з «художньою правдою» [див. у хронологічному порядку статті та дискусії у всесоюзних літературознавчих часописах і збірках: 20; 10; 6; 28; 26]. Упродовж наступних десятиліть з'явилися й монографічні дослідження [див.: 39; 27; 40]. І хоча у 80-х знову переважив інтерес до белетристики¹, традиція nonfiction проявлялася дедалі яскравіше. В Україні це стало помітним пізніше, ніж у північних та західних сусідів – у кінці 80-х років. Саме тоді впливла на поверхню Атлантида затонулого у глухі застійні часи материка – розповіді про ГУЛАГ, які становлять нині невід'ємну частину світової літератури ХХ ст. Але в українській найвідоміші з них – твори І. Багряного, В. Гжицького, Б. Антоненка-Давидовича – створені у белетристичній жанровій формі роману й новели. Очевидно, не випадково. Традиція української літератури факту дискретна, а теорія недостатньо відрефлектована. Українські літературознавці донедавна вивчали її на матеріалі чужоземних жанрових систем [див.: 33]². Провали у вітчизняному літературному розвитку, спричинені репресіями проти мови й культури, позначилися «випаданням» жанрів, котрі виявляються малозатребуваними на деякий час або ж втрачають неодмінні свої якості. У небелетристичних жанрах це, передусім, прямі форми авторського свідчення про себе й епоху. Якщо з певних причин вони неможливі, небажані (бо небезпечні для влади чи не дійдуть до свідомості сучасників, не можуть бути адекватно сприйняті), тоді література звертається до тієї жанрової форми, яка найбільш близька загальним читачьким смакам та очікуванням; автентична ж форма вислову чекає свого часу в шухлядах лише внутрішньо вільних від ідейно-естетичного диктату митців³. А також – у писаннях звичайних, пере-

¹ У 1978 році в «ЛГ» нова дискусія про умовні форми в літературі почалася зі статті Л. Анненського із симптоматичною назвою – «Жажду беллетризма!».

² У нових українських підручниках для вищої школи нема й згадки про літературу факту [див.: 16; 17].

³ Нові посмертні публікації письменницької мемуаристики в Україні засвідчують це: «ди́ва не ста́лося», як каже в рецензії Є. Баран, коли з'явилися нарешті трито-

сичних людей. «Якщо шедеври культури – тобто найвизначніші творіння геніальних митців – допомагають скласти більш-менш чіткі уявлення про ті пікові точки, яких сягає національний дух на певних фазах свого розвитку, то створені непрофесійними авторами літературні зразки, далекі від художньої досконалості та орієнтовані здебільшого на утилітарно-прагматичні цілі, віддзеркалюють загальну картину культурного розвитку суспільства, відображають ціннісні орієнтації його середньостатистичного представника», – пише Н. Торкут [33, 277]. Втім, більшість жанрів, як у професійній сфері існування літератури, так і в царині непрофесійних свідчень, визначаються на перетині fiction та nonfiction. Один з найбільш затребуваних і найгнучкіших жанрів сучасності – роман – у табірній літературі виявляється дуже близьким до сповіді, мемуарів, автобіографічної повісті.

Роман, за визначенням М. Бахтіна, – жанр, що перебуває у процесі становлення, «неготовий», незавершений «епос нашого часу» [4, 393]. Загальноприйнятої класифікації різновидів роману не існує, але найчастіше їх розрізняють за тематично-змістовими ознаками: автобіографічний, біографічний, готичний, детективний, історичний, «шахрайський», науково-фантастичний, пригодницький, соціально-побутовий та ін. [22, 604–612; 41, 382–389]. Класифікація за принципом побудови образу головного героя і пов'язаної з ним сюжетної лінії, запропонована М. Бахтіним для класичної літератури (роман подорожей, роман випробування героя, роман біографічний / автобіографічний, роман виховання) [3, 199], зручна своєю місткістю й лаконічністю, але стосовно літератури ХХ століття важко пристосовувана, оскільки більшість романних творів останнього часу тяжіють до синтетичної форми [див.: 14, 4]. Нам здається, зокрема, очевидним, що «неготова» реальність ХХ століття породила ще один тематичний різновид роману, для останньої його третини дуже показовий (у класифікації М. Бахтіна це роман випробування і роман автобіографічний у єдиному варіанті).

До нинішнього часу визначення творів колишніх табірників як «романів» зустрічається рідко, хоча щодо оповідань чи новел справа інакша – а тим часом різниця утвердилася випадково: Шаламов сам назвав свою колимську книгу оповіданнями, тоді як книги багатьох

мові «Щоденники» О. Гончара (К., 2002–2003): «Гончар ні на йоту не змінився... він дотримується найголовнішого принципу своєї творчості – напівправди» [1, 208; підкреслення авторські].

інших авторів – від Солженіцина до Євгенія Федорова – в різний час з'являлися з різними жанровими визначеннями або й зовсім без них. На наш погляд, точнішою за інші для вираження специфіки цих творів є назва мемуарної книги волинянина Данила Шумука – «Пережите і передумане» (Київ, 1998; за аналогією з герценівським «Былое и думы»?). Подібну назву дав своєму життєпису і сучасний російський мемуарист – одна із вражаючих у ряду донині опублікованих табірних книг, вона прийшла до читачів після його смерті у кінці тисячоліття – «Повесть о прожитом» [15]. Адже «повість» у класичній вітчизняній традиції разом із «житієм» і є попередниками роману.

Сучасна світова література (якщо сучасністю вважати останню третину минулого століття – активний період життя одного покоління) відзначається тяжінням до універсалізму й синкретизму. Зрощення різних жанрів, контамінація образів і стилів різних епох у щось нове й особливе – невід'ємна її риса. Українська дослідниця Г. Сиваченко у своєму дослідженні ввела термін «синкретичний роман» [31, 78], який найбільш точно відповідає жанровій природі нинішньої табірної прози, оскільки суб'єктивно-особистісне / ліричне, документально-публіцистичне й епічне начала в ній виступають нерозчленованими, злитими. Творча спадщина багатьох її авторів постає у вигляді єдиного тексту – табірному роману або циклу оповідей-новел: в диалогію складаються самостійно написані романи Ю. Домбровського «Хранитель старожитностей» та «Факультет непотрібних речей»; шаламовські «Колимські оповідання» сам автор вважав єдиною книгою; табірні повісті Євгенія Федорова вибудовуються в романний цикл і т. д.

Розглянемо романні характеристики табірних творів на прикладі окремих із них (найбільш показових, на наш погляд, за жанровою формою), щоб визначити, чи можна вважати табірну прозу жанрово-тематичною єдністю, котра породжує лінію спадкоємності і через певний час постає як традиція? Адже на рівні читацької рецепції вона вже існує – традиція, яка відділила більшість табірних оповідей від класичної мемуаристики (з її настановою на документальну достовірність, хронікальність та фактографічність викладу, відсутністю сюжетного розмаїття та розвитку конфлікту тощо), з одного боку, і від класичного роману з вигаданим сюжетом та героями, з другого. В якості романних характеристик розглянемо сюжет, особливості хронотопу, особливості образу героя [див.: 3, 203–209] у тих книгах, котрі найбільш близькі до традиційного автобіографічного роману – «Ніч і день» Володимира Гжицького [9], «Занурення в п'їтьму» Олега Вол-

кова [8], «І вертається вітер» Владіміра Буковського [5], «Сірий – колір надії» Ірини Ратушинської [30], «Повість про пережите» Владіміра Зубчанінова [15] та ін. Їм усі ці характеристики цілком притаманні, хоча визначення «роман» при публікації з ними, як правило, не пов'язувалось (окрім Гжицького).

Сюжет у табірних творах завжди включає певні моменти, відсутні в інших тематичних різновидах роману. Наприклад, зав'язкою є, як правило, момент арешту (іноді дія розгортається у зворотному напрямку – від моменту звільнення: у В. Буковського, І. Ратушинської). Шоковий вплив першого досвіду в неволі згадується або й докладно аналізується практично в усіх книгах, а події й подробиці перших годин і днів є важливими сюжетними вузлами та мотивами авторських рефлексій. Дальший сюжет визначається розвитком конфлікту героя з табірним оточенням, з начальством і всім табірним укладом, описи виростають до узагальнень: у табірних порядках оповідач втілює тоталітарний світ, проти якого окрема людина безсила, але боротьба з яким неминуча. Капітуляція означає зраду не лише щодо інших, але й щодо себе, тому сюжет розгортається до тих пір, поки триває опір. Показовою в цьому сенсі є «Повість про пережите» В. Зубчанінова: його герой був зламаний допитами після другого арешту, і про дальші події автор не розповідає, уриваючи оповідь. Очевидно, це типова психологічна реакція самозахисту для автора автобіографічної книги: Д. Шумук зупиняє свою сповідь у той період життя, коли в його героя вичерпалися життєві сили для активної боротьби і стало зрозуміло, що звільнення прийде лише з допомогою ззовні – про це почали піклуватися родичі з Канади.

Важливішими за власне сюжетні перипетії (їхній ряд у табірних сповідах виглядає одноманітним, вгадуваним; якщо герой-оповідач веде мову лише про себе, новизна притуплюється тим більше, чим більше сил герой втрачає у своїй нерівній боротьбі) є численні вставні новели та інші нараційні відступи, в котрих оповідачі тюремно-табірних одиссей відтворюють окремі виняткові епізоди, долі зустрітих на страдницькому шляху людей, часто відступаючи від лінійної хронологічної послідовності, але зате надаючи їм закінченого новелістичного характеру. Думка Б. Томашевського про те, що роман як велика оповідна форма звичайно зводиться до зв'язування новел, стосовно табірної прози цілком себе виправдовує [32, 249]. Зрештою, визнаний продовженням класичної російської літературної традиції роман «У колі першому» (із самого початку, ще в часи «самвидавного» розповсюдження його творів, Солженіцина охоче порівнювали з

Л. Толстим) будується за принципом нанизування новел на стрижень детективної інтриги: полювання сталінських опричників на дипломата, котрий попередив американців про радянських викрадачів атомної бомби. Розповідь автора про історію його написання і пристосування до вимог радянської цензури (див. у хроніці «*Бодался телёнок с дубом*»: роман готувався для «Нового мира» і перероблявся кілька разів за методом виключення /перегрупування окремих глав) цю думку підтверджує.

«І сюжет, і жанр мають спільну генезу й нероздільно функціонують у системі певного суспільного світогляду», – писала відома дослідниця [36, 13]. Табірні оповіді будуються переважно на сюжетах, які мають схожі колізії й повороти, зав'язки і кінцівки, проте не мають класичної романної інтриги. Така є швидше винятком, як-от у згаданому вище першому романі А. Солженіцина. Від масової літератури, жанрам якої притаманна стереотипна інтрига і спрощені психологічні колізії, його відділяє майстерний психологізм. Кожна сюжетна лінія солженіцинського твору – ціле людське життя, яскравий, психологічно достовірний образ. Далеко не всім авторам-табірникам така глибина доступна. Більшість із них обмежуються нарисовими ескізами образів-персонажів, окрім автобіографічного героя. Однак є і винятки. Помітний у цьому сенсі роман Ірини Головкиної (Римської-Корсакової) «Переможені», опублікований після смерті авторки у 1992–93 рр. [12]. Це «житійний» роман, у якому доля головних героїв – нащадків аристократичних родин імперської Росії – представлена символом мучеництва кращих і найшляхетніших її дітей у смутні часи розгулу «чорні». У сюжеті «Переможених» важливе місце займає напружена інтрига – вистежування чекістами білого офіцера та репресії проти його сім'ї. Але значними й змістовними виглядають також відгалуження головної сюжетної лінії, які показують широку картину радянської дійсності у 1920–30-х роках, густо виплітаючи її з мотивів і топосів табірної прози. Неабияке місце займають психологічні колізії стосунків головних героїв, де авторка виявила тонке розуміння жіночої психології, особливо коли йдеться про героїнь-аристократок. Щоправда, інші персонажі здаються поруч із ними спрощеними або ідеалізованими. Це знижує художній рівень твору до смаків читача «любовного» / «жіночого» роману із продукції масової культури. Зате сам факт прояву тюремно-табірної тематики у такому жанрі промовистий, до того ж, не єдиний: і в російській, і в українській літературі їх можна назвати чимало – детективних, «шпійонських», «воєнних», біографічних тощо (наприклад, останні твори Р. Самбука, А. Азоль-

ського). З одного боку, це свідчить про мімікрію масової культури, її здатність пристосовувати будь-яку складну й важливу тему до комерційних законів книжкового ринку, а з другого – про «вживання» й поширення теми в сучасній культурі, її вихід зі сфери андеграунду у сферу легалізовану, де щодо неї можливі й відбуваються процеси, властиві будь-якій тематиці.

У бахтінському визначенні «роману випробування» сюжет «завжди будується на відступах від нормального ходу життя героїв, на таких виключних подіях і ситуаціях, яких нема в типовій, нормальній, звичайній біографії людини» [3, 203]. На перший погляд, ця риса притаманна будь-якому табірному текстові. Але ось цікаве спостереження: вже є чимало авторів, котрі показують схожі життєві ситуації не як виняткові, а як підкреслено звичайні, буденні. Ці ситуації можуть бути зведені до табірних «заповідей», що формулюються із цинічною оголеністю антигуманного смислу, виробленого табірним досвідом – своєрідна загальноприйнята, житейськи банальна мудрість, у якій нічого виключного оповідачі не знаходять. Є. Федоров, один із тих табірників, котрі найпізніше прийшли в російську літературу, представляє її у карнавалізованому, блазенському варіанті:

«Третья лагерная заповедь: падающего подтолкни. На себя не ять приходится. Гад, мразь. Опсовелая совесть. Умирать буду, а с ним на одном поле не сяду. <...> Гитлера бы на вас! <...> Умри сегодня, а я умру завтра – четвёртая лагерная заповедь» [34, 42].

У романах Є. Федорова здається невідчутним, позбавленим справжньої серйозності і глибини той конфлікт, що є стрижневим у будь-якому табірному тексті, тобто побудований на екстремальних екзистенційних ситуаціях. Цей автор ніби навмисне називає «самым голгофистым [sic! – Н. К.] из всего, что пришлось пережить», найбанальніші епізоди [34, 27–30], супроводжуючи їхні описи всілякими «хохмочками» й пародійною авторефлексією з приводу власної вини перед Шаламовим:

«Эх, вот бы рассказать эту историю с передачей [продуктовой посылки у в'язничну камеру – Н. К.] и заворотом кишок Шаламову, обозлился бы старик, позеленел бы весь, не на шутку бы завёлся, замахал бы конвульсивно руками, затопал бы ногами, как Бармалей. Проклял бы. Шуганул бы на хутор бабочек ловить к Набокову, дуропляс и воинственное эстетство которого терпеть не мог, а то и куда подальше послал бы» [34, 9].

Отже, з романом випробування табірну прозу дійсно зближує передусім те, що твір «завжди починається там, де починається відступ

від нормального соціального й біографічного ходу життя, і закінчується там, де життя знову входить у нормальну колію» [3, с. 204]. Але відмінність у тому, що «відступи від нормального» якраз і є в табірному романному світі нормою (очевидно, в цьому сенсі В. Шаламов назвав свій твір «антироманом» [38].

Як правило, оповідь у табірному тексті зосереджена не на героєві, а на різноманітних подробицях оточуючого світу, котрі виступають не фоном, не декорацією, а предметом зображення. Значне місце займають подробиці побуту, адже вони теж є засобами випробування – показником «відступу від нормального». Важливий мотив у спостереженнях оповідача в романі В. Буковського «І вертається вітер» – саме значення побутових норм, за котрі зекам постійно доводиться боротися не лише з адміністрацією, але й з усім суспільством – за грами, сантиметри, градуси, хвилини... Якщо суспільство занадто *«напирає»* – *«возникает сосаловка, мориловка, гнуловка. Начинается людоедство, помешательство, самоубийства, убийства и побеги»* [5, 25]. Кожна відвойована зеками поступка в побуті тимчасова, і через деякий час все треба починати спочатку. Психологічні колізії, зумовлені такою вічною боротьбою (незрідка оцінюваною самими учасниками – і в цьому причина гіркого почуття, що їх постійно забарвлює, – як шуряча гризня), доволі гострі й призводять до непримирених конфліктів у середовищі самих в'язнів (див., наприклад, у книзі І. Ратушинської «Сірий – колір надії»). Значення побутових дрібниць виростає настільки, наскільки від них залежить здоров'я, психічний стан та й саме життя зеків: у табірній прозі надзвичайно гостро стоїть проблема взаємодії суб'єкта й об'єкта, людини і світу. Обставини змушують героя бути пристосованцем – навіть пасивне несприймання нав'язуваних норм і обставин розцінюється як виклик, тому зростає значення й ціна будь-якого, щонайменшого вчинку чи не-вчинку героя. І кожен вчинок / не-вчинок стає мотивом, котрий викликає авторську рефлексію. Через те, із психологічної точки зору, табірні оповіді такі різноманітні, не дивлячись на повторюваність сюжетно-фабульних ситуацій. Шаламов міг писати кілька оповідань на один сюжет, не боячись самоповторень: сюжет знаходить щоразу інше психологічне освітлення в оповіді.

Щоправда, Шаламова можна вважати автором табірному роману лише умовно. Жоден із його творів (у тому числі й «Вишера») не є власне романом. Однак у сукупності, починаючи з «Четвертої Вологди» і включаючи в біографічному порядку (тобто в тому, в якому вони вибудовуються у романну біографію автобіографічного героя) всі

інші, із поетичними «Колимськими зошитами» як своєрідними інтермедіями між главами, – кожен здається часткою цілісного шаламовського світу, всі разом – єдиною «повістю про пережите», – фрагментами ненаписаного роману. Якби читач сприймав шаламовські твори в такому ряду, вони не викликали би у нього жаху (більшість, окремо взяті з «Колимських оповідань», саме це почуття й викликають), а збудили би бажання зрозуміти глибину цього світу і, врешті-решт, відчуття катарсису. Про таке сприйняття нездійсненої великої книги старшого, авторитетного Майстра пише і Є. Федоров, «приколюючись» і протиставляючи їй свої твори як принципово інші за задумом, зокрема і в жанровому плані (не *magnum opus*, а щось безпретензійне, особистісне, невигадливе):

«Поскольку Варлам Тихонович размахнулся и в свой личный творческий план забил книгу про ужасы в лагерях, про всякий там ад и скрежет зубов, то мой незамысловатый, честный сказ должен был много его разочаровать. Это уж как пить дать. После моего рассказа, возможно, он перестал думать о своём великом замысле. Сбил я его пыл. Насколько я знаю, он не приступил к грандиозной задаче, а лишь трепался о ней на всех перекрёстках. Может, оно и к лучшему. Не нужно ему такой книги: не его жанр» [34, 26; підкреслення мої – Н. К.].

На відміну від Аляхновіча, Багряного, Шаламова, Домбровського, Солженіцина, більшість недавно опублікованих авторів-табірників пишуть не про виключне, а про те, що увійшло «в норму» – в побут, у розмовну мову, в колективний міф, у якому «каждый творит лагерь по своему образу и подобию», за твердженням Є. Федорова, котрий визнає правоту В. Шаламова стосовно «ужасов» і тут же заперечує її з точки зору іншого бачення «матеріальчика» [35, 69]. Табірний роман, як бачимо, жанрово розвивається у цілком постмодерному напрямку – до карнавалізованої, ігрової форми, де спрофановано виступає сама табірна дійсність, розмикається коло її жахливої інферальної величі. Карнавалізація свідчить і про те, що вже утвердилося певне коло топосів табірної прози, які сприймаються неодмінними атрибутами саме цієї теми та її наративу. Прикладами, котрі підтверджують нашу тезу, є найяскравіші табірні романи і повісті в дисидентській літературі – «Добраніч» А. Синявського-Терца, «Більмо» М. Осадчого.

Головним героєм табірному роману виступає герой-натор у двох іпостасях, двох часових планах. У ретроспективному він частіше спостерігає, ніж діє, але в той же час показаний через стосунки з різ-

ними людьми. Другопланових героїв багато – вони нескінченною низкою проходять крізь життя головного героя й подані в його оцінці та сприйманні. У сучасності – у плані нарації – він, як правило, по-іншому осмислює й підсумовує пройдені випробування. У цій іпостасі герой – «величина постійна» (М. Бахтін). Можна з певністю сказати, що людський образ оповідача-автора своїми моральними мірками задає і визначає художні та ідейно-етичні параметри табірному роману. Порівнюючи твори, написані приблизно в один і той же час людьми схожої долі, на близькому за обставинами матеріалі, переконаємося, наскільки вони різні з точки зору художнього й етичного рівня. Приклади – «Ніч і день» Володимира Гжицького (1963), «Занурення в п'їтьму» Олега Волкова (1979), «Повість про пережите» Владіміра Зубчанинова (написана в 70–90-х рр.), автори яких відбували табірні строки приблизно в той самий час і в тих самих місцях – на Соловках, у таборах республіки Комі, на Вишері. Однак рівень осмислення пережитого різко відмінний, хоча критичні оцінки навіть найслабшого тексту – В. Гжицького – в українській критиці були апологетичні [див.: 37]. Сучасний російський культуролог стверджує: «Автобіографія (щоденник, особисте листування) загальноцікава тільки мірою своєї особливості. Не торжества загальних місць і норм, а особистого і тільки особистого ми чекаємо від неї. <...> Ось чому ширість нам здається цінною поза мораллю. Самодостатність, саморозкриття вже відповідає моральному запитові. <...> Сучасна людина зважується бути одночасно позивачем, підсудним і вищим суддею свого існування» [2, 896–902].

Не так давно російський критик і літературознавець М. Ліповецький доводив, що табірні література, знаходячись поза межами радянської офіційної естетики, успадкувала комплекси свого явного чи прихованого опонента, тобто соцреалізму. Він назвав це продовженням Великої параноїдальної традиції (ВПТ) – традиції учительства, морального проповідництва, месіанства й пророцтва, розглядаючи як приклади порушень ВПТ творчість В. Шаламова та «Зону» С. Довлатова [див.: 19]. На наш погляд, аналіз прикладів-порушників у критика переконливий, а от вибір не зовсім коректний: «велику параною» ми вбачаємо в інших ознаках радянської літератури – насамперед в ідейно-естетичному догматизмі. «Порушення ВПТ» очевидні у багатьох інших авторів-табірників, включаючи згаданих О. Волкова і В. Зубчанинова, не кажучи вже про Абрама Терца, А. Амальрика, Є. Федорова (останньому притаманний карнавалізований стиль оповіді, що породжує неповторний сплав автобіографічної ліричної повісті

й новітнього шахрайського роману). Причому йдеться лише про російську прозу останньої третини століття – в українській та білоруській ситуація зовсім інакша: табірна проза тут виявляє не порушення традиції, а її розрив у 60–80-х роках. Скажімо, в Україні автори-табірники дисидентського покоління, відмежовуючись від соцреалістичного канону, не звертаються до традиційної романної форми, між ними та їхніми сучасниками-соцреалістами (О. Гончар, М. Стельмах, П. Загребельний) значно більша відстань, ніж у прозі російській. Справа не в тім, наскільки той чи інший з авторів-табірників вільний / залежний від догм соцреалізму – традиція, ними успадкована, значно древніша і глибша, – справа в тому, що «радянська параноя і радянська зона», котрі розростаються в «інтегральний хронотоп радянського і пострадянського світу», знайдені М. Ліповецьким у пізнішій «чорнусі» (передусім у Л. Петрушевської), в табірних спогадах виглядають універсальною міфологеєю вже з 60–70-х років – наприклад, у романах Ю. Домбровського. Саме табірна література зрощувала почуття вселенського абсурду, намагаючись без надії на перемогу протиставити йому традиційні цінності індивідуальної свідомості. «Абсурд замінює параною, перетворюючи енергію боротьби в гірко-смішну ентропію. **Постмодернізм – лише один із псевдонімів цього принципово нового стану культурного всесвіту**», – підсумував М. Ліповецький [19, 212; виділення моє – Н. К.]. Погоджуючись із цим афористичним визначенням, мусимо зазначити: прирівнювання параної до учительства й моралізаторства саме по собі є грубою натяжкою. До того ж, екзистенціалістська філософія теж по-своєму дидактична, а саме її світоглядні настанови можна вчитати практично у всіх табірників – не тільки у Довлатова (ця ознака береться критиком за критерій). І «пророчі, месіанські цілі» виглядають у дійсності дуже особистісними екзистенціальними передумовами творчого задуму: зберегти табірне минуле в пам'яті – зробити його реальним усупереч могутнім суспільним імпульсам, усупереч державній волі до забуття, а значить – відстояти своє право на існування. Жодна реабілітація, не кажучи вже про реабілітацію в радянські часи, цього природного права не давала. І взятися за перо колишніх табірників штовхало нагромадження нової брехні. О. Волков зізнається:

«Невозможность подтвердить показания памяти смущает. О тех бедах – нет справочников, доступных архивов. Нагромождённая ложь похоронила правду и заставила себя признать. Как глушилки пересиливают в эфире любой мощи передачу, так торжествует настойчивый и беззастенчивый голос Власти, объявивший небывшим

виденное тобой и пережитое, отвлекающий от своих покрытых кровью рук воплями о бедах народов других стран! Эту теснящую тебя всей глыбой объединённых сил государства ложь подпирают и приглядно рядят твои же собратья по перу. Поражённый чудовищностью проявляемого лицемерия, сбитый с толку наглостью возлашаемой неправоты, ощупываешь себя: не брежу ли я сам?» [8, 71].

Епоха симулякрів не залишає конкретній людині інших шансів на вільне існування, крім існування в індивідуальному міфі. Авторі табірних романів використали цей шанс. Їхні твори (в переважній більшості) є романними феноменами особистісного епічного осмислення сучасності.

Прочитання табірних сповідей у проекції романного жанру дає можливість відійти від безплідних, на наш погляд, суперечок про достовірність /недостовірність окремих спогадів (достовірність роману підтверджується лише його художньою цінністю, а не відповідністю документальній основі) і сприймати їх як спроби художнього освоєння реальності. Чи можна інакше відстоювати істину в часи кризового стану культури, названого постмодерном?

Ще один підсумок сказаного можна сформулювати, спираючись на авторитетну думку О. М. Фрейденберг. Своє дослідження поетики сюжету й жанру вона починала тезою: «Думка про умовність жанрових рубрик та обмежень – центральна для даної роботи» [36, с. 13]. Розвиток табірної прози відкидає можливість прив'язок до окремого жанру чи навіть цілого блоку жанрів – літератури факту. Структура жанрів у цій царині вільна, їхня форма текуча й відкрита, стилістика – найрізноманітніша, від класично ясної, традиційної мемуаристики (О. Волков) і догматично стерилізованої форми соцреалістичного роману (В. Гжицький) до пародійно-карнавальної повісті (Є. Федоров) і «метароману» (А. Синявський-Терц). Особливості жанрово-стильової форми зумовлені переважно не орієнтацією автора на ті чи інші відомі жанрові зразки, а інтенційною спрямованістю на відображення об'єктивної реальності, надзавданням – увічнити загиблих, зняти з душі важкий тягар пам'яті, попередити сучасників про небезпеку забуття тощо.

Поширення теми в сучасній масовій культурі (враховуючи не тільки літературні твори, а й численні фільми, спектаклі, телефільми останнього часу, де вона експлуатується), а також приклади «ігрової», карнавалізованої її інтерпретації свідчать про входження в контекст, у культурний код епохи постмодерну.

І останній висновок – стосовно проблеми героя. Ентропія особистості, давно помічена в літературі модернізму (приклад: Ф. Моріак – про М. Пруста) та постмодернізму, викликала до життя й певні захисні механізми культури. Один із них, на нашу думку, реалізується літературою факту: вона завжди ставить у центр художнього / відображеного світу конкретну людину з усіма конкретними обставинами її долі. Більшість текстів, створених колишніми табірниками (зокрема непрофесійними авторами), існують на маргінесах літератури (будучи непрочитаними більшістю сучасників, не входячи до критичного дискурсу тощо), однак їхня присутність засвідчена самим неповторним, автентичним голосом оповідача табірної одиссеї і рано чи пізно стає необхідною ланкою культурної парадигми.

Література

1. Баран Євген. *Олесь Гончар крізь призму щоденників* // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 177. – С. 208–210. – Рец. на: Гончар Олесь. *Щоденники: У 3 т. / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар. – Т. 1 (1943–1967) – К.: Веселка, 2002. – 455 с.; Т. 2 1968–1983). – К.: Веселка, 2003. – 607 с.*
2. Баткин Л. М. *Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания.* – М.: Б.и. /Российский государственный гуманитарный университет, 2000. – 1005 с.
3. Бахтин М. М. *Роман воспитания и его значение в истории реализма* // Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества.* – М.: Искусство, 1986. – С. 199–249.
4. Бахтин М. М. *Эпос и роман (О методологии исследования романа)* // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи.* – М.: Худож. лит., 1986. – С. 392–427.
5. Буковский Владимир. *«И возвращается ветер»*; *Письма русского путешественника.* – М.: НИИО «Демократическая Россия», 1990. – 424 с.
6. Вайнберг И. *Достоверность факта и правда искусства: (В творческой лаборатории М. Горького: «Жизнь Клима Самгина»)* // *Вопр. лит.* – 1970. – № 10. – С. 131–152.
7. Ведица В. П. *Послевоенная польская проза: Проблематика и поэтика.* – К.: Наук. думка, 1991. – 312 с.
8. Волков О. В. *Поэружение во тьму: Из пережитого.* – М.: Сов. Россия, 1992. – 432 с.
9. Гжицький В. *Ніч і день: Роман.* – Львів: Каменяр, 1989. – 306 с.
10. Гинзбург Лидия. *О документальной литературе и принципах построения характера* // *Вопр. лит.* – 1970. – № 7. – С. 62–91.
11. Гинзбург Л. Я. *Претворение опыта.* – Рига: Авотс; Л.: Ассоц. «Новая литература», 1991. – 236 с.
12. Головкина И. В. *(Римская-Корсакова). Победённые: Роман.* – М.: МП «Русло», 1993. – 733 с.
13. Денисюк Надія. *Художній світ і художня правда. Fiction and Truth в українській та англійській терміносистемах: Навчально-методичний посібник.* – Тернопіль: Лілея, 2002. – 102 с.

14. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII–XX веков. – Киев; Одесса: Вища школа, 1985. – 198 с.
15. Зубчанинов Владимир. Повесть о прожитом / Вступл. О. Павлова // Октябрь. – 1997. – № 7. – С. 22–85; № 8. – С. 64–136.
16. Історія української літератури XIX ст. / За ред. М. Т. Яценка: У 3 кн. – К.: Либідь, 1995–1997. – Кн. 1–3.
17. Історія української літератури XX с.: Навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика: У 2 кн. – К.: Либідь, 1993–1995 і наступне перевидання.
18. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – 636 с.
19. Липовецкий М. «Учитесь, товари, как жить» (паранойя, зона и литературный контекст) // Знамя. – 1997. – № 5. – С. 199–212.
20. Литература, документ, факт: [Творческая встреча в ж. «Иностран. лит.»] // Иностран. лит. – 1966. – № 8. – С. 178–207.
21. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НТП «Интелвак», 2001. – 1600 с.
22. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
23. Муравьев В. С. Документальная литература // Краткая литературная энциклопедия. – Т. 9: А–Я. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – С. 280.
24. Муравьев В. С. Документальная литература // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 98–99.
25. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 94–107.
26. Обязанности свидетеля, права художника: (Обсуждаем проблемы мемуарной литературы) // Вопр. лит. – 1974. – № 4. – С. 45–131.
27. Оляндер Л. К. Документалистика о Великой Отечественной войне: (История развития и поэтика документальной прозы). – Львів: Світ, 1990. – 144 с.
28. Палиевский П. Д. Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы соцреализма: В 2 т. – Т. 1. – М.: Наука, 1971. – С. 385–421.
29. Рагойша Вячаслаў. Тэорыя літаратуры ў термінах: Дапаможнік. – Мн.: Беларуская Энциклапедыя, 2001. – 384 с.
30. Ратушинская Ирина. Серый – цвет надежды. – Харьков: Жизнь и компьютер, 1994. – 320 с.
31. Сиваченко Г. М. Парадоксы словацкого роману. – К.: Наук.думка, 1993. – 175 с.
32. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; Коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 334 с.
33. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). – Запоріжжя, 2000. – 406 с.
34. Фёдоров Евгений. Жареный петух: Роман // Нева. – 1990. – № 9. – С. 5–89.
35. Фёдоров Евгений. Одиссея // Новый мир. – 1994. – № 5. – С. 7–99.
36. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
37. Чуб Дмитро. Сміливий роман В. Гжицького («Ніч і день». В-во «Каменярь», 306 с.) // Нові дні. – Торонто, 1992. – Січень. № 503. – С. 26–27.
38. Шаламов В. Т. Вишерский антироман // Шаламов В. Т. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе. – М.: Республика, 1996. – С. 363–388.

39. Яечуновский Я. И. Документальные жанры: Образ. Жанр. Структура произведения. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1974. – 232 с.
40. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности: Очерки документальной литературы. – М.: Сов. писатель, 1986. – 432 с.
41. Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopien-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz. Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. – Wyd. 2, poszerzone i poprawione. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo, 1989. – 656 s.
42. Gołaszewska Maria. Poetyka faktu: Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1984. – 68 s.
43. Kwiatkowski Yerzy. Dwudziestolecie międzywojenne. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – 598 s.
44. Lamarque P., Olsen S. Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective. – Oxford: Clarendon Press, 1994. – 481 p.
45. Studia o narracji / Pod red. Jana Błońskiego, Stanisława Jaworskiego, Janusza Sławińskiego. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1982. – 312 s.

Kolochuk N. G. A prison camp novel or the memoirs? The problem of reading the non-fiction literature. *The article deals with the problem of reception of texts of the non-fiction literature – of the camp prose in particular – as the novel texts, the poetical features of which are not different from the traditional varieties of the novel. They differ only by their originality and the author’s precept on the «truth» typical of the texts-testimonies about the extreme events.*

Key words: non-fiction literature, prison camp prose, reception, genre tradition, novel, autobiographical novel, trial-novel, character, author-narrator, memoirs.

Леся НАЗАРЕВИЧ

Екзистенціалізм та проблема екзистенційності в сучасному літературознавстві

У статті розглядається проблема європейського екзистенціалізму та його впливу на літературні твори європейських та українських письменників. Тенденції перед-екзистенціального розвитку авторка пропонує окреслювати терміном «екзистенційність». Прояви екзистенційності у творчості українських письменників кінця XIX – початку XX ст. аналізуються в широкому європейському контексті ідей та праць С. К'єркегора, Ф. Ніцше, Ж.-П. Сартра, М. Гайдеггера та інших.

Ключові слова: екзистенціалізм, екзистенційність, психологізм, аналіз тексту, досвід трагічності.

Поняття «екзистенціалізм» не є новим для сучасної літературної думки, оскільки воно окреслене у багатьох словниках-довідниках, енциклопедіях, монографіях, посібниках. На перший погляд, про екзистенціалізм (по-іншому цю течію називають «філософією існування», «екзистенц-філософією», «філософією кризи», «філософією аристократів духу») сказано багато, але до неї упродовж віків звертається кожне покоління по-новому. Цьому є раціональне пояснення – основна тема цієї філософсько-естетичної течії – людське існування, яке немислиме без віднайдення власного «я», пошуку сенсу буття, автентичності чи неавтентичності, любові чи ненависті, добра чи зла, віри чи зневіри, надії чи розчарування, розуміння чи нерозуміння, щастя чи лиха, страху, відчаю, боротьби за місце під сонцем та ін., – є, була і буде актуальною. «Немає сумніву, – зауважив Е. Коссака, – що Августин і Паскаль – це два патетичні та похмурі попередники сучасного екзистенціалізму, а християнський есхатологізм – не що інше, як релігійний варіант ідеалістичної екзистенціальної філософії» [13, 29]. Слід додати, що С. К'єркегор, М. де Унамуно, Ф. Ніцше, Ф. Достоевський своїми працями створили фундамент для розвитку екзистенц-філософії, яка має неоднорідний характер. Розрізняють екзистенціалізм релігійний, атеїстичний та позитивний. Із власне екзистенціалізмом асоціюються такі прізвища:

К. Ясперс, М. Гайдеггер, А. Камю, Ж. П. Сартр, М. Мерло-Понті, Г. Марсель, Н. Аббаньяно, М. Бубер, Л. Шестов, М. Бердяєв та ін. Він поширився не лише на філософію, але й на літературу, психологію, естетику, навіть на манеру одягатися. З огляду на це, існують різні тлумачення цього терміна. Вважається, що родоначальником екзистенц-філософії є датський мислитель С. Кіркегор, який увів поняття екзистенції, що походить від лат. *existentia* – існування. Філософ зосередив увагу на тому, що дієслово «існувати» в латинській мові має дві форми – *sistere* та *existere*. «Перше означає існування у вказаному вище розумінні, а от друге, з префіксом *ex-* (який вказує на «трансцендентність» – «поза межовість» позначуваного сенсу слова, вживаного з цим префіксом), означає дії, пов'язані з порушенням сталих меж існування, з виходом за межі певної сталої «норми», тобто дії, що позначаються в українській мові дієсловами типу «виступати», «виходити», «розтягуватися», «розширюватися», «стирчати», «товстішати» та ін. Віддієслівний іменник, утворений від дієслова *sistere* додаванням префікса *ex-* (*exisistentia*), і означає такий – трансцендентальний – спосіб існування сущого, у якому реальний його зміст існує за межами наявного його існування. А єдиним – унікальним – існуванням такого роду – екзистенцією – є специфічне існування людини як духовної істоти» [12, 575]. То ж неспроста, за О. Больновим, моральне кредо екзистенціалізму – «мужньо протидіяти беззахисності, знайти глибинну опору власної поведінки, «стійкість свідомості» у безнадійній ситуації і реалізувати свій моральний ідеал» [3, 212]. Саме людина з її внутрішнім буттям, людина, ізольована від суспільства, людина, що ставить перед собою запитання про сенс життя, людина, що «бунтує», є предметом та ціллю філософських досліджень. З огляду на те, що спершу екзистенціалізм реалізував себе у філософії, спробуємо окреслити, як цей термін потрактовано науковцями у філософських словниках, енциклопедіях та підручниках. Нас цікавить, як екзистенціалізм розвивався, видозмінювався, поширювався з філософії на літературну, етичну, естетичну, психологічну, соціологічну думку.

У «Філософському словнику» (під ред. В. Шинкарука, за 1986 р.) поняття витлумачено так: «Екзистенціалізм – суб'єктивно-ідеалістична течія в сучасній буржуазній філософії. Виник у 20-х рр. 20 ст. як реакція на кризу буржуазного лібералізму і раціоналізму Просвітительства. [...]. Екзистенціалізм об'єктивно виправдовує будь-який аморалізм. Екзистенціалізм зробив значний вплив на буржуазне мистецтво і літературу, на умонастрій значної частини буржуазної інтелігенції» [25, 163]. Схоже потрактування зустрічаємо в

«Українському Радянському Енциклопедичному Словнику» (1966 р. видання): «Екзистенціалізм – суб’єктивно-ідеалістична течія сучасної буржуазної філософії [...], яка чужа діалектичному матеріалізмові» [22, 665]. Можемо зробити висновок, що у радянський період вважалося, що екзистенціалізм виражає настрої та психологію сучасної буржуазії, яка боїться втратити свої капіталовкладення, яка безсила перед обличчям ворожого до неї світу. Менш заангажоване визначення зустрічаємо у «Філософському енциклопедичному словнику» (за 1989 р.): «Екзистенціалізм – ірраціоналістичний напрям сучасної філософії. [...] Екзистенціалізм не є ні емпірична реальність, яка нам дана зовнішнім сприйняттям, ні раціональна конструкція, запропонована науковою думкою, ні умосяжна сутність ідеалістичної філософії. [...] Екзистенціалізм можна назвати філософією кризи» [24, 756], оскільки у суспільстві про це свідчать трагічні ситуації, безвихідь, песимізм.

Попередньо згадані нами філософи розглядали ті екзистенційні проблеми, які зачіпали не лише їх, а й суспільство в цілому. Проте, Н. Аббаньяно у праці «Вступ до екзистенціалізму» здійснено найбільш ґрунтовне пояснення терміна екзистенціалізм. За його словами, «Він означає не лише деякі філософські напрями [...], але й сукупність літературних та мистецьких позицій, уподобань» [1, 57]. На думку італійця, екзистенціалізм утверджує, що людина являється конечною реальністю, яка існує та діє на свій страх і ризик; що людина закинута у світ; що свобода людини обумовлена, конечна, скована багатьма обмеженнями, які у будь-який момент можуть зробити її безплідною і змусити знову повернутися до того, що вже було. Він не може виявити ніякої гарантії прогресу. «Екзистенціалізм, не соромлячись, визнає важливість та значення, яке має для людини зовнішній світ, сфера матеріального, все мирське в цілому» [1, 58]. Такі аспекти (у класичній філософії їх називають категоріями, а в екзистенційній філософії – екзистенціалами) людського життя, як страждання, безвихідь, хвороба, смерть особливо важливі для людської реальності, – екзистенціалізм робить наголос саме на них, аби розтлумачити реальність. Наступна думка італійського мислителя така: «Екзистенціалізм – це форма антиінтелектуалізму чи ірраціоналізму, тому що він – філософія конечноного, перехідного, тимчасового» [1, 87]. Доповненням слугуватиме таке визначення у «Філософському словнику» (під ред. Л. Фролова за 2001 р.), де говориться, що екзистенціалізм – напрям, який «виник у 20 ст. як спроба створення нового світогляду, який би відповідав поглядам сучасної людини [23, 678]. У «Всесвітній енци-

клопедії з філософії» (за 2001 р.) зазначено, що екзистенціалізм «визначав інтелектуально-духовні пошуки багатьох прошарків інтелігенції, здійснив сильний вплив на літературу, літературознавство, мистецтво. [...] Екзистенціалізм – суперечливе, достатньо умовне [...] визначення, що використовується для типологічної характеристики великої кількості концентрацій, які тою чи іншою мірою близькі та споріднені, хоча й бувають суперечливими та розбіжними» [4, 1246], додамо, що екзистенціалізм постійно відроджується, як новий паросток людської долі, як новий виток у віднайденні змісту життя.

Окреслюючи проблеми, яких торкалися європейські екзистенціалісти, варто зазначити, що вже С. Кіркегор, котрий першим підняв ці проблеми, говорив про моторошну тривогу існування, яка зависає між свободою та порожнечою і лежить в основі сучасної літератури. Він виступав за конкретного суб'єкта, звертаючи увагу на його внутрішню ідентичність та відповідальність. У Кіркегоровому «Понятті страху» трагічне самоусвідомлення та самовизначення людини стосовно усього земного визначається моральним та християнським. Вихідною точкою розуміння екзистенції М. Гайдеггером є «буття-в-світі», тобто не в собі, а поза собою. У праці «Буття і час» він довів, що буття без часу не існує, бо воно можливе лише у горизонті часу. У Ж. П. Сартра «існування передує сутності» [4, 1246], кожна людина є вільною, вона завжди має змогу вибирати між добром і злом. А. Камю ввів у екзистенційну філософію категорії бунту та абсурду, наголошуючи, що відчуття абсурду виявляється у переживанні плинності часу. В його розумінні відповідальність – це втеча в себе. К. Ясперс наголошував на особливій ролі комунікації в житті людини. Крайнім проявом екзистенційного ірраціоналізму є філософування М. де Унамуно, який навіть розум вважав ворогом життя. На думку філософа, мета індивіда – це через роздуми, переживання внутрішньої драми піднятися до трагедії очищення духу, через трагічний сумнів піднятися до святості, навіть усупереч раціональному. Феномен трагічного відчуває кожна людина, яка хоча би раз замислювалася над сутністю життя. Думка Ф. Ніцше, що «надлюдина» – це сенс життя, стала визначальною в екзистенц-філософії. Поняття «трагічності» він пов'язував із «високим», адже, не виявивши свого трагізму, ми не зможемо його подолати, а значить не збагнемо високого – волі. Самотність філософ розглядав як найвищий спосіб буття, у якому розкривається істина.

Ознайомившись із працями С. Кіркегора, М. Гайдеггера, К. Ясперса, Ж. П. Сартра, А. Камю, М. де Унамуно, Н. Аббаньяно, ми зба-

гнули, що центральними темами їхніх творів є людина, її буття у світі, її почуття, переживання, ставлення до навколишнього середовища, прийняття тих чи інших форм існування. Ці та інші ідеї поширювалися у світі та по-різному переосмислювалися. Вони були і до сьогодні залишаються актуальними, адже віддзеркалюють глибинну сутність буття людини.

Окресливши філософські аспекти екзистенціалізму, спробуємо з'ясувати особливості екзистенційної літератури. Відповідь на це питання дає Н. Аббаньяно: «Екзистенційна література прагне підкреслити найменш респектабельні і найбільш «скорбні», «ганебні», «гнітючі» перипетії людського життя, а також проблемність і хороших, і поганих людських починань та двоякість самого добра, яке інколи дає «початок своїй протилежності» [1, 56].

В «Українській Літературній Енциклопедії» є два визначення екзистенціалізму в літературі: 1) «Течія літературного модернізму, що виникла в передвоєнні роки і розвинулась під час та після 2-ї світової війни» [21, 139]. Вважається, що характерними рисами письменників-екзистенціалістів є суб'єктивізм, індивідуалізм, песимізм і, водночас, етичне заперечення будь-якого насильства. 2) «Під екзистенціалізмом у літературі розуміють також вияв у творчості окремих письменників впливу ідей екзистенціалізму та співзвучних йому настроїв і мотивів» [21, 140]. Більш широко розглянуто цей термін в «Краткой литературной энциклопедии»: «Екзистенціалізм у літературі покриває різноманітний потік явищ, які позначені трагічним гуманізмом, загостреним до болісної вразливості» [14, 851]. Далі додається, що такими основними структурними ознаками підкреслено філософсько-інтелектуалістичну літературу екзистенціалізму – наголос на всепоглинаючу останню умову земної долі людини і подача будь-якого рішучого вчинку так, ніби нею «закладається наріжний камінь усієї світоглядно-ціннісної побудови». Образ «долі» в літературі екзистенціалізму постає у різноманітних іпостасях. Робота письменника розглядається втягнутою у потік історії. Її покликання – бути суспільно-гуманістичним служінням. В «Литературном энциклопедическом словаре» розглядаються основні модули буття в екзистенціалізмі: закинутість, страх, муки совісті, стан «відкинутої» людини у ворожому світі, тривога, пригніченість, смирення. «За допомогою такої метафоричної онтологізації екзистенціалізм в літературі наче «обживає» буття, робить його якщо не впізнаваним, то впізнаним» [16, 506]. М. Ф. Гетьманець у «Сучасному словнику літературознавчих термінів» звертає увагу, що характерними рисами екзистенціалізму в літературі є «поєднання життєвої конк-

ретики з міфом і притчевою алегоричністю, посилений інтерес до підсвідомого в людині» [5, 35]. У «Літературознавчому словнику-довіднику» (за редакцією Р. Гром'яка) йдеться про те, що «екзистенціалізм в художніх творах відбиває настрої інтелігенції, розчарованої соціальними та етичними теоріями. Письменники прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце вони висувають категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті» [17, 225]. М. Зубрицька в «Антології світової літературно-критичної думки ХХ ст.» зауважила наступне: «Пошук у літературних творах різних людей екзистенціального проєкту діалектики свободи і злої віри, привели теоретиків екзистенціалізму до певного ігнорування художніх засобів, до усунення поетики з поля досліджень. Екзистенціальний психоаналіз твору перетворюється в уявлювану духовну біографію його автора» [2, 793]. На думку О. Бойченка, автора статті «Екзистенціалізм» у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», екзистенціалізм «ні як філософська, ні як літературна течія не становить єдиної системи [...]. Серед найпоширеніших характерних рис слід назвати досить пряме вираження авторської світоглядної концепції, застосування типу оповіді від першої особи, який дає сплав споглядаючого і споглядуваного. При цьому, як правило, витримується атмосфера суворої стриманості, що зокрема, пояснюється усвідомленням екзистенціалістами величезної відповідальності за кожне сказане слово» [16, 170]. При розгляді, як тлумачиться термін «екзистенціалізм» у філософії та літературі, мимоволі виникає питання: як прижився екзистенціалізм в українській літературі та чи взагалі прижився? Перш, ніж давати відповіді на ці питання, спробуємо розставити деякі акценти.

Література у всіх її проявах визначається культурно-історичною ситуацією, в якій вона твориться. Українська література кінця ХІХ – поч. ХХ ст. розвивалась в умовах бездержавності, знищення національних цінностей на тлі загальноєвропейського краху духовності та політичної нестабільності (світова війна та революції в Росії позначилися на українській історичній ситуації). Катаклізми похитнули раціональні засади творчості. На перший план виступив ірраціональний принцип світобачення: скептицизм, песимізм, творіння письменників не цілісні, а фрагментарні, уривчасті, часом напружені та різкі, нервові або медитативні, змінився стиль письма, манера, форми. Майстри слова обрали іншу манеру викладу: писати коротко і лаконічно, у центр твору ставити людину та її екзистенцію, звертати увагу на її думки, переживання, проникати в її психологію. Тож не дарма Ніцше

вважав, що «модерне мислення розпочинається з переоцінки моралі» [6, 79]. Література стала предметом досліджень.

Першим, хто відреагував на нові віяння, був І. Я. Франко. Він у літературно-критичній статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» влучно зазначив: «Молода генерація виступила на літературне поле з новими окликами, з новим розумінням літератури й її задач...» [26, 496]. До цієї нової генерації Франко справедливо відніс М. Коцюбинського, Л. Українку, О. Кобилянську, В. Стефаніка, Л. Мартовича, М. Яцківа, М. Черемшину та ін. Критик у цій же статті констатує, що «усюди автори намагалися проникнути в глиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона знаходиться, зрозуміти мотиви її поступування» [26, 497]. С. Єфремов теж не обійшов увагою змін літературного процесу. В «Історії українського письменства», характеризуючи 90-і роки ХІХ ст., критик зазначає: «Внутрішня логіка речей безупинно ставила перед письменником нові питання, і вона ж таки давала й засоби, щоб відповісти на них, не озираючись на ті зверхні обставини, що силкувались накласти на письменство важку свою руку» [9, 539]. Правда, критик дає досить суб'єктивну оцінку творчості письменників нової генерації. Він ще не в силі відкинути старе та прийняти нове. Можемо аргументувати свою думку тим, як С. Єфремов дає оцінку творів М. Яцківа, не розуміючи у його творчості екзистенційних мотивів: «Яцків виходить із суто натуралістичного погляду, що життя являє собою якусь клоаку бруду, нечисті й злочинства», [...] а далі критик пише: «...щоб не кривдити правди, Яцків силкується показати життя «з кров'ю і кістками», дати події такими, «як сотворив їх Всемогучий Бог і могутня суспільність» [...], скидаючи з себе всяку відповідальність за зміст своїх творів» [9, 557]. Не буде помилкою зробити висновок, що Єфремов, недостатньо проштудювавши творчість Яцківа та мало розумів модерністичні тенденції. За таке нерозуміння М. Євшан його висновки піддає нищівній критиці, називаючи його, автора, диктатором, адже молоде покоління письменників для Єфремова – «се ніщо більше, як «певна група однолітків» [8, 72], а далі Євшан зауважує, що він, Єфремов, «своїм здоровим розумом» докаже, які дурниці понаписувала Кобилянська, які бездарні твори дав Яцків» [8, 74]. М. Зеров, характеризуючи той же процес, дійшов такого висновку про тогочасну літературу: «... психологізм і імпресіоністична техніка, а поруч з тим іще одна риса – відсутність ефектів, сувора простота викладу» [10, 418]. Саме такі риси переважали у малій прозі, адже, як влучно підмітив І. Франко: «Наївне самоділкове писання банальних

історій або віршів нині не поплачує [...]. Давньої ноншальянсії, давнього «грає, грає, воропає» не торуємо сьогодні» [26, 523].

Політична напруга доби позначилась на стилі й манері художнього письма. Найповніше ту напругу, нервозність змогла передати новела, а тому, новела як жанр почала інтенсивно розвиватись, бо найбільше відповідала вимогам часу. На розвиток модерного мислення вплинули праці Ф. Ніцше: «Так казав Заратустра» та «Народження трагедії з духу музики». Українські митці винесли звідси ідею про «надлюдину», про небуття та конечність людини. У літературі зникла шаблонна манера писання, стиль став уривчастим, використовувались прийоми потоку свідомості, внутрішніх монологів; у діалогах з'являються риси розкріпаченої мови, яка й визначає буття людини у світі. Так художнє письмо творчо засвоює ідеї філософії екзистенціалізму.

Новелістика В. Стефаніка, М. Яцківа, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Черемшини дає матеріал для обґрунтування «психологізму як однієї з найхарактерніших особливостей новітньої прози» [11, 226], становлення людини як особистості, з її трагічним світосприйняттям, з її конечністю і вічністю душі, зі страхом перед незнанням, з абсурдним відчуттям світу, з втечею від нього, відчуженістю, відчаєм, самотністю серед усіх, відповідальністю за скоєні вчинки, за свій вибір і вибір дітей. До кінця XIX століття жоден письменник так майстерно не зумів змалювати внутрішній біль людини кількома штрихами, як це робили вищезгадані письменники. До особливо лаконізму свої новели зуміли довести М. Яцків та В. Стефанік. Ці автори майстерно використовували художню деталь, піднесли її до рівня символу, довкола якого твориться композиція, що має особливе змістове наповнення, проливає світло на світовідчуття героїв, підкреслює їх трагізм, самотність, екзистенцію («Синя книжечка», «Кленові листки», «Камінний хрест», «Лан» В. Стефаніка; «Зерно гірчиці», «Білі вівці», «Посуди», «Мальований стрілець» М. Яцківа; «Цвіт яблуні», «Сміх», «Подарунок на іменини» М. Коцюбинського та ін.). Особлива увага звертається на окремий епізод із життя, на вирваний фрагмент, який характеризує душу людини, розкриває її. Роман цього забезпечити не може, адже у ньому «широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів» [14, 604]. Тільки мала проза здатна зобразити індивідуальність чи особистість з усіма проявами людського характеру. Автор «концентрує увагу на змалюванні внутрішнього світу переживань, настроїв» [14, 510]. Авторка праці «Проявлення слова» зауважує, що

основними темами письменників так званої «нової генерації» були «поривання агресивних і репресивних елементів у сфері людської екзистенції, скидання психоідеології минулості людського буття» [6, 288].

В. Стефаник, М. Яцків, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, М. Черемшина змальовували душу своїх героїв, їх переживання. В. Стефаник у малій прозі «розгортає трансцедентні виміри селянського побуту, психологію й філософію «душі» покутського «мужинства» [6, 280]. У новелі «Злодій» він зобразив моральний біль злочинця. І. Денисюк каже про це так: «... болить у злодія не так закривавлене тіло, як душа [...]. І болить душа у тих, хто посадив за стіл злодія, шануючи в ньому людину, яку вони мусять з почуття морального обов'язку знищити фізично» [7, 119]. Автор зосереджується на трагізмі людського існування. У новелі «Лан» жорстоко, могутньо і страшно змальовано втому і трагедію матері» [7, 120]. Стефаник уміє заглянути в душу селян, які відчують втому, старих людей, до яких от-от «прийде» смерть, – так постає перед читачем проблема швидкоплинності часу («Сини», «Гріх», «Стратився», «Кленові листки», «Новина»). Автор нагнітає трагізм, він продумує кожне слово, кожную репліку, в його творах немає нічого випадкового, нічого зайвого, кожне наступне речення продовжує думку, смисл попереднього. О. Кобилянська теж акцентує увагу на психологізмі своїх героїнь, на їх життєвому виборі («Некультурна», «Valse melancholique», «Природа»), вона зазирає у найпотаємніші глибини їхніх душ та змальовує внутрішні духовні катаклізми, породжені життєвими подіями, описаними у творах. М. Коцюбинський особливу увагу приділяє відтворенню свідомості людей, які втомилися від життя, є самотніми, їхні настрої – песимістичні. Ці мотиви та багато інших помітні у «Intermezzo», «Цвіт яблуні», «Лялечка» та ін. С. Єфремов про його творчість говорив так: «... з однаковою увагою додивляється він і до життя людини, вбираючи в себе й тонкими, делікатними штрихами виявляючи найтонші рисочки людської психіки...» [9, 541]. У творчості М. Яцківа чи не найяскравіше зображено відчуження людини. Ця тема у філософії екзистенціалізму є однією з провідних. Письменник зумів психологічно обґрунтувати цю проблему у творах «Чорні крила», «Дівчина на чорному коні», «Архівір», «Звела з дороги», «Зерно гірчиці», «Білі вівці». На думку дослідника малої прози ХІХ – початку ХХ ст. І. Денисюка: «Ідеальним героєм модерністичної прози був митець, який зарозуміло й з презирством дивився на світ та юрбу» [7, 181]. Детально ця тема висвітлена митцем у оповіданні «Поганство

юрби». Знову ж можемо побачити вплив Ф. Ніцше, який протиставляє «індивідуалізм» «масовізму». Тема самогубства порушена у новелі «Весняний захват», у якій автор не наголошує на причині самогубства дівчини, а зосереджується на внутрішньому світі її коханого. Особливу увагу звернув письменник на самотність своїх героїв-митців («Чорні крила», «Дівчина на чорному коні»). «Модерністичний спосіб бачення примушує сприймати світ не таким, яким він є, а добачати в ньому щось химерне» [7, 184], – зауважує І. Денисюк. Саме химерність – це риса, що притаманна Яцківу, долі його героїв – «ребуси», тому слід уважно читати його новели та оповідання, аби збагнути всю їхню глибину. Т. Гундорова так прочитує творчий шлях митця: «він відчував у своїй душі «західноєвропейську психозу», [...] у таких її прикметах, як сатаністська гра з життям, маніакальність, візіонерство, екстатизм художньої творчості, індивідуалізм та анархізм» [6, 91]. М. Ільницький підмітив, що «новели М. Яцкова споріднені з творами таких його побратимів по перу і земляків, як Василь Стефаник, Марко Черемшина та Лесь Мартович» [27, 9]. Щодо М. Черемшини, то його творчість часто порівнюють із Стефаниковою, проте він був самотнім у власному творчому вияві. Зі Стефаником та іншими його рідниці теми смерті, болю, страждання, трагізму, відчаю. Письменника цікавила екзистенція селянина у сучасному йому світі, порухи його душі.

Така проза, як слушно прокоментувала Т. Гундорова, вимагала співтворчості читача, «формуєчи новий комунікативний простір, відбиваючи певний тип читачів» [6, 289]. Дослідниця модерного дискурсу констатує, що людське мислення набуває трансцендентального характеру, а це, у свою чергу, продукує «нові, модерні смисли й модуси буття, причому одним із них є модус буття «нової», «повної», автономної України» [6, 289]. Варто зазначити, що український модернізм мав еkleктичний характер. Читаючи твори названих авторів, ми усвідомлюємо, що вони надто суб'єктивні, напружені, психологічні, естетичні, що кожного з них турбувала доля окремої людини як найвищого Божого творіння. Порушені теми сенсу людського буття, приреченості, смерті, відчаю, відчуженості, абсурду, самотності, болю, жаху, страху дали змогу відчувати, що українська література розвивалася на рівні з європейською, що її хвилювали ті ж проблеми: «Український культурний розвиток мусимо назвати складовим елементом загальноєвропейського, українську культуру елементом європейської цілості, коли український культурний розвиток проходив ці самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні

«впливи», не тому, що на Україні чинять «чинники», «фактори» чужого походження, а тому, що Україна, як частинка європейської культурної цілоти, переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить» [20, 16], – стверджує Д. Чижевський. Цей висновок можна прийняти з певним застереженням, якби не історичне буття України, – адже вона була поневолена, і це ускладнювало її зв'язки з Європою. А крім того, «окремі течії українського модернізму кінця ХІХ – поч. ХХ ст. ще не встигли викристалізуватися, бо у світовому мистецтві сюрреалізм, імажинізм, дадаїзм, екзистенціалізм, абстракціонізм тощо самовизначились та теоретично осмислились пізніше того періоду, який тут розглядаємо» [7, 179].

Але, не зважаючи на запізніле теоретичне обґрунтування, українська література все ж виявила самобутні риси вище згаданих напрямків. Хоча й на нашому ґрунті екзистенціалізм не мав теоретичного обґрунтування, але знайшов своє втілення у літературі, заявивши про себе як умонастрій, у якому сконцентровані близькі по духу мотиви. З упевненістю можемо сказати, що українська література, так само, як і європейська, відчувала нові зміни, тенденції, але по-особливому, по-своєму реагувала на них, виходячи зі свого менталітету. Ментальності українців притаманна ліричність, індивідуалізм, самозаглиблення, трагічне сприйняття світу, релігійність, що й давало ґрунт для розвитку екзистенційного філософування, яке можемо вважати домінуючим у нашій культурі. «З відомих соціально-політичних причин екзистенціалізм як цілісна течія тут не сформувався. [...] В Україні по суті екзистенціалістський ідеал (автономне проживання особливості у ворожому світі, орієнтоване на результати самопізнання) здійснив ще Г. Сковорода» [15, 171]. Можемо додати, що й П. Юркевич теж створив так званий екзистенційний ідеал, який відобразився у його «філософії серця». Він прагнув досягнути трансцендентні виміри людського буття, вважаючи, що «вивести духовні явища тільки з матеріального майже неможливо. Філософ заглибився в душу людини, вважаючи, що центром будь-якого духовного життя є серце. На його думку, характеризувати особистість можливо тоді, коли зрозуміємо її переживання, відчуття, реакції, що складають життя людини та її серця. Він же висуває вчення про «самість»: у серці людини «знаходиться основа того, що її уявлення, почуття і вчинки набувають тієї особливості, в якій виражається душа цієї, а не іншої людини»...[19, 236]. Такі думки наблизили філософа і до філософії життя, і до екзистенціалізму, для якого людина є найвищим творінням на землі, вона особлива, наділена специфічними рисами, притаманними тільки їй. Тому україн-

ську, як і кожну іншу літературу, «можна розглядати історично, а можна – екзистенціально, в категоріях «духовної ситуації сучасности» [6, 73].

Тож можемо зробити висновок, що українська модерна література творилася не тому, що підкорялася вимогам людини, а тому, що «відчувала» необхідність здійснити переоцінку цінностей, тому, що хотіла «догодити» вимогам сучасного читача, «прагнула» розкріпачитися. Не можемо не погодитись із Т. Гундоровою, що «модерний онтологічний модус характеризував «буття-в-часі» і «буття-для-суб'єкта» [6, 278]. У творчості письменників спостерігаємо теми буття і «ніщо», буття на межі смерті, трансцендентування людини за межі буденного відчуження і самотності, зв'язок із землею. Найбільш масштабною є тема трагізму людської екзистенції. Вся модерна література зосереджена на сфері суб'єктивності людського існування, де загострюється питання людської комунікації. Позитивом у модерній творчості було те, що увага письменника переносилася на інтимне життя людини, на її душу, а це вимагало творення нових форм, кристалізації внутрішнього мовлення, яке й мало на меті стати виявом екзистенції суб'єкта. На думку Н. Михайловської: «Ніхто в українській поезії до Шевченка не здійснював такої екзистенційної самооцінки своєї особи і долі в межовій ситуації [18, 23]. Проте, як ми вже переконалися, найбільш масштабно, найбільш яскраво екзистенційні риси виявились у літературі модернізму, зокрема у творах письменників кінця XIX – початку XX ст. – М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Черемшини, М. Яцківа, В. Винниченка, Б. Лепкого. Можливо, не всі згадані письменники свідомо обрали цю течію основою своєї творчості, тим більше, що її теоретичне обґрунтування з'явилося лише у 1927 р., коли вийшла у світ книга М. Гайдегера «Буття і час». Але вони інтуїтивно відчували дух доби і писали у тому ж дусі.

Отже, з усього вище сказаного випливає, що ми не можемо говорити про екзистенціалізм в українській літературі у чистому вигляді, оскільки в період, коли творили письменники нової генерації, екзистенціалізм як течія ще не був сформований. Але, без сумніву, О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Яцків, Б. Лепкий, В. Винниченко були знайомі з філософсько-естетичними поглядами європейських майстрів слова. Багато хто з них вільно володів іноземними мовами, що відкривало можливість читати праці А. Шопенгауера, Ф. Ніцше та інших європейських філософів в оригіналі, знайомитися із новітніми віяннями. Тому весь комплекс названих тенденцій ще до формування

екзистенціалізму можна цілком справедливо назвати «екзистенційністю», оскільки саме екзистенційність (інтерес до особистості, її проблем, її внутрішнього світу, потоки свідомості, внутрішнє мовлення, сновидіння та ін.) передбачала сукупність рис, які пізніше стали ідейно-естетичною основою власне екзистенціалізму. А це дає змогу відчувати, що українська література розвивалася на рівні з європейською, що її хвилювали ті ж проблеми. Вважаємо, що у літературні словники, енциклопедії слід ввести поняття екзистенційності, яка є однією з провідних рис, центральних проблем літератури доби модернізму, будучи своєрідним передчуттям екзистенціалізму.

Література

1. Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 506 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2002. – 832с.
3. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. – СПб.: Лань, 1999. – 224 с.
4. Всемирная энциклопедия. Философия. – Москва: Аст – Минск: Харвест, Современный литератор, 2001. – 1312 с.
5. Гетьманець М. Ф. Сучасний словник літературознавчих термінів. – Харків: Ранок, 2003. – 160 с.
6. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
7. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Вища школа, 1981. – 207 с.
8. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
9. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995. – 688 с.
10. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза / Теори у 2-х т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – 601 с.
11. Історія української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ століття / за ред. П. П. Хропка – К.: Вища школа, 1991. – 511 с.
12. Історія філософії: Підручник / Ярошовець В. І., Бичко І. В. та ін.; за ред. В. І. Ярошовця. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2002. – 744 с.
13. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. – М., 1980. – 360 с.
14. Краткая Литературная Энциклопедия. / Гл.ред. Л. Л. Сурков. – М.: Советская Энциклопедия», 1976. – 1136 с.
15. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
16. Литературный энциклопедический словарь /под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева: – М.: Современная Энциклопедия, 1987. – 752 с.
17. Літературознавчий словник-довідник. – К: Академія, 1997. – 752 с.
18. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. – Львів, 1998. – 211 с.
19. Причепний Є. М., Черній А. М., Гвоздецький В. Д., Чекаль А. А. Філософія: Навч. посібник. – К.: Аграрна наука, 2000. – 504 с.
20. Гарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. – К.: Видавництво Олени Теліги, 2001. – 223 с.

21. Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Ред-кол.: І. О. Дзевєрін. – К.: «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М.П.Бажана 1990. – Т. 2 (Т. 1 – 1988). – 576 с.
22. Український Радянський Енциклопедичний Словник: Узт. – Т. 1. – К.: АН УРСР, 1966. – 854 с.
23. Философский словарь / ред. Л. Т. Фролова. – М.: Республика, 2001. – 719 с.
24. Философский энциклопедический словарь / редкол: С. С. Аверанцев, Л. Ф. Ильичев, и др., – 2-е изд. – М.: Сов.энциклопедия, 1989. – 815 с.
25. Філософський словник / за ред. В.Шинкарука; Головна редакція української радянської енциклопедії. – К., 1986. – 774 с.
26. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Твори у 50 т. – Т. 41. – К.: Наукова думка, 1984. – 679 с.
27. Яцків М. Новели. – К.: Каменяр, 1985. – 200 с.

Nazarevych L. T. Existentialism and the Problem of Existentiality in the Modern Literary Studies. *The article deals with the problem of European existentialism and its influence upon the literary writings of the European and Ukrainian writers. The tendencies of pre-existentialism development the author of the article outlines with the term «existentiality». The manifestations of existentiality in Ukrainian writers of the end of XIX – beginning of XXth centuries are analyzed in broad European context of ideas and works of S. Kierkegaard, F. Nietzsche, G. P. Sartre, M. Heidegger, M. Merleau-Ponty and others.*

Key words: *existentialism, existentiality, psychologism, text analysis, tragic experience.*

Наталія СЕМАЩУК

Маска у художньому тексті: спроба типології явища

У статті розглянуто змістове наповнення терміну «маска» та особливості функціонування цього явища у художньому тексті. Зроблено спробу типології маски, виходячи зі специфіки її структури та функцій у творі.

Ключові слова: маска, карнавал, містифікація, фігура, функція, типологія.

Поняття маски вже настільки не нове для літератури, що, здавалося б, окреслено та схарактеризовано всі можливі його семантичні поля. Але це тільки на перший погляд. Докладніший аналіз виявляє його неоднозначність та певну термінологічну розпливчастість. Ідеться про те, що одне і те ж поняття використовується на позначення досить неоднорідних (хоч, безумовно, споріднених) явищ із різною сферою функціонування.

Змістовий аспект маски вже досить добре розроблений дослідниками. Творець теорії карнавалізації Михайло Бахтін говорив про маску як про «дуже складний та багатозначний *мотив* народної культури» [2, 46]. Наголошуючи на неможливості вичерпати всю складність та глибину символіки маски, Бахтін, одначе, звертає увагу на набуття маскою нових значень. Так, якщо у карнавалах середньовіччя та Ренесансу маска була пов'язана з радістю змін та оновлень, то романтичний гротеск «майже повністю втрачає свій відроджуючий та оновлюючий момент і набуває похмурого відтінку» [там само]. Відбувається і зміна символіки маски. На таку трансформацію значень звернув увагу й інший російський вчений, послідовник Бахтіна, – А. Грінштейн. Розвиваючи положення теорії карнавалізації, Грінштейн пропонує концепцію «маскарадна культура *contra* карнавальна культура». Основним визначником маскараду є надання масці домінантного значення. У контексті концепції маскарадної культури, Грінштейн, виходячи з того, що одним із джерел маски можна вважати міфологічний мотив перетворення, перевтілення, виділяє **два типи** масок на основі протиставлення двох смислових полюсів цього поняття: «Маска, яка в

карнавалі була в першу чергу засобом набуття нового образу і нової сутності [...], в маскарадї стає інструментом і способом приховування істинного обличчя та істинної сутності, засобом обману» [3, 7]. Інші функції, що їх стала виконувати маска, спричинилися і до видозміни самої маски. І знову ж, аналізуючи відмінність карнавальної та маскарадної масок, Грінштейн говорить про *образ маски, мотив, топос*, акцентуючи таким чином змістовий аспект поняття. У це ж русло спрямована і стаття Марії Моклиці, у якій авторка простежує стильові функції маски від первісних часів, опираючись на антропологічні дослідження Е. Тайлора та К. Леві-Стросса, через середні віки та Ренесанс (із логічним врахуванням концепцій Хейзінги та Бахтіна) і послідовно через найбільш вагомї літературні віхи – романтизм, реалізм та позитивізм, символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм: «Дослідження функціонування образу маски на різних етапах літературного розвитку виводить на думку про існування, окрім всього іншого, також стильової функції маски» [9, 39]. При тому дослідниця говорить знову ж про *образ маски*, про «*стійкий мотив*» маски, про маску як *символ*, маску як *алегорію*, маску як *деталь сюжету*. «Маска – усталений елемент, символ, архетип культури, образ, який можна вивчати під різним кутом зору і в контексті практично кожної з гуманітарних наук», – так влучно узагальнює дослідниця найпоширеніше розуміння цього поняття [9, 38]. При всій різноманітності масок, їх значень та функцій, все ж можливо накреслити домінантні, стрижневі смисли явища. *Маска – це, перш за все, – зміна / заміна обличчя (добровільна чи примусова, бажана чи небажана), новий тип поведінки, відмінний від попереднього, приховування однієї сутності з одночасною маніфестацією іншої. Маска – це завжди більше ніж одна риса, це – набір певних характеристик, що створює тип, схему, стереотип, усталений спосіб переживання світу. Важливим моментом кожної маски є можливість її впізнавання читачем. Маска повинна викликати певні асоціації, змушує очікувати певної лінії поведінки або ж, навпаки, зтирає і не дозволяє проявитися очікуваним рисам та вчинкам. Кожна маска, у якому б контексті вона не існувала, несе на собі печать штучності, не-природності, не-істинності, а часто і штукарства.*

Така інваріантна сталість маски не перешкоджає, однак, її функціонуванню у різних іпостасях. Наведемо кілька прикладів. В оповіданні Л. Андрєєва «Сміх», згадуваного М. Моклицею, герой під час свята масок одягає запропоновану йому маску. Ї у найвідповідальніший момент вона приростає до обличчя. У «Фердидурке» В. Гомбровіча теж маємо приростання масок до обличчя, однак вони

не стають суб'єктом дії: протагоністові нав'язуються певні ролі, що передбачають певний тип поведінки, у результаті чого герой змушений поводитись так, як вимагає кожна така роль, «маска». Персонажі вірша П. Верлена «Коломбіна» – це славнозвісні маски комедії дель арте – Коломбіна, Бригелла, П'єро, Арлекін. Умберто Еко вмістив у романі «Ім'я троянди» передмову, в якій усіяко замасковує своє авторство, передає перо у «чужі» руки. Цей прийом, не новий у літературі, називають містифікацією і також пов'язують із поняттям маски. Наведені приклади далеко не вичерпують усього арсеналу явищ, які прийнято окреслювати загальним терміном «маска». Тому, як видається, спроба типології масок у художньому тексті є на часі і дозволить дати чіткіше уявлення про їх різновиди, значення та способи функціонування у творі, а отже – додати ще одну можливість до більш адекватного прочитання того чи іншого тексту. Не ставлячи перед собою завдання класифікувати види масок, А.Грінштейн, як вже згадувалось, розрізняв карнавальну *маску-народження* і маскарадну *маску-смерть*. Перша створювала, за Грінштейном, нову іпостась, надавала нових якостей, друга – приховувала істинне обличчя, вбивала його. Окрім того, російський вчений розрізняє варіанти функціонування образу і мотиву маски в художніх текстах (лише тих, котрі відносять до маскарадної культури), а саме: особлива структура образу, ідея нетотожності людини самій собі, мотив двійництва, тема пошуків свого «я», вивчення самого феномену маски [3, 31]. Як бачимо, наведені варіанти не відображають усієї складності явища, а їх неоднорідність підкреслює відсутність чіткого бачення функціональних особливостей явища.

Маючи на увазі все вищесказане, потрібно зробити ще одне уточнення: розмежувати розуміння маски як *образу, мотиву, топосу, теми, а навіть ідеї* і маски як *«способу конструювання світу»* [4, 61]. Адже у першому випадку йдеться про змістовий пласт терміну – його семантику, символічне наповнення, функції. У другому, натомість, – про художній прийом. Так, із наведених прикладів, про *образ маски* ми говоритимемо стосовно оповідання Андреєва чи вірша Верлена, тоді як у випадку Гомбровіча чи Еко більш правильним буде трактування маски як *прийому*, засобу для досягнення художнього ефекту.

Поняття маски незмінно пов'язане з поняттям містифікації, що, у свою чергу, викликає питання: на кого спрямована ця містифікація? У випадку згаданого «Імені троянди», містифікації піддається читач, котрому пропонують фіктивного автора чи то «авторську маску». Містифікують читача і тоді, коли замість сподіваного «повноцінного»

героя йому «підсовують» неживі фігурки, скрізь «картонні пупи» яких хитрий автор «протягнув дріт і весело засовав» [7, 358] у такт любовних чи будь-яких інших перипетій. Натомість, коли Мольєрівського міщанина-шляхтича містифікують його ж близькі, читач, будучи в курсі справи, весело чекає на розв'язку. В такому випадку (як і в Андрєєва) обличчя за маскою нам відоме, містифікація відбувається у внутрішніх межах тексту – її об'єктами є інші персонажі. Таким чином, з огляду на те, хто є **об'єктами** містифікацій і до кого скеровані маски, можна говорити про маски *внутрітекстуальні* та *позатекстуальні*. До другого типу, поза всякими сумнівами належить т. зв. *авторська маска*.

Як відомо, авторська маска – термін постмодернізму, запропонований американським критиком К. Мальгренем. І. Льїн наводить кілька передумов, які спричиняють появу авторської маски у літературному тексті. При фрагментарності і хаотичності, властивій постмодерному текстові, у ньому повинна бути єднальна ланка, яка організовує реакцію імпліцитного читача. Саме автор за допомогою авторської маски робить це. Він «нав'язує» читачеві власну інтерпретацію, нерідко іронічного характеру. Автор «явно забавляється своєю авторською маскою і ставить під питання самі поняття вимислу, авторства, текстуальності і відповідальності читача» [цит. за 10, 193]. Другою причиною, на думку Льїна, є те, що при браковій яскравих, психологічно розроблених постатей, лише авторська маска може стати дійсним, дійовим і цікавим героєм (як це відбувається у Йогансена, де дійсним, живим та цікавим персонажем є саме «розповідач»). Із її допомогою налагоджується контакт, читач втягується у текст [10, 193–194]. Ця маска може бути абсолютно непомітною та зливатися з образом автора, а може бути відверто демонстрованою, маніфестованою як частина авторського міфу, як прийом творення самообразу автора, як момент карнавального у тексті. Вловлюючи існування такої інстанції, її зміни і трансформації, читач не тільки запрошується до гри, веденої з ним, а й має вказівку щодо її правил. Зрозуміло, що наведені характеристики не можуть обмежитися лише постмодерними текстами і успішно проєктуються на тексти інших періодів (зокрема початку ХХ ст.)

Як «спосіб приховування письменником власного обличчя з метою створення у читача іншого (відмінного від реального) образу автора» дефініює авторську маску О. Осовський [8, 511]. Часто це поняття розуміється як «основоположний прийом літературної містифікації» [там само], найпоширенішим різновидом якої є переадресуван-

ня тексту вигаданим авторам [8, 553]. Найбільш уживаною авторською маскою тоді є маска видавця. Цим прийомом блискуче скористався, наприклад, Майк Йогансен у романі «Пригоди Гаррі Руперта...»: так званий видавець не просто запропонував читачам манускрипт, що випадково потрапив йому до рук. Він узяв на себе роль перекладача і співавтора, дописуючи незавершені титульним автором розділи й уводячи у текст власну інтенцію.

Однак цим «позатекстуальна» містифікація не вичерпується. Якщо «авторська маска» – це гра на «титульного» автора, то існує ряд творів, де містифікації відбуваються на рівні наратора: читачеві пропонується фіктивна постать розповідача чи оповідача, маска, за якою ховається справжній наратор тексту. Таке явище докладно проаналізував А. Барков, зокрема у романі Булгакова «Майстер та Маргарита». Позірно розповідь ведеться від третьої особи, але уважне читання і дециця спостережливості піднімає маску, за якою виявляється обличчя одного з персонажів – Фагота-Коров'єва [див. 1]. Таким чином, видається доцільним відповідно до **суб'єкта** містифікації, говорити про *маски наратора, авторські маски*.

Але основна частина маскувань, перевдягань та містифікацій все ж належить світу фікційних персонажів, героїв твору – назвімо їх, услід за маскою автора та маскою наратора, *маскою персонажа*. І тут читач зустрічається з величезною різноманітністю способів застосування прийому маски у творі, які, як видається, можливо все ж звести до кількох загальних типів.

Найпростіший тип маски – це коли герой, з відома автора та читача, перевдягається чи змінює обличчя задля якоїсь мети. Навіть якщо читач не знає про факт перевтілення, дуже скоро він про це дізнається. Типовий приклад – повернення Одисея на Ітаку. Містифікація Одисея спрямована не на те, щоб обдурити читача, а на те, щоб увести в оману інших дійових осіб. Трохи складніший її варіант є обов'язковим елементом детективного жанру: різні маски приміряються на різних осіб (маска злочинця, маска потенційної жертви тощо), і лише вкінці читачеві дозволяється побачити, хто є хто: ритуальне знімання масок опівночі. Характерною рисою цього типу маски є обов'язковість присутності обидвох елементів містифікації – як обману читача, так і його розкриття. Таким чином, зберігається карнавальне «колесо»: обличчя-маска-обличчя. Існує натомість і протилежний варіант, у якому рух «колеса» порушено – обличчя-маска. Маска, раз одягнута на обличчя, приростає до нього, змушуючи до зміни способу поведінки та переживання світу. Про таку містифікацію, що часто на-

буває трагічних відтінків, ми вже згадували у контексті оповідання Л. Андрєєва «Сміх» (при тому маска виступала одночасно як суб'єкт дії і як прийом). Маска, що приросла до обличчя, – прийом, надзвичайно характерний для творчості Гомбровіча. Так, протагоністові роману «Фердидурке» спритний режисер Пімко надягає ту чи іншу маску, котра змінює роль, а отже й усю систему взаємодій героя із навколишнім світом. Знімання маски тут не призводить до повернення власного обличчя, а відкриває іншу маску. Таким чином, відношення «обличчя-маска-обличчя», перетворюється в «обличчя- маска-інша маска» і так до нескінченості.

Окремим різновидом масок персонажів стає використання традиційних образів – масок, із яких найпопулярнішими є маски комедії дель арте як «особливі, статичні образи, закріплені за тією чи іншою роллю» [8, 888]. Це, зокрема, маски Панталоне, Пульчинелли, Арлекіна, Коломбіни, Педроліно (більше відомий у пізнішому французькому варіанті – П'єро). З часом ці персонажі могли проходити еволюцію від маски до символу з глибоким і багатовимірним наповненням. Яскравим прикладом такої еволюції є маска П'єро. Кар'єрі П'єро присвячена цікава розвідка польської дослідниці Анни Титковської. У французьку культуру він прийшов у постаті італійської маски Педроліно – хитрого, грубуватого слуги. Посилення суб'єктивного елементу у грі акторів призвело до відчутної трансформації маски у бік сентиментального нещасливого коханця, а згодом і митця-невдахи. Закріплюється й новий образ П'єро, відомий нам сьогодні, – білий одяг з великими чорними гудзиками, чорна шапочка, сльоза, музичний інструмент. Саме ці смисли увійшли до новітньої літератури. В результаті, П'єро стає символом нещасливого кохання, а навіть знаком «делікатності, крихкості артистичної душі, її надвразливості, її перманентного страждання з приводу своєї непристосованості до дійсності» [13, 433]. Саме такий зміст маски стає тепер інваріантом, що обігрується у різноманітних художніх текстах. Так, до маски П'єро зверталися П. Верлен, Б. Лесьмян, А. Блок, М. Семенко. Останній вибрав П'єро символом трьох своїх збірок – «П'єро задається», «П'єро кохає» і «П'єро мертвопетлює». У кожного з авторів ця маска актуалізує різні пласти свого семантичного «шлейфа». Бачимо, отже, як театральна маска-роль транспонувалася в літературу і стала мотивом, образом, символом, залишаючи, однак первісне навантаження – «гри вивченої і провокованої партнерами» [13, 434].

Вище ми говорили про змістове наповнення маски, яке є різним у кожному конкретному випадку. Спільною для всіх масок є їх побудо-

ва, механізм існування у тексті. Як ми вже зауважували, маска – сталий набір певних рис, які творять зовнішній вигляд (кольорове вбрання Арлекіна, біле обличчя П'єро) та психологічний портрет персонажа (меланхолійний і сентиментальний П'єро contra брутальний на-смішний Арлекін – згадаймо «Золотий ключик» Толстого). Маска визначає спосіб поведінки персонажа, його взаємовідносини з навколишнім світом, у залежності від закріпленого арсеналу його поведінкових реакцій. Те, яка маска буде вдягнута на персонажеві, визначатиме читацьке його сприймання. Адже впізнавання тут є важливим принципом рецепції. Такі маски – це вже не повновартісні персонажі, а *фігури*. Як влучно зауважує Д. Затонський, фігури не стільки живуть на сторінках тексту, скільки «дещо втілюють, навіть виражають» [5, 63]. Так, у «Фердидурке» Гомбровіча Пімко виступає як втілення монологічної офіційної істини, подружжя Млодзяків – сучасна емансипована інтелігенція, Зута і Копирда – вільні від умовностей старого світу і водночас зв'язані умовностями нових звичаїв, родина Гурлецьких – стереотипні постаті міщанства, зрештою, маски самого Юзя: богемний письменник-автор виданої книжки, учень, закоханий підліток, панич, герой-коханець. Маски на обличчях героїв ідентифікують їх із певним стилем поведінки, а навіть схиляють до певного типу мислення. Однак у цьому випадку Гомбровіч не відмовляється й від зривання масок: у всезагальних бійках та скандалах маски розлітаються у різні боки й оголюють істинну суть кожного: і за машкарою, приміром, емансипованого й наскрізь сучасного подружжя Млодзяків читач бачить звичайну родину, де батько намагається з'ясувати стосунки з дочкою, а мати – уникнути скандалу.

Різновидом маски-фігури є персонаж-маріонетка з тією різницею, що ренесансного «капокоміко» – театрального адміністратора та режисера – заміняє лялькар, котрий, ховаючись (або й відкрито), смикає за шнурки позбавлених усякого суб'єктивізму ляльок. У цій ситуації зникає можливість до імпровізації. Маска представляє лише те, що прагне донести до глядача (у нашому випадку читача) автор-лялькар. Так, прийом маріонетки використовує Теккерей, ласкаво просячи публіку звернути увагу на «розкішно вбрану фігуру Лихого Вельможі, яку наприкінці цієї виняткової вистави забере Старий Дідько, – ми на неї не пошкодували коштів» [11, 23] або ж Йогансен у романі «Подорож ученого доктора Леонардо...». Варто зауважити, що маріонетка, як і маска, з'являється у літературі як мотив (людина – маріонетка фортуни, іграшка демонічного режисера тощо) або як засіб створення образу, при чому обидва ці варіанти часто виступають разом.

Можливість вираження масками певних смислів без оформлення їх у цілісних об'ємних персонажів найбільше експлуатується у літературі двадцятого століття. При тому, маска цілковито втрачає властивості самостійного персонажа і перетворюється на голу схему, стереотип. Можна окреслити її як «маска-без-обличчя». Це вже не приховування справжньої сутності (оскільки приховувати нічого) і навіть не набуття нового образу. Найчастіше – це маніфестація іронічної авторської постави. Наприклад, у «Пригодах Гаррі Руперта» Майка Йогансена персонажі – це не стільки маски, що представляють собою певний характер (маски-фігури), скільки рухомі жанрові схеми, більш-менш помарковані квазііндивідуальними рисами. Мак-Лейстон – американський капіталіст, який наживається на біді нещасного пролетаріату і в результаті покараний власною ж системою (соціальний роман); Гаррі Руперт – самоук-винахідник і, одночасно, – чесний борець за справедливість ((анти?)утопія на кшталт «Сонячної машини» Винниченка), Франсуа і Камілла – пара з лицарського роману (коханець їде на подвиг заради звільнення дами серця), Едіт – героїня роману виховання (будучи на початку випещеною донькою мільярдера через життєві труднощі стає свідомою комуністкою). Усі ці стереотипи демонстративно штучні та неживі, іронія, вкладена у них, їхній яскраво пародійний характер заважає сприймати їх повноцінними персонажами. Характерною рисою функціонування масок-стереотипів у тексті є те, що інколи авторська іронія настільки прихована, що читач піддається містифікаціям і приймає пригоди схем за художню дійсність. І цей момент може бути частиною авторського задуму.

Таким чином, розглянувши ряд іпостасей, у яких з'являється маска в художньому тексті, наголосимо найперше на тому, що маска (як і маріонетка) у літературній практиці функціонує як образ, мотив, тема або ж як художній прийом, спосіб конструювання художнього світу. Відповідно до того, що вважати критерієм розрізнення, можна виділити:

- огляду на **об'єкт** містифікацій, маски *внутрітекстуальні* та *позатекстуальні*;
- з позицій **суб'єкта** містифікації, *маски наратора*, *авторські маски та маски персонажів*;

Серед масок персонажів найяскравіше вирізняються *маски-перевтілення* («маска-на-обличчі», «маска-обличчя»), *маски-фігури*, *маски-стереотипи* («маски-без-обличчя»). Основний критерій їх розрізнення – ступінь наближення (або віддалення) до повноцінного, психологічно вмотивованого, «живого» героя. Так, якщо маски-

перевтілення найчастіше мають на меті приховування, перевтілення, то їх структура передбачає існування оригінальних характеристик персонажа, його власного обличчя, яке має бути схованим («маска-на-обличчі») або зміненим («маска-обличчя»). Натомість «маска-без-обличчя» не вимагає прописування індивідуальних рис персонажа, оскільки й персонажа як такого немає. Саме такі випадки мав на увазі Ільїн, говорячи про авторську маску як про дійсного, дійового і цікавого героя.

Джерела появи маски у літературному творі – це, перш за все, транспонування образів, мотивів та прийомів із позалітературної дійсності, по-друге, – запозичення масок як образів, прийомів, схем із інших літературних творів, і, врешті, – творення власних масок. Саме у такому руслі говорить Гундорова про поетику та стилістику Бу-Ба-Бу: «Створені авторами Бу-Ба-Бу образи й маски багатолікі та багатоперсонажні» [4, 79], і далі: «Виходить, у підсумку, що відмовившись від цілісної історії, автор [йдеться про роман Андруховича «Дванадцять обручів» – Н. С.] насправді заховався за численними своїми масками (Антонича, Пепа, Цумбрунна, Варцабича, Доктора), за словесними, графічними та відеообразами, підсовуючи ілюзорні ходи та маски й, зрештою, жорстко керуючи всім і всіма» [4, 94].

Зрозуміло, що запропонована класифікація не вичерпує усього багатоманіття та глибини явища. Бачимо, однак, що маска – поняття набагато складніше, аніж те загальноприйняте значення, пов'язуване з ним. Складність його структури дає широкі можливості. Зокрема, цікавим видається дослідження феномену маски із позицій порівняльного літературознавства. Адже, з одного боку, маска належить до традиційних образів, а навіть топосів літератури. З другого боку – це прийом, який охоче застосовувався письменниками протягом усієї історії розвитку літератури. Та особливого значення маска набуває у контексті теорії карнавалізації М. Бахтіна, концепції маскарадної культури А. Грінштейна, теорії меніпеї А. Баркова. Зокрема, об'єктами уваги компаративістів могли б стати використання прийому маски та містифікації у різних авторів (синхронно чи діахронно), наприклад: авторська маска у Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича; зіставлення функціонування певної маски-фігури у різномовних дискурсах тощо.

Література

1. Барков А. «Мастер и Маргарита»: «вечно-верная» любовь или литературная мистификация // www.bulgakov.kiev.ua/mit/22.html.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Изд-во «Худ.лит», 1965. – 524 с.
3. Гринштейн А. Карнавал и маскарад в художественной литературе: учеб. пособие. – Самара: Изд-во СГАКИ, 1998. – 120 с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 263 с.
5. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Худож.-оформитель П.С.Рыженко – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с.
6. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). Переклала з англійської Рая Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
7. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію // Йогансен М. Вибрані твори – К.: Смолоскип, 2001. – С. 277–359.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
9. Моклиця М. Стильова функція маски в літературі модернізму // Біблія і культура: Збірник наукових статей. Випуск 5 / За ред. А. Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 2003. – С. 38–43.
10. Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины. – М.: Интрада, 1999. – 320 с.
11. Теккерей В. Ярмарок Суэти: Роман (кн. I). – Перекл. з англ. О. Сенюк; Передм. К. Шахової. – К.: Дніпро, 1979. – 405 с.
12. Gombrowicz W. *Ferdydurke*. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 2001. – 298 s.
13. Tytkowska A. *Casus Pierrota. (O artystycznej karierze jarmarcznej postaci)* // *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku / Pod red. Lucyny Rożek.* – Częstochowa: Wydawnictwo WSP, 2000. – S. 427–435.

Semashchuk N. P. Mask in the Fictional Text: Attempt of Phenomenon Typology. In the article the meaning of the term «mask» was analyzed and the peculiarities of functioning of this phenomenon in the artistic text were investigated. An attempt was made to distinguish between the types of mask depending on its specific structure and functioning in the text.

Key words: mask, carnival, figure, mystification, function, typology.

Андрій ЦЯПА

Категорії автобіографічної естетики – національне наповнення вихідних термінів жанру: пошук культурних детермінант та накидання містків

У статті висвітлено актуальний стан дискусії щодо фікціональності та нефікціональності автобіографічного жанру на тлі увіраження і наповнення його вихідних термінів; обґрунтована методологічна доцільність літературності, правдивості, щирості, автентичності, виправдання, значущості як визначних категорій художності автобіографії.

Ключові слова: автобіографія, жанр, правдивість, автентичність, фікційність.

Зосередившись на категоріях автобіографічної естетики, прагнемо екземплярно висвітлити національне наповнення, розуміння вихідних термінів, мотивів і виражальних можливостей жанру, аби віднайти детермінуючі чинники в культурі та перекрити провалля в мистецькій та науковій думці, які заважають дослідженню самобіографічної літератури, унеможливаючи поєднання різних методологічних підходів.

Незважаючи на юний вік автобіографії як предмета самостійних досліджень, у європейському літературознавстві вже виокремились різні моделі її опису, на представників і праці яких орієнтуємось, аналізуючи стан вивчення жанру й будуючи методологічну базу для глобальних та локальних цілей. Зокрема, Вільгельм Дітлі є представником герменевтичної, Петер Слотердаjk та Бернд Нойманн – представниками соціально-історичної, Штефан Гольдманн – психологічної, Філіп Леен та Портер Еббот – рецептивно-естетичної, Мішель Фуко та Манфред Шнайдер – дискурсно-теоретичної й деконструктивістичної, Герхард Герле, Маріанне Шулер – гендерної моделей опису. Свого роду підручниками з навчальної дисципліни «Жанр автобіографії» можна назвати ґрунтовні роботи Мартіни Вагнер-Егельгаф і Міхаели Гольденрід, що вийшли в світ 2000 року, а також збірку на-

ріжних розвідок ХХ століття з проблеми під редакцією Гюнтера Ніглі (1998). Доробок російського літературознавства сконцентровано, зокрема, у збірнику статей «Автоінтерпретація» (1998) під редакцією А. Муратова.

Недослідженість та неузагальненість автобіографічного жанру в українському літературознавстві ускладнюють його вихід на дисциплінарну й міждисциплінарну арену, і зокрема, його опредмечення в пошуках порівняльного літературознавства. Бо компаративіст, задумавши зіставлення творів українського й зарубіжного автобіографа чи мемуариста, як правило, змушений у межах свого дослідження частково продукувати й власні теорії літератури, аби мати змогу послугуватися теоретично-літературними засадами, що й визначає нашу мету. Порівнюваність українського та зарубіжного підходів у дослідженні автобіографіки уможливорює, зокрема, внесок Катерини Танчин, яка, обгрунтовуючи художній потенціал щоденника, приходиться до висновку, що «потенційні можливості щоденникового жанру величезні, такі, що не дають йому встояти на місці» [6, 263] і формулює усталену в європейських філологіях думку: «форма щоденника за останнє століття дещо віддалилася від своєї первинної ніші документальності і наблизилася до території, що належить красному мистецтву. Щоденник, який зазвичай сприймається як відхід від художньої літератури, може виявитися, по суті, альтернативним шляхом самої літератури» [там само]. У нашій ситуації автобіографія може виявитись також альтернативним шляхом порівняльного літературознавства, оскільки її компаративне дослідження дасть змогу пізнати у порівнянні характер національних суб'єктів творчості, схожість чи відмінність яких може стати підставою для узагальнення окремих спільних та відмінних рис літературно-національних структур, визначитись як універсальна культурна домінантна ознака.

Отже, теоретична думка щодо жанру автобіографії вимагає актуального, неупередженого узагальнення, тим більше, що їй не завжди притаманна достовірність. Так, предметом роботи О. Галича є актуальний статус мемуаристики, а її першоджерела могли б служити основою масштабнішого дослідження подібного спрямування. Однак робота виявляє показово вузьке розуміння протиріччя суб'єктивно-фікціональної та об'єктивно-документальної літератури, стверджуючи, що «на зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі та вимислі, приходять література документа та факту» [1, 124]. Все ж це твердження не оминає суті автобіографічного акту, котра полягає у конфлікті поміж претензією автора правдиво відтво-

рити історичну реальність та суб'єктивною авторською позицією. Тільки-от означення «літератури документа та факту» як такої, що не містить «художнього узагальнення, домислу та вимислу», і застосування такого підходу в якості головного принципу в аналізі, зокрема, мемуаристики, варто відкинути з наступних міркувань: навіть у галузі історичної реальності об'єктивність не є вимірюваною величиною, і навіть з допомогою фактів її не можна досягти остаточно. Адже ж і визнання факту таким залежить від його оцінки з огляду на взаємодію з іншими фактами, і, зрештою, в галузі «математично вимірюваного» об'єктивність залишається «відносною, заснованою на домовленості категорією» [11, 2]. Більше того, заглиблюючись у теоретичне становлення автобіографії з боку Гете, автора «Поезії і правди» («*Dichtung und Wahrheit*»), Мартіна Вагнер-Егельгаф отримує поняття «фікції» як єдино можливого засобу для автора встановити єдино істинне власного життя [11, 3].

Власне, довкола фікціональності та нефікціональності автобіографічного жанру закручується національна й міжнародна полеміка на предмет його літературності, все більше й на українському терені схилиючись до її визнання. Оксана Забужко, влучно обрисувачи стан ставлення до дослідження мемуарного жанру у післямові до родинної хроніки Юрія Луцького «На перехресті», генетично відшукує передумови його літературності – ще до виокремлення фікції – у власне літературності як наповненні первинного поняття літератури: «Марне розводитися про очевидне – про те, що мемуаристика не «також література», а, генетичне беручи, і є власне – література, література *sui generis*, із якої всякого роду «фікшини» «єсть пішли» аж генген пізніше (Гомер робив те, що ми назвали б «літературною обробкою» зацілілих усних переказів про троянську війну, [...] а про християнську традицію нема що й казати, бо чим є Євангеліє, як не збірником спогадів, тільки дуже суворо відредагованих)» [2, 152–153]. З іншого боку, заокругливши формулювання німецької дослідниці Вагнер-Егельгаф до тієї суті, що автобіографія водночас і займає околичну позицію літературознавчого поля, і зачіпає ядро загальнолітературознавчого запитання й пізнання [11, 1], можемо констатувати зведення першого термінологічного містка із шириною, яка дозволяє двосторонній рух.

Та поряд із цією констатацією Забужко доводиться засвідчувати і мачушине, псевдокласичне сприйняття мемуарного жанру українським письменством, що призводить до його (жанру) «попелющиних прав» як твору мистецтва, хоч як предмет лектури він є вже устале-

ним наповненням поняття бестселлера для читацької аудиторії. «Українське письменство, одначе, в цілому зосталося цим глобальним процесом непорушене» [2, 153], в результаті чого, зокрема, спогади не стали «розпізнавчими знаками своєї епохи» [там само]. Засновки такого результату дослідниця красномовно експонує на Миколі Вороному: «Пригадується засвідчене сучасниками непідробне обурення Миколи Вороного, коли раз у запалі кав'ярних балачок [...] хтось із заслуханих молодших узяв та й бовкнув простосердно: Записали б ви цеє все, Миколо Кіндратовичу, та ж таке цікаве життя за вами, які зустрічі, які люди... Вороний побуряковів з урази: Це що ж, виходить по-їхньому, він уже не годен писати своє власне? Епізод прехарактерний – дотепер в українській літературній свідомості залякла непорушно бозна-коли всталена ієрархія жанрів, згідно з якою безсмертною слави [...] вартує єдино «своє власне» – не в значенні «прожите й передумане», [...] а – намарене й нафантазоване [...], – висловлюючись по-західному, fiction (дослівно «вігадка»), плюс, розуміється, поезія з драматургією» [2, 152].

Щоб не заглиблюватись у прогнозовані перипетії казки про Попелюшку із автобіографічним жанром у головній ролі та лишень казковим хепі-ендом на українській сцені, зафіксуємось і сфокусуємось на літературності, що її Забужко – у якості додатка до визначення жанру – возводить у ранг очевидності. Маючи під собою зведений місток, спробуємо схопити палицю естетичності цього жанру за інший кінець, оскільки той, на котрому не можуть поміститися «фікшн» та «нонфікшн», видається радше регресивним та репродуктивним.

У дослідженнях мемуаристичної літератури актуальними й продуктивними є інші категорії: літературність, правдивість, щирість, дійсність, автентичність, виправдання, поезія і правда, самореферентність, серендипність тощо. Їх доцільність зумовлена притаманною їм відносністю, необхідною у судженні про автобіографію як про складний баланс документального й естетичного.

Змістом поняття *літературності* є читач як фактор сприйняття автобіографічного твору в якості документального чи художнього: «Звичайно, якщо читач налаштований на сприйняття тексту лише як на повідомлення, то ні про яку «літературність», яка присутня в тексті в іманентному стані і більш, ніж на п'ятдесят відсотків, залежить від уміння читача привести її в дію, говорити не має сенсу» [6, 258]. Продовжуючи фразу: «Якщо ж звернутися до читача, який дивиться на текст як на певне дійство, на виставу, то йому щоденник може запро-

понувати те ж, що і повноцінний художній твір: вчинки, події, активні душевні переживання, – усе тут є» [там само], дослідниця наводить на таку думку: визнаючи за щоденником, під яким тут узагальнено можемо розуміти й автобіографію, те естетичне навантаження, що має «повноцінний художній твір», мусимо констатувати можливість набуття автобіографічним твором літературності іншого жанру, романного, наприклад. Тобто, «уміння читача» може стосуватися «приведення в дію» літературності іншого гатунку і автоматично – звичним чином – спрацьовувати при сприйнятті назагал схожого прозового твору. Таку тезу підкріплює спостереження Вагнер-Егельгаф, яка зазначає, що й з точки зору теорії літератури немає «непідкупного критерію розрізнення роману й автобіографії» [11, 5], особливо автобіографії та я-роману. Такий критерій знадобився би як при читанні романів, що вдають чи пародіюють автобіографічний стиль («Зізнання дурисвіта Фелікса Круля» Т. Мана, 1954), так і для випадку автобіографій, що присвоюють собі «етикетку роману» [там само] («Антон Райзер» К. Ф. Моріса, 1785–1790), так і для сприйняття власне автобіографій, безсумнівних щодо їх стилю, які теж мають право «гратись своєю формальною мовою» [там само]. За умов такої дилеми Танчин пропонує авторові дотримуватись правдивості, під якою розуміє швидше документальність: «Зміст щоденника повинен підтримувати тісний контакт з справжнім знанням автора. Ігнорування цієї умови існування щоденника як літературного жанру буде знижувати його естетичну вартість, у кращому випадку призведе до трансформації у літературний щоденник» [6, 258]. Протियाгою жанровій недетермінованості автобіографії можна вважати цю документальну правдивість, однак припускати «зниження естетичної вартості» у результаті відходу від її канону щодо автобіографії, на відміну від щоденника (хоч і в його випадку відхід не є однозначним), не варто, адже важко хоча б котрусь із автобіографій назвати не літературною. Більше того, саме ступінь літературності, саме модифікація фактів відповідно до особистісного канону автора і визначає художню цінність автобіографії. Відтак, літературність автобіографічного твору має два виміри: як протиставлення документальному прочитанню та написанню.

Як вже сказано, автобіографія посягає на протоколювання *дійсності*, декларуючи цим свій референтний характер, однак не спроможна створити такий протокол, бо цьому перешкоджає суб'єктивність автора, який навіть зацікавлений у тому, щоб рівень літературності власного творіння належно врівноважував документальний аспект. Референція поєднується і змішується із перформансом, і *автентич-*

ність є тим обмеженням, яке заважає остаточному олітературненню першої: передбачаючи очікування читача на справжній досвід, на досвідне осмислення фактів, автобіограф не втрачає нагоди тут утвердити свій авторитет в якості привабливої альтернативи до «знання, почерпнутого із архівів вченості та літературної традиції» [11, 4]. Автентичність змушує автора до *правдивості*, а краще, услід за К. Танчин, кажучи, до *щирості*. Розуміючи наявність у кожного роду й жанру літератури своєї літературності та правдивості, дослідниця намагається усамостійнити жанр щоденника: «У кожного жанру своя правдивість і достовірність – своя в драматургії, своя в ліриці і в епосі. Що ж до щоденника, то краще говорити не про правдивість, а про вже згадану вище щирість» [6, 258]. При цьому «йдеться про ту щирість, без якої, на думку В. Винниченка, мету щоденника не можна досягнути» [там само]. Інакше кажучи, «той, хто пише автобіографію і послуговується «правдивим висловленням», мусить дати можливість судити про себе за цим критерієм» [10, 40]. Щирість є, отже, передумовою діалогу в межах автобіографічного пізнання, в якому автор передбачає не тільки очікування читача, але і його можливу реакцію, вкладаючи в текст відповіді на питання стосовно тексту.

Підсумуймо взаємозв'язок поданих ключових понять автобіографії: її літературність визначена великою часткою самовиразу автора у відображенні дійсності; тому автор дотримується не об'єктивності, а автентичності, яка вимагає від нього правдивості, але задовольняється відвертістю перед читачем та самим собою.

Проте є ще один аспект самовиразу автора, який породжує нове бачення як окремих понять, так і їхнього ланцюжка: виправдання. «Спостережена ще з античних часів основна функція автобіографії: виправдання» перекреслює «ідеальну претензію» щиро і в літературній формі відтворити власний досвід дійсності [11, 4]. До речі, цитата-знахідка К. Танчин із Пушкіна, коштовна влучністю автобіографічного досвіду: «Не брехати – можна; бути щирим – неможливість фізична. Перо інколи зупиняється, як з розгону перед прірвою – на тому, що сторонній прочитав би байдуже» [4, 148 (переклад К. Танчин)], може бути проінтерпретована двоюко: як неможливість щирості та як необхідність виправдання, адже «прірва» не ставить крапки, вона мусить бути подолана.

Реабілітуючись перед сучасниками чи нащадками, автор може ще й пробудити інтерес до тих фактів, які інакше не були б помічені. Виправдання, поруч із його первинною функцією, може виступити тут як джерело додаткового зацікавлення певним явищем завдяки подиву

читача, який усвідомлює переймання ним (явищем) на рівні вибачень за його перебіг.

Прагнення виправдатись дається взнаки безпосередньо в тексті або ж відбувається непомітно для літературного, не документального сприймання. Бо пам'яті властиво стирати неприємне, і не обов'язковим є свідоме втручання людини, тут діє «природна цензура, яка змушує людину забути те, що їй не до душі» [11, 42]. Відтак, посягання автора на мімезис, як і його порятунок від суб'єктивності у щирість, набувають зовсім нової модальності, сформульованої Гансом Глагау ще 1903 року: «Нам йдеться не лише про те, чи самобіограф *хоче* сказати правду, але й чи *може* він її сказати взагалі» [8, 3]. І передусім, мабуть, мається на увазі не та неможливість сказати правду, щодо якої вирішує сам автор, про яку зацитовано з Пушкіна і яку можна ототожнити з небажанням, а саме нездатність до правди, спричинена невідповідними авторові чинниками. Місце правдивості, що замістила дійсність, займає нездатність до правди... чи, можливо, здатність до істини? Але чи можемо довіритись істині, сприйнятій «сліпим» автором, істині, написаній автором без свого ж відома, за бажанням невідповідних свідомості сил?

Гете й на гадці не має заперечувати ці сили – так само, як і не ставить під сумнів прозорливість автобіографа, який внутрішнім зором бачить вилив загальних сфер у конкретне життя. 30 березня 1831 р. Екерман записує його вислів: «Тут нічого, окрім результатів мого життя, [...] а окремі згадані факти мають лише підтвердити загальне спостереження, вищу правду. [...] Я гадав, у тих фактах ховаються певні символи людського життя. Я дав книзі ймення «Поезія і правда», бо вона вищими тенденціями підіймається з простору нижчої реальності. [...] Не тому важливі факти нашого життя, що вони правдиві, а тому, що вони мали щось означати» [9, 7]. Поезія, перший складник назви автобіографії Гете, підносить одиничну правду до вищих тенденцій, залишаючи у «нижчій реальності» суперечки про об'єктивність та суб'єктивність, правдивість та нездатність до правди; більше того, місце фрагментарної дійсності займає універсальна підпорядкованість – у програмному вислові Гете сформульовано своєрідний автобіографічний *логос*. При бажанні можна помітити ще й іронічне забарвлення, що стосується, певно, дилем теоретиків автобіографії, і породжене щирістю автора, котрий, нагадаємо, виховує свій текст до відкритого діалогу і усвідомлює в момент написання свого автобіографічного твору велику практичну й теоретичну кар'єру жанру. Звідси додамо до наведеного вище переліку ключових характеристик автобіографії

ще *значущість фактів* й *універсальність* автобіографічного письма, яка знімає тезу об'єктивності й антитезу суб'єктивності.

Окрім того, у цьому узагальненні назвемо головне визначне поняття автобіографії: *самовизначуваність*, тобто можливість автора в її межах здійснювати її теоретичне обґрунтування, унаочнювати певним практичним, змістовим наповненням автобіографічного проекту водночас і теоретичний підхід до самобіографії. Здатність до *автобіографічної саморефлексії*, тобто ставлення до фактів власного життя не як до матеріалу для якихось інших «повноцінних» художніх творів, а осмислення їх – в межах автобіографії – як специфічного, логічно впорядкованого змісту саме цього жанру, що бачимо на прикладі Гете, засадничо відрізняє автобіографію від решти автобіографічних творів і зумовлює її *самореферентність* як підґрунтя автентичної літературності жанру.

Багатозначний зміст категорій літературності і правдивості захоплює нас до доскіпливішого погляду на їх стосунки. Тим більше, що обидві категорії визначають жанр щоденника, а відтак належать і до естетичності автобіографії, яка, якщо не безпосередньо послуговується діаріушними нотатками, то використовує їх форму, ретроспективно відтворюючи синхронність сприйняття й запису фактів.

У відносинах літературності й правдивості існує кілька ситуацій. Одна з них – коли літературні переваги щоденника докладаються до правдивості твору іншого жанру. «Форма щоденника може використовуватися як художній прийом, що надає творові особливий правдивості» [3, 206] – з такого зауваження у визначенні діаріуша робимо висновки, зокрема, щодо багатозначності чи багатовимірності терміну правдивість. Найперше варто зауважити, що існує інша, окрім пародіювання чи вдавання, відверта форма використання щоденника в межах іншожанрового твору. При цьому, очевидно, переслідується не документальність розповіді, а *вдавання* документальності. Такий вид спекуляції щоденниковим жанром, у якому відбувається вдавання не власне щоденника, а його властивостей, зумовлених неупередженістю, авторитетністю, суворістю автобіографічного стилю, а завданням його вжитку є досягнення швидше *переконливості*, ніж правдивості. Звичайно, порівнявши із розповіддю твору, в якому щоденникові елементи вживаються, тобто, як правило, із розповіддю романною, автобіографічну розповідь, їй можна приписати не тільки правдивість чи документальність, але й об'єктивність (пригадаймо, для прикладу, діалог нарацій хворого й лікаря у «Морфії» М. Булгакова). Однак ці категорії в такому випадку не можна вважати об'єктивними, оскільки

вони засновані на враженні читача і на нього спрямовані. Хоч це не перешкоджає робити висновки щодо рецепції автентичних автобіографічних творів. Порівняймо: «Відвертість, достовірність і оперативність у висвітленні життя надають щоденнику документальну вартість, поряд зі спорідненими жанрами: листами, спогадами тощо» [7, 628].

Інша ситуація – коли літературність щоденника як такого залежить від його сприймання як документального джерела або ж як естетичної структури, при чому в обох випадках передумовою належного ефекту на читача є правдивість. У динаміці стосунків літературності і правдивості не можемо оминати так званої *серендипності*, категорії, що первинно характеризує кінематографію, однак може бути вжита до документальності як ознаки мистецтва загалом (і через те означена як актуальна для компаратистичної теорії, оскільки обґрунтовує порівняння різних видів мистецтва). Ця категорія не просто породжена взаєминами літературності і правдивості, вона доповнює їх і висвітлює зовсім новий аспект естетичності автобіографізму, хоч є історично типовою насамперед для біографічної суб'єктно-об'єктності. Так от, із дефініції: «*Серендипність* (англ. Serendipity від Serendip – колишня назва Цейлону) – здатність випадково робити бажані, щасливі, але неочікувані відкриття; інстинктивна прозорливість. Саме так англійський письменник Горацій Волпоул (1717–1797) назвав якість, притаманну героям його роману «Три принци Серендипу» [5, 20] та із досвідного бачення цієї категорії «прямим» кінематографістом Альбертом Майзелсом*: «*Я певен, що є об'єктивний зв'язок поміж реальним і правдивим. Якщо якимось неконтрольованим чином – а природою реальності є неконтрольованість – ми фіксуємо події так, як вони відбуваються, то можемо розповісти правду життя і водночас створити щось дуже драматичне... саме те, що й потрібно людям. Більшість того, що тепер друкується в періодиці, як це не парадоксально, визначене наперед і заплановане. В газеті мусить з'явитися певна кількість повідомлень про вбивства та війни. Майже всі ці події, оскільки вони, сказати б, плановані, передусім відбивають уявлен-*

* «Наприкінці серпня 2000 року Київ відвідав (уже вдруге) видатний американський кінематографіст Альберт Майзелс, що він вважається, разом зі своїм братом Девідом (1932-1987) засновником «прямого кіно» – своєрідної американської версії «сінема веріте». Брати Майзелси також започаткували жанр неігрового повнометражного «художнього» фільму, в якому драма людського життя розгортається в своєму природньому вигляді, без сценарію, декорацій чи коментаря» [5, 21].

ня людей про те, яким саме повинен бути стан речей. Коли ж ви знімаєте фільм чи реєструєте життя у стані серендипності, тоді події перебувають у певному балансі, що відповідає їхній природі й реальності» [5, 26], – робимо висновок: саме документальність є фактором правдивості, а відповідно й естетичності; саме істинна документальність, протиставлена спланованій, типовій буденності преси, документальність котрої, здавалось, не може ставитись під сумнів, передає реальність у її випадковій неповторності, і це виявляється тим мистецьким актом, якого, попри його незапланованість, очікував глядач. Але й читач стоїть перед вибором: архівний матеріал, у датованості й документальності якого він переконаний, і щоденник чи автобіографія, які напевно не дотримуються хронологічних меж та й не позбавлені авторського втручання у реальність. І справді, як категорія серендипності може стосуватись автобіографії, якщо вона, по-перше, відрізняється від щоденника принциповою ретроспективністю і лише відтворює притаманну йому синхронність, а по-друге, відзначається сформульованою вище підпорядкованістю началу автобіографа, якщо не кожного, то принаймні зразка Гете, який нанизує «неконтрольовані» події га логос своєї сформованої особистості. Чи відбиває неконтрольована серендипність естетику контрольованої автобіографії? Хоч поміж архівом та самобіографією вибирати все одно читачеві, на це питання можемо дати відповідь, яка принаймні увиразнить різницю поміж відповідними документальностями: у газеті події відображаються так, як вони відбулись сьогодні, але водночас і так, як вони були відображені вчора; до враження спланованості випадкових подій спричиняється прогнозованість, *періодичність* періодики, закономірність публіцистичного акту. Натомість автобіографія як літературний жанр, намагаючись – у сумісництві з контролем автора – все ж передавати реалії з точки зору їхньої новизни, стосується ще такого аспекту реальності, яким автор керувати не спроможний: процесу створення автобіографії. Тобто, документально-естетична цінність автобіографії полягає у серендипності акту творення; це зйомка Майзелсом самого себе у процесі знімання прямого кіна; це спостереження за реальним спостереженням за реальністю. При цьому камери спостереження накладаються: автобіографія є водночас фіксацією об'єктивної реальності та суб'єктивної присутності автора, одночасним творенням портрету моделі та автопортрету митця з його ж точки зору.

Автобіографічний комплекс серендипності, в якому серендипність відтворення реальності довершується серендипністю миття творіння, наближає категорії літературності й правдивості до ідеалу їх

втілення. Бо переплітаючи конкретне документа та загальне літератури, автобіографія свавільно «видає» свого автора, захопленого впорядкуванням випадкової реальності, і виказує, заради відновлення природної неконтрольованості, драматичну правду творіння – як заперечення й водночас зародка життя.

Література

1. Галич О. Мемуаристика на порозі XXI віку // Вітчизна. – Київ, 2001. – № 7–8. – С. 124–131.
2. Забужко О. Людина й культура: коментар до одісеї українського космополіта / Луцький Ю. О. На перехресті. – Луцьк: Ініціал, 1999. – 160 с.
3. Діаріуш / Літературознавчий словник-довідник. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
4. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 10. – 710 с.
5. Серендипність: Історії Альберта Майзелса // Кіно-Коло. – 2001, зима. – № 12. – С. 20–27.
6. Танчин К. Художній потенціал щоденника // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – Вип. 15. – С. 255–265.
7. Даровська І., Волков А. Щоденник або Журнал / Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – С. 564.
8. Glagau, Hans. Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle. – Marburg: Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1903. – 168 s.
9. Goethe, Johann Wolfgang. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit: Eine Auswahl. – Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1993. – 264 s.
10. Holdenried, Michaela. Autobiographie. – Stuttgart: Reclam, 2000. – 299 s.
11. Wagner-Egelhaaf, Martina. Autobiographie. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000. – 229 s.

Tsyapa A. G. Categories of Autobiographic Aesthetics: National Filling of the Initial Genre Terms. Presented article is focused on the actual status of discussion based on the fictionality and non-fictionality of the autobiographical genres. Intention to define its (autobiography) significant terms serves us as a background. Also our investigation proves the methodological expedience of fictional character, truthfulness, sincerity, authenticity, justification, importance as substantial categories of autobiography as fictional literature.

Key words: autobiography, genre, truthfulness, authenticity, fictionality.

Валентина ПАПУШИНА

Конкретизація змісту та сутності понять «міфема» / «міфологема», «рецепція», «інтертекстуальність»

У статті розглядаються проблеми сучасного тлумачення теоретичних понять «міфема», «міфологема», «рецепція», «інтертекстуальність», уточнюються і розмежовуються поняття «міфема» і «міфологема». Встановлено взаємозв'язки між категоріями «рецепція» і «інтертекстуальність».

Ключові слова: міфема, міфологема, рецепція, інтертекстуальність, сюжет, генеза, диференціація.

Розмежування понять міфема і міфологема ще не набуло широкої та загальноновизнаної практики у світовому та вітчизняному літературознавстві. Так, О. Козлов у відповідній словниковій статті ці терміни розглядає в одному ряду як цілком тотожні: «МІФЕМА, МІФОЛОГЕМА – англ. – mytheme – термін міфологіч. критики, що позначає запозичення у міфу мотиву, теми чи її частини і відтворення у більш пізніх фольклорних і літературних творах» [162, 236]. Вважаємо, що відсутність чіткої диференціації цих понять робить літературознавчий аналіз дещо грубим, позбавленим термінологічної точності. Тому мінімальною структурною одиницею, що позначає присутність античної міфології у текстах, услід за К. Леві-Стросом, варто вважати міфему. Чітке розмежування термінів міфема і міфологема зафіксували автори «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» (2001). Під міфемою вони розуміють «використання в літературі імен, реалій та фактів міфологічної генези. Мета такого використання – викликати певні асоціації-алюзії» [93, 335]. Міфологема ж визначається як «чітка наявність у літературному творі міфологічного загальновідомого сюжету, сюжетної схеми або мотиву. Тобто міфологемою називається така присутність міфу в творі, яка структурує його.... Найчіткішими і найяскравішими втіленнями міфологеми можна вважати традиційні сюжети міфологічної генези» [93, 338]. Звідси, термін міфема доцільно використовувати лише тоді, коли зустрічаємо номінативне позначення певного міфологіч-

ного персонажа чи деталі, які генетично пов'язані з конкретною міфологічною оповідкою.

Актуалізація внутрішньої форми міфема відбувається через можливі читацькі уявлення, асоціації, фантазії. Міфема здатна до виконання функціональної ролі алюзії та ремінісценції, коли антропоніми чи реаліоніми є загальновідомими й такими, що мають потенціал асоціативного пригадування. Міфема є елементарною структурною часткою, що номінативно позначає міфологічну ситуацію (наприклад, гора Олімп) чи її учасників (наприклад, Крон). Найчастіше міфемами виступають персоніфіковані згадування міфологічних персонажів (антропоніми) чи просторові позначення (топоніми).

Ширшою і багатшою за змістом і структурою є міфологема. Міфологема відтворює та більш деталізує конкретні образні чи сюжетні моделі, що були випродуковані в античній міфології. Словесно-номінативні позначення міфів «з одного боку... слугують «будівельним матеріалом», оформлюють поряд зі словами та словосполученнями зміст тексту, звільнюють адресанта від необхідності вигадувати інші словесні формули. З іншого боку, ці запозичення виконують естетичні функції, підвищують експресивно-емоційну виразність висловлювання» [54, 388]. Проте варто зауважити, що поняття про міфологема не обов'язково повинно зводитись до сюжетних уявлень. Міфологема також має характер узагальнення, що може призвести до уподібнення чи уособлення, до створення нової метафори чи симфори. Міфологема може бути реалізованою не лише у структурних межах сюжету, але й на рівні інших структурних елементів літературного твору: «Художня форма успадкувала від міфа і конкретно-чуттєвий засіб узагальнення, і сам синкретизм, і безліч конкретних «міфологем», перетворених потім на літературні сюжети, поетичні метафори (тропи), образи героїв і т.і.» [110, 222]. У такому аспекті надзвичайно продуктивними є дослідження філологів-структуралістів Вяч. Вс. Іванова [68; 69; 71] та В. Топорова [175; 176], в яких містяться блискучі зразки реконструкції семантики балто-слов'янської міфології та індоєвропейських міфологем.

Принципова різниця між міфемою і міфологемою полягає в структурно-функціональних особливостях. Міфема і міфологема співвідносяться як фрагмент і ціле. Сама по собі міфема позбавлена глибинного функціонального змісту, її використання у тексті літературного твору часто носить механічний характер. Міфема завжди є частиною чогось більшого та важливішого.

Міфема сама по собі не володіє достатньою художньою експресивністю. Ідейно-естетична дієвість міфема залежить від досвіду читача, бурхливості його фантазій, миттєвості асоціативних ходів. Звернення до міфем може бути несвідомим, її присутність у поетичному тексті – малофункціональною чи службовою.

Міфема носить емблематичний, прикметниковий характер. Застосування міфема здатне акцентувати важливу якість чи ознаку нового поняття, провокувати читацьку активність у процесі актуалізації внутрішньої форми. Однак міфема не заміщує образи чи сюжетні елементи індивідуально-авторського «виробництва». Можливою мотивацією звернення до міфема з боку автора новітньої літератури є прагнення економії мовленнєвих засобів, затрати мінімально необхідних вербальних одиниць задля досягнення максимально можливої естетичної мети. У поетичному творі поява міфем може зумовлюватись навіть суто формальними чинниками: ритміко-інтонаційною своєрідністю тексту, метричною структурою, розміром тощо.

Міфологема виконує набагато активнішу роль у літературному творі. Автор новітнього твору намагається відтворити хоча б частину міфологічної основи, щоб отримати змогу її подальшої трансформації. Міфологема у поетичному творі стає одночасно доцентровою та відцентровою силою, що невпинно імппульсує розгортання ліричного сюжету чи художнього образу.

Для прикладу, порівняємо поезії двох молодомузівців – П. Карманського і Б. Лепкого. Їхні твори наближені за тематикою і назвами. Вірші П. Карманського «Мій краю рідний» і Б. Лепкого «І в мене був свій рідний край...» наповнені поетичними роздумами про долю батьківщини. Один і другий поет у розгортанні ліричної оповіді звертається до зовнішньо-номінативного залучення фрагментів античної міфології.

У вірші П. Карманського зустрічаємо:

*Ти, наче фенікс, воскресав на згарах,
Змагав до сонця й вічно ріс у силу [121, 138].*

Характеристика поетичного сприйняття рідного краю за допомогою порівняння з феніксом виглядає дещо факультативною. Загальна семантика твору дозволяє звернення до міфічного зерна, з якого щоразу проростає колос і здіймається до неба; допустимим було також звернення до саламандри, яка взагалі здатна жити в огні. Можливо, порівняння історичної долі України з такою здатністю саламандри було б точнішим і художньо ефективнішим. Однак, ні зерно, ні саламандра не вкладаються органічно в метрику вірша, і поет обирає дещо

суперечливий фрагмент античної міфології. Нагадаємо, що за традиційними міфічними версіями фенікс сам себе спалює, а «за другою версією, фенікс помирає, вдихаючи аромати трав, але з його сімені народжується новий птах, який переносить тіло свого батька до Єгипту, де жерці сонця його спалюють» [116, 556]. Та ці асоціації не є прямими і обов'язковими для автора. П. Карманський використав міфему фенікса у якості звичної й емблематичної позначки. Міфема у цьому випадку стає лише структурно-номінативною часткою порівняння.

Принципово інший приклад звернення до античної міфології зустрічаємо в творі Б. Лепкого «І в мене був свій рідний край...». З перших рядків поет розгортає трагічну ситуацію втрати рідного краю. Часові виміри ліричного сюжету охоплюють доісторичне та сучасне:

*О краю мій! Свята руїно,
Новітня Троє в попеліх!
Перед тобою гну коліно
І кличу: Боже в небесах,
За кров, за муки, за руїну,
Верни, верни нам Україну!* [121, 31–32].

Згадування міфічної Трої в поетичних рядках Б. Лепкого мотивоване вже назвою твору. Поневіряння українців перегукуються з трагедією троянців, які втратили свою батьківщину, і доля змусила їх шукати нові притулки. Змалювання святої руїни, що знаходиться в попелі, робить цілком передбачуваними згадки про звернення до небес, про кров і муки. Б. Лепкий одночасно створює зразок рецепції поетичної традиції І. Котляревського (1769–1838). Еней був одним з небагатьох троянців, які змогли врятуватися після знищення міста. Як бачимо, у вірші Б. Лепкого присутність міфу призводить до активізації цілої низки понять, якостей, прикметних ознак, різноманітних асоціацій, у взаємодії яких розширюється та поглиблюється художньо-семантичне значення образу втраченого краю. Напружений ліричний сюжет, розгортання основного художнього образу в творі Б. Лепкого структурується від початку (назви) і до останніх рядків функціональною присутністю міфу. Наявність міфологеми підпорядковує змістоформальні чинники їхньому функціональному призначенню.

Міфема не оточена широким асоціативним полем. У порівнянні з міфологемою, міфема вужча за семантичними розгалуженнями та обсягами. Тому міфема може розумітися лише як номінативна одиниця, а міфологема – як структурно-функціональна.

Використання термінів «міфема» та «міфологема» не може обмежуватись лише міфологічно-критичними студіями. Поняття «міфема» та «міфологема» на однакових правах належать до компаративістичного та типологічного тезаурусів. Міфему і міфологему можна вважати понятійними елементами рецептивної естетики та формами міжлітературної рецепції.

Міфокритичний літературознавчий аналіз розпочинається з пошуків міфем і міфологем у художньому тексті. Обов'язкова їхня риса – повторюваність. Як уже зазначалося, міф і символ тяжіє до багатозначності, яка, в свою чергу, й вимагає повторюваності міфем та міфологем з метою забезпечення контекстуальної варіативності тлумачення міфу чи символу. Такі повтори не створюють тавтології, а забезпечують безперервний та поступовий розвиток художнього смислу у поетичному творі. Повторюваність міфем і міфологем формує рису інтертекстуальності поетичного твору. Завдання літературознавця у такому випадку зводиться до того, щоб встановити у повторюваних частинах міфу ті мотиви, які визначають його загальний зміст. Далі з'ясовується інформативне навантаження міфем чи міфологем у певному текстовому оточенні та приблизні семантичні межі, що встановлюють більш чи менш широкий контекст. У результаті такого процесу маємо змогу встановити особливості сприйняття та пристосування конкретних античних міфем чи міфологем певним письменником чи поетом для їх функціонального введення у власний літературно-художній текст. Це, власне, й призведе до визначення особливостей літературно-творчої рецепції.

У тлумаченні поняття рецепції сучасні літературознавці виділяють «два її рівні: 1) безпосередню, первинну літературну рецепцію і 2) вторинну, опосередковану літературну рецепцію. У першій домінують чуттєво-емоційні елементи духовної діяльності реципієнта як читача, у другій – логічно-раціоналістичні операції. До першого рівня літературної рецепції зараховуємо читання текстів, яке супроводжується активними усними чи письмовими відгуками про них, а також всі форми перекладацької діяльності. До другого – історико-літературні праці, навчально-дидактичну літературу, все те, що є виявом інтерпретації художніх текстів відомих, забутих, а потім знову популярних літераторів» [98, 80]. На наш погляд, виділення двох рівнів рецепції передбачається лише умовно, оскільки розмежувати «чуттєво-емоційні елементи духовної діяльності» та «логічно-раціоналістичні операції» як у процесі рецепції, так і у ході аналізу її особливостей, практично неможливо.

Рецепція, знаходячись поряд із запозиченням та іншими формами наступності, суттєво від них відрізняється. Визначення глибинної сутності цього поняття може бути окремим предметом пояснення чи навіть науково-літературознавчої розвідки. Тому лише зазначимо, що процес рецепції на рівні індивідуально-авторського втілення понять, явищ, форм, які були створені у попередні епохи і належать до минулих культурних пластів, характеризується обов'язковим проходженням чотирьох стадій – сприйняття, перетворення, пристосування та засвоєння. Додамо, що порядок і черговість визначення цих стадій теж є дещо умовними, оскільки сам процес рецепції членувати надто важко.

Літературна рецепція може реалізовуватись як на індивідуальному рівні, так і на рівні літературного напрямку чи школи. Рецепція включає свідому та несвідому можливу повноту сучасного існування, що є органічним продовженням попередніх історико-культурних епох. Взаємодія свідомого та несвідомого ставить перед дослідником завдання зрозуміти автора можливо навіть краще, ніж він сам себе розуміє. Врешті-решт, термін рецепція «акцентує увагу на безпосередньо чуттєвому характері сприймання літературного твору і дозволяє зручно й економно наголошувати на обов'язковій наявності чуттєвого компоненту в будь-яких формах освоєння літературних явищ» [98, 78]. Для цього авторську комбінацію елементів змісту та форми потрібно аналітично перевести на понятійно-логічний рівень.

Практика різноманітних досліджень останніх років доводить, що міфокритичний аналіз може співпадати з інтертекстуальним, але й обов'язково виходитиме за його межі. Задля успішного досягнення науково-літературознавчої мети міфокритичне дослідження залишає межі конкретного текстового простору й долучається до вивчення загального культурного простору та навіть і до певних фактів суспільного життя тієї доби, до якої належить автор художніх творів, що стають предметом аналізу.

Сучасні літературознавство та мовознавство інтенсивно використовують поняття «текст», яке стає одним із ключових у загальногуманітарній культурі кінця ХХ ст. «Широке розуміння терміну «текст» утвердилось порівняно недавно. Воно пов'язане з сьогоденною загальною тенденцією трактовки культури як складного семіотичного утворення» [137, 124]. Категорія тексту пов'язується з уявленнями про системність, впорядкованість, структурну цілісність, які принципово вирізняють літературно-художній твір. На початку 1970-х років Ю. Лотман, підводячи своєрідні підсумки розвитку формалізму і

структуралізму, приходив до таких висновків: «Художня активність тексту визначається не стільки наявністю тих чи інших елементів, скільки їх активністю у системі даного художнього цілого. Тому опис тексту – не перелік тих чи інших елементів, а система функцій» [104, 136]. Визначальної цінності поняття «системність» набуває у термінологічному ланцюгу, ланки якого складаються з похідних елементів від слова «текст». До тих, що є на сьогодні достатньо апробованими та широко відомими термінами – «контекст» і «підтекст» – з останньої третини ХХ ст. додаються і починають активно використовуватись поняття «гіпертекст», «інтертекст», «метатекст». Не відкидаючи необхідної смислової диференціації згаданих понять, зауважимо, що вони мають ту загальну якість, яка є наріжним каменем у вихідному терміні «текст». Ця якість – системність.

Якість системності притаманна як змістовій, так і формальній організації літературного твору. Ця якість забезпечує певний порядок у розташуванні та взаємополученні структурних частин твору і при цьому виступає гарантом його ідейно-художньої цілісності. Найбільш різноманітна система функцій реалізується в інтертексті. «ІНТЕРТЕКСТ – основний вид і спосіб побудови художнього тексту у мистецтві модернізму і постмодернізму, який полягає у тому, що текст будується з цитат і ремінісценцій до інших текстів» [153, 155]. У наш час інтертекст сприймається як «безпосередній об'єкт» нової дисципліни – концептології. Автор цього положення Ю. Степанов дає одне з найбільш загальних визначень інтертексту: «Інтертекст – це те, що можливо *читати* у прямому значенні цього слова» [168, 3]. Мабуть, мається на увазі те, що текстова основа твору обов'язково продукує наступні «тексти», які, у свою чергу, складаються з уявлень, образів, численних асоціацій. У зв'язку з цим, перспективною виглядає пропозиція М. Гаспарова щодо розмежування понять «мовні інтертексти» (такі, що позбавлені яскравої художньої виразності), та «літературні інтертексти» (такі, що семантично навантажені) [37, 3]. Саме останні стають привабливими об'єктами для сучасних наукових досліджень загального філологічного спрямування та міфопоетичної орієнтації.

Перші спроби створення інтертекстуальної єдності належать символістам. Українські та російські символісти у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. своєрідно апробували поетику інтертексту, активно вводячи до власного художнього тексту, в першу чергу, античні та євангельські міфеми і міфологеми. У майбутньому така практика стане дуже поширеною і приведе до визначення основної властивості поетики ін-

терексту, яка позначається терміном неоміфологізм: «У неоміфологічному тексті у ролі міфу, який конститує зміст цього тексту, виступають, як відомо, не тільки архаїчні міфи, але й античні та євангельські окультурені міфи і, навпаки, міфологізовані тексти попередньої культурної традиції, такі, як «Божественна комедія», «Дон Жуан», «Гамлет», «Легенди про доктора Фауста» [153, 155]. Таким чином, міфемі та міфологеми потенційно володіють інтертекстуальними властивостями. Активне використання античних міфем і міфологеми у тексті одночасно посилює динаміку інтертекстуальних зв'язків.

Література

1. Гаспаров М. Л. *Литературный интертекст и языковой интертекст* // Известия академии наук. Серия литературы и языка. – 2002. – Т. 61. – № 4. – С. 3–9.
2. Дубровська І. Б. Семантико-стилістичний потенціал міфологізмів та біблейзмів у художньому тексті (на матеріалі творів німецької та української літератури) // Проблеми зіставної семантики. Доповіді та повідомлення Міжнародної наукової конференції з проблем зіставної семантики 25–27 вересня 1997 р. – К., 1997. – 486 с.
3. Иванов Вяч. Вс. *Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Том II. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 880 с.*
4. Иванов Вяч. Вс. *Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Том III: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихословение. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 816 с.*
5. Иванов Вяч. Вс. *Найдавніші форми людської культури та їх відображення у первісному мистецтві* // Всесвіт. – 1976. – № 6. – С. 187–198.
6. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.*
7. *Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За редакцією Романа Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 367 с.*
8. Лотман Ю. М. *Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.*
9. Мелетинський Є. *Що ж таке міф?* // Всесвіт. – 1977. – № 10. – С. 212–222.
10. *Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.*
11. *Молода муза: Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ ст. – К.: Молодь, 1989. – 328 с.*
12. Петрова Н. В. *Текст и дискурс* // Вопросы языкознания. – 2003. – № 6. – С. 123–131.
13. Руднев В. П. *Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.*
14. *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Нитрада-ИНИОН, 1996. – 319 с.*
15. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (К основам сравнительной концептологии) // Известия академии наук. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – № 1. – С. 3–11.

16. Топоров В. «Світове дерево»: універсальний образ міфопоетичної свідомості // Всесвіт. – 1977. – № 6. – С. 176–193.
17. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс»–«Культура», 1995. – 624 с.

Papushyna V. A. Concretezation of Content and Essence of Notions «mytheme», «mythologeme», «reception» and «intertext». In the article the problems of modern interpretation of theoretical notions such as «mytheme», «mythologeme», «reception» and «intertext» are considered; the notions «mytheme» and «mythologeme» are specialized and differentiated. The interrelations between categories «reception» and «intertext» are determined.

Key words: mytheme, mythologeme, reception, intertext, plot, genesis, differentiation.

Розділ 2.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕРМІНІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЗАРУБІЖНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Ольга КУЦА

Функціонування і тлумачення деяких термінів-понять у літературно-критичних виступах Михайла Драгоманова

У статті проілюстровано деякі теоретичні засади літературознавчої концепції Драгоманова, що впливала із його новоевропейської доктрини. Акцентовано на тих поняттях-термінах, які віддзеркалюють ідейно-світоглядну позицію вченого та його літературну діяльність, що виконувала ферментуючу роль в українському літературному процесі.

Ключові слова: *ноевропейська доктрина, тенденція, орієнтація, українське письменство, літературний ідеал.*

Завдяки тридцятилітній праці в українській літературі Драгоманов визнаний не тільки публіцистом, літературним критиком чи політичним письменником, а «усім нараз» (М. Євшан). Він виявився одним із небагатьох українських діячів, хто, завдяки глибокій науковій ерудиції, європейській широкій освіченості та сміливій політичній пристрасності, міг вирішувати не тільки наукові і політичні проблеми, а й провокувати теоретичні дискусії з проблем літератури, давати «майже педагогічні» (М. Рудницький) поради

письменникам, що змушені були залишати світ уяви і втручатися у позалітературні сфери.

Опинившись на пограниччі двох літератур, з яких рідна була «підрядною», Драгоманов у 60-х рр. XIX ст. віддав перевагу літературі російській, яка виконала «фатальну роль» (Л. Білецький) у його особистому житті і діяльності. Оцінивши мізерні здобутки українського письменства (60-і рр., за Франком, – це період «страшного і фатального затишку у літературі»), він постав перед дилемою: або бути українськими росіянами, або, потративши всі сили на «даремні теоретичні спори», зробитись під тиском імперії «великорусами» чи «пасивними білорусами». Драгоманов вибрав перше: силою Росії підіймати Україну та українську літературу, через російську ж виходити у слов'янський світ та Європу. У літературні «теоретичні спори», від яких застерігав, учений входив першим, спонукаючи до переосмислення усталених термінів та понять, а то й надаючи їм цілком нового значення. Так, він неодноразово попереджував не ототожнювати «росіяństwo» з «москвитизмом». Це мало важливу «утилітарну» мету: не прийняти українцям російську літературу за «обшу руську», тобто «свою», – означало відмовитись від спільних духовних надбань, насамперед від творчості Д. Ростовського, Ф. Прокоповича, І. Богдановича, М. Гнідича, М. Остроградського, М. Костомарова, М. Гоголя та інших, а залишитись з 5–6 україномовними письменниками. Досягнення «общеруської» – «російсько-європейської» – літератури, а не «московської», як наївно уточнював Драгоманов, важили для нього більше, ніж українська літературна традиція (вихований творами російської літератури), хоча критика «сліпого» наслідування поезії Шевченка як «небаченого тупоумія» була небезпідставною.

Невдоволення серед громадівців викликало його тлумачення понять «демократичний» і «плебейський» як синонімічних. Намагаючись виявити напрям прогресивного світового руху, – адже, як скаже він пізніше, вся мудрість у тому й полягала, щоб визначити «його міру і закон» і покористуватись ним, – талановитий учений спостеріг у Європі висхідну тенденцію до демократизації. Український літературний демократизм виявився якраз тією «ниткою», якою можна було пов'язати Україну з європейським прогресом: стосовно демократизму українська література у порівнянні з європейськими, неодноразово акцентував Драгоманов, – «сама серйозна». Виходило, що треба було розвивати саме цю рису письменства, щоб мати надійний «повід... на світ висунуть носа» (з листа до М. Бучинського). Драгоманов з ентузіазмом приступив до вироблення літературної програми «знизу

вверх» та виконання місії «роздзвонювати» у Європі про найкращі здобутки української демократичної літератури. Правильність орієнтації саме на демократизм підтверджували доказові аргументи: по-перше, це було продовження народоловної традиції інтелігентів-шістдесятників і насамперед Шевченка (його міркування про першочерговість «малого діла», тобто книг для народу); по-друге, соціальний склад української нації, серед якої простий народ, «мужики», – готовий і «безспорний» національний елемент, у той час як інтелігенція, за висловом ученого, «недоїдки офіційної школи польської і великоруської»; по-третє, унікальний матеріал з народної словесності, що його він опрацював, засвідчував воістину могутній духовний потенціал українського простоліду.

Накреслені у статтях та інтенсивному листуванні Драгоманова шляхи розвитку літератури не мали серед українських письменників «великих противників, які боронили б іншого літературного ідеалу» (М. Рудницький). Все-таки терміносполука «плебейська література», яку вживав Драгоманов, замість «демократична», драгувала українців. Хоча І. Франко, наприклад, на певному етапі погоджувався із визначеною Драгомановим головною рисою українського письменства – *litteratura di una nazione plebea*. Для Драгоманова ж ця риса – «щасливий» випадок, бо можна було «злитися» таким чином з новоевропейством. Далі Драгоманов відчув нелогічність власних тлумачень і певну «незручність» у підході до художніх вартостей. Хоча у листуванні 1880-х рр. він підтвердив незмінність свого погляду на українське письменство як «літературу плебейської нації», але тепер писав про цю своєрідність літератури як частково «щасливу», а частково «нешасну». Із Франковою критикою «зовсім не наукового демократизму» Драгоманова як згубного для української літератури і нації загалом у разі його реалізації не можна не погодитись. Означення вчителя – «література плебейської нації» – стало для Франка спонукою для наукового її спростування і праці над виробленням концепції національної літератури.

Однією із найголовніших перешкод у взаєминах Драгоманова з українською інтелігенцією поставав, як відомо, його космополітизм. Так, редакція журналу «Основа» одним із своїх програмних завдань вважала діяльність у напрямку побороювання космополітизму, який раніше чи пізніше переходить у повну байдужість до національних потреб. Видавці журналу гостро засуджували космополітичні заяви Драгоманова як «безплідні пориви», «примарні ідеї», далекі від щоденного життя народу. До космополітичного небезпідставно зарахо-

увалось тоді і соціалістичне. Драгоманов, який називав себе «українцем зо вселюдськими тенденціями», намагався очистити це поняття від «червоних привидів», відмежувати його від «обрусительства» та нігілізму. Космополітизм, за Драгомановим, виключав незнання чи зречення рідного, національного або поверхове знання європейського чи світового. Та й переклад із грецької мови слова «космополіт» – громадянин світу – не вимагав сприйняття космополітичного як загальнолюдського без національного. Отже, тлумачення Драгоманова відрізнялося від уточнення, доданого до перекладу «всесвітній громадянин» у словнику В. Даля («Людина, яка не визнає особливих стосунків з батьківщиною»). Тривале спілкування з росіянами, зокрема із російськими революційними народниками, привело у кінці 70-х – на початку 80-х рр. до своєрідної еволюції у світогляді Драгоманова – чіткого розмежування ним російського великодержавного націоналізму, який прикривався космополітичними фразами, і космополітизму. Протягом 1870–1881 рр. він, як згадував, вів бесіди навколо українських проблем з не менш як двомастами росіянами різних літературних уподобань, різного рівня ерудиції, освіти і зробив вражаючі висновки: жоден із його співрозмовників не виявив належного розуміння історичної необхідності українського відродження. Російські колеги відбувалися утертими фразами про «загальнолюдськість», необхідність космополітичної солідарності і шкідливість національної винятковості. Драгоманов зрозумів пустопорожність цих фраз, бо українська нація якраз ніколи не протиставляла себе людству, коли була самостійною. І лише коли опинилася під «опікою обрусителів», відокремилася від Заходу. За словами Драгоманова, росіяни, незалежно чи то московські слов'янофіли, чи «західники», і незалежно від політичних поглядів, через свій суб'єктивізм і національно-релігійну винятковість, що склалася внаслідок довготривалої ізольованості від культурного світу, «не доходять до цілком об'єктивного космополітизму» [3]. Тобто росіяни, писав Драгоманов, не здатні об'єктивно ставитись до інтересів інших народів і ніколи не зможуть увійти у становище народів поневолених. Російські космополіти – «дивні інтернаціоналісти», які замість людства «підсовують нам державу, аристократичну, буржуазну і бюрократичну, – і тому неминуче національну ж, і що їх псевдокосмополітична проповідь проти «націоналізму» зовсім не туди спрямована...» [4]. Драгоманов уточнював відмінність космополітизму від тогочасного псевдокосмополітизму: космополітизм – це «міжнародність», а те, що проповідують російські соціалісти, – «обезнароднювання», яке пропагує монополію офіційних, державних народностей

над поневоленими. (Майже до аналогічних висновків прийшов Ю. Шерех. Прикриття космополітизмом і заперечування національного, писав дослідник у статті «Етюди про національне в літературах сучасності» (1951), – це лише прихований вияв панівного націоналізму або шовінізму. Коли поневолені нації для самозбереження культивують націоналізм у різних його розгалуженнях, то нації панівні, не маючи потреби стверджувати себе, теоретично заперечують націоналізм, щоб перетоплювати чуже у собі. Найлегше це здійснювати тоді, коли проголосити себе понад національним, а національне – перейденим етапом). Драгоманов у багатьох статтях та листуванні вдавався до тлумачення терміна-поняття «космополітизм», посилаючись на наукові авторитети. Зауважимо, що наприкінці життя він багато писав про вселюдські ідеали, але у любов до вселюдськості мало вірив. Космополіт, уточнював він у 1894 році, «завше на патріотичній запарі» (із листа до Олександри де Гольштейн).

Драгоманов першим в українській літературній критиці відкинув загальноприйняте тлумачення «народності» як «простонародності». Невизначеність термінів «народний»-«національний», що пов'язувалися найперше з іменем і творчістю Шевченка, ускладнювала українську науку про літературу, насамперед шевченкознавство. «Народність», трансформована у «простонародність», утворила «якесь магічне коло» (С. Єфремов), поза межі якого не мало права виходити українське письменство. Тлумачення національної своєрідності художнього світу Шевченка протягом тривалого часу було майже відсутнє.

Вперше узагальнив значення Шевченка як поета «народного» М. Костомаров. Його висновки про поетову творчість як пряме продовження народної пісні, «такої, яку зміг би заспівати цілий народ», стали основою подальшого визначення народності у літературознавчій науці. Зрозуміло, що учений не міг уникнути суперечностей, бо Шевченкові твори вражали його не тільки тим, що відкривали «завісу» народного життя, а й «раптовим світлом істини, дружно схованої для спокійного натовпу, що іде второваною дорогою...» [5, 89]. Обґрунтовуючи «общеруське» значення Шевченкової творчості, він мав на увазі не всю «общеруськість», а тільки селянство. Костомаров досить виразно висловився про це у «Слові над гробом Шевченка»: «він – поет сільського люду, що виховав у собі поетичне натхнення його суттю і передав його освіченому світові...» [5, 85]. Порівнюючи зовнішні ознаки росіян та українців (звичаї, обряди, одяг, способи ведення господарства, зовнішній вигляд і, звичайно, мову) та констатуючи їх неоднаковість, учений доходив висновку, що ці ознаки є виявом

внутрішнього, того, що заховане у глибині душі. Вчений намагався з'ясувати цю духову істоту, яка породжувала зовнішні ознаки, зокрема розвиток літератури. «На дні» народної душі, за Костомаровим, – склад духу, розуму, ступінь почуття та способи його вияву, спрямування волі, погляд на духовне й громадське життя, тобто «все, що утворює норів і характер народу...». Все це, писав учений у праці «Дві руські народності», виявляється не поодинці, не окремо одне від одного, але «разом нероздільно», формуючи цілісний образ «народності». Отже, мова йшла про націю, національне, але для їх означення вживався термін «народність».

Не уник суперечливого трактування народності Шевченка і П. Куліш. Як і Костомаров, він писав («Чого стоїть Шевченко як поет народний») про наближеність творів Шевченка до народних дум. Одночасно Куліш не міг не розуміти, що твори поета – це більш ніж навіть найдовершеніші народні думи, це «благовістування» своєї народності. Вони – «ядро» нової сили, яка українців «родичами» поробила, «українське суть» на віки вічні утвердила. Куліш мав на увазі саме національне значення творчості Шевченка, але також вживав поняття «народність» замість «національність». Критик допустився помилкової тези, яка тривалий час підживлювала хибні уявлення про «малу» освіченість поета. Справедливо визначаючи вагу народного слова у вирішенні національних завдань українства – «словесним подвигом» Шевченко завершував діло, за яке гетьмани бралися нечистим серцем, – Куліш акцентував на ролі простого народу, селянства, навіть хutorянства у творчості Шевченка. Спрямовуючи гостре вістря пера проти тих письменників, які проміняли рідну на чужі мови, незрозумілим академічним складом «каламугили» український народ, критик явно перебільшував, твердячи, що Шевченко все – і великі міста, і столичні академії, і високоосвічені товариства – занедбавпокинув, а для великої народної справи взяв тільки сільську, хutorську мову. Куліш доходив висновку, що лише селяни та хutorяни розуміють, чого вартує Шевченко.

Треба додати, що вже у 60-х рр. XIX ст. була поширена Добролюбовська оцінка «Кобзаря» Шевченка. У часто цитованому і понині «він – поет цілком народний...» російський критик якраз мав на увазі оцю «невіддаленість» від простого народу, тобто загальнодоступність Т. Шевченка. Саме такий погляд підтверджувала рецензія на Кулішеву «Хату», у якій Добролюбов скептично поставився до спроб українських письменників виражати естетичні почуття рідною мовою. Все це разом сформувало думку, що Шевченко загальнодоступний, ціл-

ком народний поет, думку, яка стала «мовби якоюсь аксіомою, якої не треба було й доводити» (Б. Грінченко).

Драгоманов першим заперечив подібне трактування народності у полеміці з Ф. Сірком (Ф. Вовком), який обґрунтував приналежність українського поета до таких виразників «народних, мужичих» інтересів, у чиїх творах «цілком вилився мужицький народний світогляд» [6, 41]. На думку Ф. Сірка, саме через цю справжню, «мужичу» народність Шевченко не належить до таких, як О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Гоголь, І. Котляревський, навіть Г. Квітка-Основ'яненко, а до того ряду народних, у якому були Р. Бернс, Томас Гуд, А. Шеньє, Г. Лонгфелло, якоюсь мірою П. Беранже, О. Манзоні, В. Гюго.

Вимогливий у слововживанні, особливо термінів, Драгоманов зауважив у примітці до вищевикладеної думки Ф. Сірка, що така класифікація не відповідає істині, бо поняття «народ», «народний» у європейців мають різне значення – «peuple, populaire (напр., як де, то це значить nation, national, а як де democratie, democratique) і що ніде в Західній Європі ці слова не значать того, що в Росії, – la plebe (мужики), plebicien і навіть les paysans (селяни rustical)» [2, 96]. Саме означення «мужичий» стосовно письменника було неприйнятним для Драгоманова. Бо «що ж то значить письменник мужичий? – запитував він. – Чи той, хто пише за мужиків, чи про мужиків, чи для мужиків, чи те, й друге, й третє вкупі?» [1, 355]. І міркував так: по-перше, Шевченкові твори аж ніяк не подібні до народних; по-друге, Шевченко, як і кожний письменник, найперше писав для рівних собі (крім книг для початкової освіти); по-третє, свідченням того, що Шевченко призначав свої твори не «для мужиків», було їх політичне та громадське спрямування. Античні, біблійні, історичні картини, величезна кількість незрозумілих та недоступних для народного сприйняття слів, літературна та мистецька школа Шевченка суперечать трактуванню народності у традиційному розумінні, хоча тематика неполітичних його творів справді близька і доступна простому народові. Поняття «народність» поета чи письменника критик вважав абстрактним та нез'ясованим. Сам Драгоманов після вивчення західноєвропейських літературних напрямів під час закордонного відрядження не вживав поняття «народний» у значенні «простонародний». «Народний» у його статтях та виступах – це «національний», а також «демократичний», як у Європі. Власне до наукової інтерпретації Шевченка як поета національного Драгоманов підходив впритул, але на перешкоді, крім недооцінки національної своєрідності української літератури, було ще його помилкове враження про «исключительность» Шевчен-

ка. Коли національні поети, мовляв, виявлятимуть вороже ставлення до сусідніх народів, то важко буде справдитись бажанню, «щоб усі слов'яни стали добрими братами».

Після довготривалої листовної дискусії з Драгомановим Франко категорично відкинув не тільки обґрунтування творчості Шевченка як народної у звичному розумінні, а й погляд на українську літературу як народницьку. У Франкових працях помітне остерігання ототожнити терміни «народна» і «простонародна» чи «народницька» література. Народна – це всенародна, тобто національна. Так, у статті «Етнологія та історія літератури» (1894), торкаючись взаємин елітарної літератури, яку творять вищі верстви, і простонародної, витвореної нижчими типами, Франко писав про виникнення певного періоду відмежування перших від останніх. Коли ж після утворення «надто великої прірви» між ними ці вищі верстви впадають «у пересиченість і безплідність», тоді знаходяться з-поміж них «геніальні одиниці», які зв'язують ці порвані нитки і повертаються до народу і його духовності зміцнюють свої духовні сили, «творять справді народну літературу». Тут «справді народна» вжито у значенні «всенародна», «національна».

Підсумком дискутованої проблеми можна вважати виступ Л. Білецького «Народність чи національність у творах Шевченка» (так називалася його невелика – 46 сторінок – розвідка). Посилаючись на шевченкознавчі дослідження Драгоманова, Л. Білецький відкинув термін «народність» і заперечив можливість наукового обґрунтування народності не тільки творів Шевченка, але й будь-якого поета. Він, подібно до Драгоманова, допускав вагомий вплив народної поезії на вибір мотивів твору, образів, на фразеологію тощо. Проте кожний твір письменника з боку форми, змісту й ідеї є, на думку Білецького, твором його індивідуальності, його духу, а не якогось «конгломерату, що носить невиразне й незрозуміле ім'я «народність».

До найчастіше вживаних у літературно-критичних статтях Драгоманова належить поняття «європеїзм» (до середини 70-х рр.) або «новоевропейство» (після виїзду у Женеvu). Його зміст найповніше розкрито у двох працях – «Передне слово» [до «Громади» 1878 р.] та «Шевченко, українофіли і соціалізм» (1878 р.). У них вироблена обширна програма розвитку «нового виду» українства, найперша і найвища мета якого – об'єднатися і докласти зусиль, щоб жити «по своїй волі на своїй землі». Оскільки українці втратили державу, а відновити її шляхом повстання проти Росії чи Австрії – «річ неможлива», то вони повинні добиватись громадської волі за допомогою інших залеж-

них від цієї держави народів. Дорога до цієї мети, як і будь-яка дорога, є легшою тоді, коли нею йдуть «більш свідомі», ніж «темні». Тому чи не найперша місія за цією програмою належала літературі: письменники разом з усією українською інтелігенцією повинні побачити прогресивні демократичні тенденції у далекому минулому, поєднати їх із тими, що виробились у період XVIII і XIX ст., і цю нитку, яка обірвалась, пов'язати із прогресивним європейством – літературою, передовою науковою і громадською думкою [див.: 1, 289–290]. Шанси розвитку новоєвропейського письменства Драгоманов бачив насамперед у Галичині, бо воно могло «вільніше там впорядковуватись». Та й кінець 70-х рр. учений вважав «ліпшим часом» для української літератури, щоб «поборотись» з російською, яка переслідувалась за нігілізм і була позбавлена уваги з боку революційних гуртків. Адже «общеросійство» «підірвалось» у соціалістичній пропаганді, і загалом російські соціалісти народну справу уявляли вужче, ніж українці, які не тільки ніколи не радили відкинути зовсім літературу, науку чи відкласти її «на другий день революції», а розуміли втілення соціалістичної ідеї «на ширших підвалинах: поруч і з волею державною, і зі зростом усіх пород людських та науки, ремесла, штуки» [див.: 1, 427–428].

У названих вище працях уже відсутні нагадування про важливість «общеруського» письменства. Вибір мови для новоєвропейського літературного твору не підлягав дискусії: це повинна бути тільки українська мова. М. Драгоманов акцентував на важливості розвитку україномовної літератури серед городян. Українська думка мала пропагувати «осілість, земляцтво», бо кочуванням можна прислужитись кому завгодно, тільки не народові. Поняття «народ» Драгоманов вживав у значно ширшому значенні, ніж його сучасники, – це не простолюди, не тільки селяни-хлібороби, а всі, хто виконує потрібну для громади роботу. Пора кочування українського інтелігента чи то думкою, чи конкретною працею «от финских хладных скал до пламенной Тавриды» і «od morza do morza» закінчилась. Інтелігенція, найперше письменники, мала «... заректись не йти з України, ... упертись на тому, що кожний чоловік, вийшовши з України, кожна копійка, потрачена не на українську справу, кожне слово, сказане не по українському, – єсть видаток з української мужицької скарбниці...» [1, 306]. Поняття осілості у Драгоманова не означало замкнутості. Навпаки, це осіле українство, письменство насамперед, мало розвиватись на ширшій – європейській – основі, що виходила б далеко за межі Росії. Вибратись із «ям», які «порило» життя у складних історичних

умовах, українство може лише «європеїзуючись»: «...Стоячи ногами й з серцем на нашій Україні... держати свої голови в Європі, а руками обнімати по меншій мірі всю Слов'янщину» [1, 404].

Отже, тлумачення і дискутування певних термінів-понять у працях Драгоманова зумовлене гострою потребою в українській науці системи теоретико-літературознавчих знань і одночасно бурхливою боротьбою літературних течій і напрямів, яку він спостерігав у Європі. Теоретичні пошуки вченого були підпорядковані завданням виходу української літератури на зв'язки із слов'янським світом та Європою, розширенню культурно-національної програми українства другої половини XIX ст.

Література

1. Драгоманов М. Вибране. – К., 1991. – 688 с.
2. Драгоманов М. Уваги впорядчика // Громада. – 1879. – № 4. – С. 95–96.
3. Драгоманов М. Историческая Польша и великорусская демократия // Вольное Слово. – 1881. – № 11. – С. 4.
4. Драгоманов М. Историческая Польша и великорусская демократия // Вольное Слово. – 1881. – № 13. – С. 5.
5. Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. – К., 1928. – 316 с.
6. С-о [Ф. Вовк]. Т. Г. Шевченко і його думки про громадське життя // Громада. – 1879. – № 4. – С. 40–41.

Kutsa O. P. Functioning and Interpretation of Some Terms-Notions in Literary-Critical Projections of Mykhajlo Dragomanov. The article demonstrates some theoretical foundations of the literary studies concept of Dragomanov in the neweuropean doctrine genesis. The author emphasizes upon those notions-terms that reflect ideological and world outlook position of the scholar as well as his literary activity that played prominent role in the Ukrainian literary process.

Key words: neweuropean doctrine, tendency, orientation, Ukrainian writing, literary ideal.

Віра БОДНАР

Функціонування термінів «естетика» і «поетика» у літературно-критичних статтях Івана Франка

Автор статті аналізує термінологічну систему видатного українського вченого Івана Франка в цілому та використання ним термінів «естетика» й «поетика» зокрема. Вказані терміни окреслюються у контексті таких понять, як поезія, штука, критика, історія літератури, поетична техніка, артистична краса. Також робиться проекція на проблему читацького сприймання.

Ключові слова: термін, естетика, поетика, функціонування, критичний підхід.

З акономірним у розвитку науки є те, що істотні особливості предмета дослідження, їх зв'язки і модифікація з плином часу осягаються, описуються різними людьми в системі різних понять (терміносполук) і нащадкам той процес спочатку у виразнюється в теорії (концепції) людини, якій вдається не тільки яскраво й оригінально свою концепцію оформити, спопуляризувати, а й натрапити на відповідні запити, потреби ширшого загалу, який цю теорію сприйме і прийме. І лише згодом стає зрозумілим сенс давньої максими: «Нічого нового немає у світі!». Цей парадокс пояснює слушність пошуків проблем рецептивної естетики і поетики у спадщині І. Франка – мислителя, письменника, науковця, що випереджував свій час, виходив поза горизонти естетичних понять XIX століття.

І. Франко на означення загальнопоширених у світі естетичних термінів широко оперував такими словами, як поезія, література, штука, естетика, критика, історія літератури; поетична техніка; майстерство; артистична краса тощо. Слово поетика належить до найменш уживаних у його наукових працях і літературно-критичних статтях, але воно вживається у співвідношенні зі словом естетика і з'являється у смислому полі, що передається словосполученням «способи викликати враження в душі читача». Своє розуміння предмета і завдань естетики він викладав кілька разів і кожен раз, по суті, в рецептивно-

комунікативному аспекті. У полеміці зі своїм учителем професором Ом. Огоновським з приводу естетичної якості поеми «Гайдамаки» та її історичної достовірності І. Франко дав своє перше розгорнуте розуміння естетики. «Естетика, – твердив він у 1881 році, – то наука о хорош і м (розрядка Франка – В. Б.), особливо в штуці. Що вважається хорошим в штуці? На те різні естетичні теорії дають різні відповіді, котрі остаточно всі дадуть звестися на одно, а іменно: хорошим в штуці називається те, що викликає в чоловіці у благородняюче зрушення. Штуки пластичні (малюнок, різьба, будівля) викликають таке зрушення при помочі гармонії красок і ліній; штуки експресійні (музика, поезія, гра акторська) – при помочі чувств, особливо, як виказав Арістотель, чувств тривоги і надії. Остаточно затим увесь естетичний бік штуки сходить на викликування певних появ психологічних, певних сильних, потрясаючих вражень і чувств. Звісна річ, затим, щоб певний твір штуки викликав сильне і потрясаюче зрушення в нашій нутрі, мусить і весь уклад бути на те зверненим, щоб громадити увагу і заняття читача, а не розстрілювати їх» [1]). Реферативність та узагальнений характер тези очевидний. Далі ж Франко, посилаючись на досвід Шекспіра, Лессінга, Гете, Шіллера пояснює, чому втратила своє значення доктрина єдності місця, часу та дії, але обстоює думку, що увага читача «мусить коло чогось громадитись», а щось мусить «потручувати» (виділено нами. – В. Б.) струни його чувств, щоб остаточно розбудити в них пожадане естетичне зрушення» [1]).

Не важко зауважити, так би мовити, стратегічну націленість цих міркувань на «естетичне вдоволення» читачів, яке треба розбудити в їх рецептивному апараті. Це почуття – «пожадане», воно є стимулом до спілкування з твором мистецтва. Тому автор дбає про те, щоб «уклад» (композиція, поетика) твору були «звернені» до адресата, тобто підпорядковані цій меті. Легко також зауважити, що подібний хід думки повториться згодом у трактаті «Із секретів поетичної творчості» і статті «Леся Українка» 1898 року. Тобто, якщо корпус статей Франка розглядати як єдиний «метатекст», то в ньому діє внутрішня цілеспрямована логіка, яка по-різному виявляється в окремих статтях, по-різному аргументується залежно від аналізованого художнього явища і пізнавальної комунікативної ситуації. Термінологія Франка співвідносна. Вона становить своєрідну динамічну систему, яка виражає уявлення про рух світового мистецтва в культурі освіченого українця, що живе в Галичині.

І. Франко фіксує вплив панівних у Галичині естетичних смаків на літературу через діяльність шкільних (гімназійних) учителів. Показовими, з огляду на це, можуть бути його статті «Українська література в Галичині за 1886 рік» та «Українська альманахова література». «Естетичний канон» тодішніх «керівних естетів», – твердив Франко, – визначав вартість майже кожної п'єси, що виходить на підмостки української сцени» [3]), а В. Масляк вважався тоді «найздібнішим поетом» тому, бо «найбільше наближається до ідеалу наших учителів» [3, 45] і «не має того, що лежить поза горизонтом їхніх естетичних понять». Твори, що «не підходять під мірила шкільної естетики» [1, т. 27, 95], мусять друкуватися в незалежних альманахах. У чисельних анотаціях, відгуках, рецензіях на чужі твори і літературознавчі, а фольклористичні праці, І. Франко незмінно звертав увагу на їх популярність (відомість, значення), використовуючи це як один з критеріїв оцінки таких творів. У рецензії на публікацію К. Лучаківського «Антін Любич Могильницький, його життя, його значення» він одразу твердить: «...для нашого часу лише дуже невелика частина його праць зберігає ще значення; більша частина великої поеми «Скит Манявський» є сьогодні вже застарілою і не справляє ніякого враження так само, як для сучасних читачів не мають вартості його принагідні оди, написані ще у псевдокласичному тоні... Його велике значення і вплив належать до історії» [1, т. 27, 165]. Разом з тим Франко конкретизує з позицій «впливу» на публіку свої оцінки самого дискурсу Лучаківського: говорить про «непотрібну риторичку і розтягнутість», про «відсутність відповідної мірки в оцінці його (Могильницького. – В. Б.) і як людини, і як поета: біограф місцями перетворюється на панегіриста або адвоката» [1, т. 27, 169].

Закид щодо відповідності задуму, теми і стилю викладу І. Франко зробив і Д. Яворницькому як автору праці «Запорозьке в остатках старини и предания народа». Адресуючи її для «ширшої публіки», а не спеціалістам, Д. Яворницький переплів «історичні ремінісценції, описи місцевостей і природи, неодноразово витримані в більш поетичному і сентиментальному, ніж науковому тоні», тоді як, на думку І. Франка, «такий спосіб викладу найменше придатний для того, щоб дати нам ясне уявлення про тему» [1, т. 27, 333].

Конструктивним чинником, який модифікує і моделює поетику твору аж до структури висловлювань, виступає у Франка конкретний стосунок (у його видозмінах) суб'єкта творення-мовлення (автора, оповідача, персонажа) і реципієнта (публіки, слухачів, читачів). При цьому свідомо користується ним як ключем до тлумачення (інтерпре-

тації) сутності творів, їх своєрідності. З цього погляду характерними є три статті, написані 1889 року по-українськи, по-російськи і по-польськи: «Передне слово» (до видання: Шевченко Т. Г. «Перебендя», Львів, 1889), «Иоанн Вишенский (Новые данные для оценки его литературной и общественной деятельности) і «Поет-Герой» (пам'яті С. Гощинського в річницю Бельведерської ночі)». У першій І. Франко звертає увагу на те, що всюди «Перебендя вміє держати себе відповідно до своїх слухачів, уміє найти пісню, яка їм найбільше до вподоби і яка найбільше відповідає його головній меті» [1, т. 27, 293]. Критик, окрім того, враховує «походження Шевченка», його лектуру, мінливе докільля, наміри й амбіції молодого поета, бо все це допомагає йому «вияснити Шевченкову концепцію кобзаря Перебенді» [1, т. 27, 297] як «патріота, що зберігає пам'ять народної бувальщини, її духу і традиції і старається ці святощі передати грядущим поколінням» [1, т. 27, 296]. Розкриваючи механізм творення «модельованої» вже в літературах інших народів доби романтизму постаті співця, який протистоїть середовищу, Франко переконаний, що Шевченко, йдучи слідами інших митців, «реасумував в собі давнішу традицію поетичну, приймаючи з неї одно, відкидаючи друге, поглиблюючи її декуди відповідно до свого таланту, але разом вкладаючи в неї свою душу, своє життя, свої враження» [1, т. 27, 302].

Закономірно, що подібне розуміння процесу творчості, виникнення, як би тепер сказали, інтерсуб'єктивного твору, що має інтертекстуальний зміст, зумовлювало порядок аналітичних процедур у зворотному процесі його сприйняття та інтерпретації смислу, підсумкової оцінки. Відповідаючи рецензентові своєї праці про «Перебендю», І. Франко роз'яснював: «Приступаючи до оцінки твору літературного, я беру його поперед усього як факт індивідуальної історії даного письменника, т.є. стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний. Вислідивши таким способом генезис, вагу і ідею даного твору, стараюсь поглянути на ті здобутки з становища наших сучасних змагань і потреб духовних та культурних, запитую себе, що там находимо цінного, поучаючого і корисного для нас, т. є. попросту, чи і оскільки даний автор і даний твір стоїть того, щоб ми його читали, ним займалися, над ним думали і про нього писали» [1, т. 27, 311]. Отже, маємо тут схему (парадигму) інтепретації твору (у зв'язку з його автором) із актуалізацією тих елементів змісту, що є суголосними щодо потреб нових реципієнтів.

Роздуми І. Франка про новознайдені твори Івана Вишенського, про місце цього аскета і митця в рідній культурі увиразнюють певну залеж-

ність поетики авторських творів від традиції навіть тоді, коли автори свідомо протестують проти традицій, опираються їм. Іван Франко з цього приводу твердив: «Строгий аскет, свят, муж «зело любяй бессловіе», он вместе с тем является горячим пропагандистом вроде какого-нибудь Гуттена, бросает в народ свои пламенные послания, обращаясь к грамотной и неграмотной массе на языке, для нее почти совсем понятном», сильным и энергичным. Заклятый враг всяких «хитрых диалектических силлогизмов» и всей мирской премудрости, он вместе с тем очень искусно пользуется всеми уловками риторического искусства и создает стиль настолько богатый, разнообразный и цветистый, что в нашей древней литературе он уступает разве одному «Слово о Полку Игореве» [1, т. 27, 318]. Так мусило статися, бо «жизнь поставила его на рубеже двух миров». У порубіжних ситуаціях з'являються постаті, які так високо підносяться над загалом, що годі навіть запідозрити будь-які впливи на них цього загалу, а все-таки якась залежність виявляється – інакше ця постать не стала б героєм. Таким Франкові уявляється С. Гоцинський у період польського повстання 1830 року. «Герой Бельведерської ночі, автор «Канівського замку» робиться конспіратором, пропагандистом, емісаром у мужицькому сукмані, в гуральській серм'язі він йде в народ, рівень своїх орлиних дум знижує до рівня думок та бажань простих людей, не знижуючи, одначе, в цих простих словах ані на терцію багатой гами своїх почуттів, не охолоджуючи вогню своєї любові до Вітчизни» [1, т. 27, 345].

Недаремно дещо пізніше, 1891 року, в статті «Задачі і метода історії літератури» І. Франко виділяє як «дуже важливе» для історика літератури питання про «публіку писателя». Таке питання має відповідну градацію: «Чи пише він виключно для тісної купки вибраних, чи для широкого загалу? Чи підносить читачів до себе, чи сам до них знижується? Чи від них дізнає заохоти, чи ворогування? Того самого поета в різних часах дуже різно оцінюють. Хоч сама популярність далеко ще не є мірою значення поета, то все-таки історик літератури мусить пильно збирати голоси сучасних» [1, т. 41, 12].

І. Франко відкидав «педантичну поетику», яка йшла «невільничо за греками», вважав, що «досліди над розвоєм польської поетики повинні б бути роблені на тлі розвою польської поезії» [1, т. 33, 91]. Реферуючи праці професора Берлінського університету Е. Шмідта, ставив питання про естетику, що відрізнялась би від «голого естетизування» і оперту на неї «індуктивну (не догматичну) поетику» [1, т. 41, 16]. Обіцявши 1891 р. продовжити обговорення цих питань, І. Франко не здійснив свого наміру через закриття журналу «Руська школа», але торкався їх

принагідно у багатьох працях кінця XIX – поч. XX ст., зокрема – в трактаті «Із секретів поетичної творчості» і у статті «Леся Українка». Саме в останній у контексті роздумів про ідейність поетичного твору, про артистичну красу, про цілісність художнього твору (образу) зустрічаємо думку, яка є осердям рецептивної естетики (і поетики). Говорячи, що мета поетичного малюнка – передати читачам «глибший ідейний підклад даного живого образу», І. Франко твердить: «Поетична техніка, оперта на законах психологічної перцепції і асоціації, говорить нам, що се найкраще досягається найпростішими способами, комбінаціями конкретних образів, але так упорядкованими, щоб вони, мов знехотя, торкали найтайніші струни нашої душі, щоб відкривали нам широкі горизонти чуття і життєвих відносин» [1, т. 31, 272]. Отже, «поетична техніка» – це і є поетика як комбінація, упорядкування митцем конкретних образів, звернених на публіку, щоб викликати в неї (сугестувати їй) певні враження, «ширші горизонти чуття», «піддавати» якісь думки.

Аналіз психологічних та естетичних основ поетичної творчості у підсумковому для Франка трактаті завершується висновком, який митець і дослідник особливо наголошує (повторює декілька разів і виділяє шрифтом): «В артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження» [1, т. 31, 118]. З цієї позиції, на думку Франка, «можемо добачити всі зерна вірної думки в попередніх естетичних теоріях» [там само].

Таким чином, у Франка знаходимо основний концепт рецептивної естетики (як теорії впливу мистецтва на сприймачів) і – аналогічно до рецептивної поетики як системи художніх засобів (поетичної техніки), з допомогою якої естетичний вплив твору здійснюється. Коли говоримо про рецептивну поетику, то зосереджуємо увагу на одній із ланок комунікативної системи: автор (передавач інформації) – суспільно-естетична ситуація (умови комунікації) – текст твору як знакова система (комунікат) – читач (сприймач інформації), а саме на структурі тексту твору, породженій його автором, який певним чином орієнтується на ідеального чи реального адресата. Терміни І. Франка «естетика» («дотеперішня естетика», «нова естетика», «індуктивна естетика», «ідеалістично-догматична естетика», «поетика», «педантична поетика», «поетична техніка», «артистична техніка», «перцепція», «сприймання», «тлумачення», «горизонт естетичних понять» не тільки описували його розуміння складності процесу функціонування художніх творів, а й взаємозумовленості кожного компонента цього процесу. У такій системі мислення художній твір – функція комуніка-

ції, зумовлена естетичною ситуацією, а не просто об'єкт сприймання; текст, поетика твору – не просто засоби вираження авторського світосприйняття, а й способи активізації і підтримування рецептивного процесу; читач – не пасивний реципієнт тексту, а й до певної міри його творець, принаймні співтворець.

Аналізуючи міркування І. Канта про красу і прекрасне в мистецтві, І. Франко доходить висновку про особливу важливість «висловлювання» ідей та образів. На його думку, «не в тім річ, щоб висловляти ідеї чи образи – все одно свідомо чи несвідомо, а в тім річ, як висловлюється їх (виділення наше. – В. Б.); ані сам факт висловлювання, ані зміст висловлюваних ідей не чинить краси; по самій Кантовій дефініції, краси треба шукати в формі, в тім, як висловлено, як узmysловлено ті ідеї, а про се Кант не говорить нічого ближче» [1, т. 31, 115]. Як бачимо, те, що поступово, принагідно зринало в полі зору Франка протягом кількох років, нарешті виділяється й осмислюється ним як важливе питання, літературознавча проблема.

Франко як практик відчув межу теоретичних конструкцій філософа і навертав молодих філологів до розробки конкретніших питань, пов'язаних із сутністю «художніх висловлювань». Сам він лишень принагідно, але регулярно, майже в кожній більшій чи меншій статті, торкався різних моментів процесу літературної рецепції, яка послідовно тепер розробляється феноменологами, структуралістами, лінгвістами, представниками культурної антропології.

Література

1. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986.
2. Франко І. Я. Краса і секрети творчості: Статті, дослідження, листи / Упоряд., примітки та імен. покажчик Ф. Д. Пустової. – К.: Мистецтво, 1980. – 500 с.
3. Франко І. Про Ватікан, унію та католицизм. – К., 1981. – 285 с.

Bodnar V. T. Functioning of the Terms «Aesthetics» and «Poetics» in the Literary-Critical Articles of Ivan Franko. *The author of the article analyzes the terminological system of prominent Ukrainian scholar Ivan Franko in general and his usage of terms «aesthetics» and «poetics» in particular. The mentioned terms are outlined in the context of such notions as poetry, art, critics, history of literature, poetic technique, artistic beauty and others. Besides, the projection upon the problem of reader reception is given.*

Key words: *term, aesthetics, poetics, functioning, critical approach.*

Зоряна ЛАНОВИК

Герменевтична концепція Е. Д. Гірша і термінологічні аспекти новітнього літературознавства

У статті автор аналізує дві книги відомого представника сучасної герменевтики Е. Д. Гірша – «Точність інтерпретації», 1967 та «Цілі інтерпретації», 1976. Основна увага звернена на проблему об'єктивної інтерпретації, яка співвідноситься з жанрово обумовленим аналізом, авторською інтенцією та іншими методологічними принципами текстової інтерпретації. Теорії Гірша розглядаються з точки зору термінологічних аспектів у перспективі їх функціонування в сучасних літературознавчих студіях.

Ключові слова: герменевтика, інтерпретація, текст, аналіз, авторська інтенція.

Найяскравіший представник сучасної герменевтики Ерік Дональд Гірш (1928) – професор Єльського (1956–1960) та Вірджинського (з 1966) університетів, автор ряду праць, присвячених літературній критиці та герменевтиці (які він сам чітко розмежовує як дві окремі галузі літературознавства), першим обґрунтував необхідність повернення літературознавства до витоків «чистої герменевтики».

Уже починаючи з першої відомої герменевтичної праці «Об'єктивна інтерпретація» («*Objective Interpretation*», 1960), Гірш виробив власну концепцію стосовно ролі і місця герменевтики у системі гуманітарних досліджень, остаточно окресливши своє місце у розвитку герменевтичних вчень. Пошук «об'єктивної інтерпретації» відштовхується від двох поширених доктрин, які Гірш послідовно заперечує у всіх своїх працях: по-перше, він спростовує догму нової критики, начебто текст можна розуміти та інтерпретувати безвідносно до історичної і культурологічної епохи, біографії автора і його інтенцій; по-друге, він не приймає позиції Гадамера, що текст неможливо зрозуміти до кінця, оскільки неможливо цілковито відтворити історичну ситуацію, в якій він виник. Особливо гостру полеміку він веде з представниками структуралізму та деконструктивізму (особливо Деррідою), вважаючи, що саме їхні висновки призвели до «інтерпретатив-

ної анархії» в літературознавстві. Детально ці положення розгортаються у двох монументальних монографіях «Точність інтерпретації» («*Validity in Interpretation*», 1967 [5]) та «Цілі інтерпретації» («*The Aims of Interpretation*» [3], 1976, куди увійшла і найвідоміша програмна стаття автора «Три виміри герменевтики» («*Three Dimensions of Hermeneutics*» [4]), що вперше побачила світ у 1972 р.)).

Розгортаючи власні теоретичні положення, Гірш передусім аналізує сучасну йому ситуацію, що склалася в герменевтиці, щоби підкреслити найактуальніші проблеми у цій сфері. Він вважає, що герменевтика неправомірно поділилася на окремі відносно ізольовані сфери (біблійну, юридичну, літературознавчу). Хоча кожна проблема і вимагає визначення свого контексту і суми знань, але, на його думку, доцільніше виробляти спільні підходи до аналізу всіх текстових явищ. Оскільки біблійні, юридичні, літературні тексти відрізняються, то спільні *принципи*, а не *методи* сприятимуть виявленню основних аспектів визначення точності інтерпретації. Точність інтерпретації, за Гіршем, –найвищий критерій розроблюваної теорії. Він не погоджується з позицією бультманістів, що Біблія для кожного наступного покоління означає щось нове, чи що текст художньої літератури означає те, що він означає для кожного окремого читача сьогодні. Гірш заперечує і крайній «історизм» і крайній «психологізм», а особливо поширену теорію, яку сам називає «автономізм» (за якою текст належить до окремої онтологічної сфери, де його значення не залежить від волі автора). Ці три теорії є неприйнятними, бо відкидають можливість точності і зрозумілості тексту. Такі підходи Гірш називає «герменевтичним скептицизмом» і вважає перешкодою у пошуках істинного знання в гуманітарній сфері. Дослідник продовжив ту герменевтичну лінію, яку започаткували Шляєрмахер-Дільтей, з використанням елементів феноменології Гуссерля та ідей Ф. де Соссюра.

У «Точності інтерпретації» Гірш намагається з'ясувати, як могло статися, що століттями текст означав те, що мав на увазі автор, а за кілька останніх років (особливо під впливом діяльності Еліота та Пунда) перестав існувати автор, а література була проголошена імперсональною та автономною. У розділі «На захист автора» він переконливо доводить, що, вилучаючи автора з тексту, критики позбавляють текст відправної точки точності інтерпретації. Якщо що сам автор, за Гіршем, закладає смисл у текст, і саме цей смисл є головним в інтерпретації, то намагання уникати автора – найбільша помилка сучасних йому літературознавців. Тож коли виникає проблема, чи може змінюватися значення тексту (наприклад, для наступних поколінь чи при

кожному новому прочитанні), то Гірш наполягав, що «авторське значення» залишається незмінним, і тому є нормативним. Змінюватись може розуміння тексту чи ставлення до нього, які накладаються на основний сенс, розширюють чи корегують його, але фундаментальна частина завжди незмінна). Тому першорядного значення набуває, за Гіршем, авторська інтенція [2, 199].

Гірш усвідомлював, що інтенція та її втілення – це різні речі, проте оцінка тексту чи його тлумачення завжди повинні виходити від задуму та наміру автора. Звичайно, критик не може напевне і точно визначити авторський задум, проникнути в особистий досвід автора і його переживання, тому авторське значення тільки, мовляв, частково доступне і відкрите для інтерпретації. Ця ситуація подібна до того, що не завжди словами можна висловити всі аспекти візуального сприйняття, однак, це не означає, що не можна зі словесного опису в загальних рисах охопити картину [5, 18]. Тому питання повинно ставитися інакше, а саме: чи доступне і відкрите *вербальне* значення, закладене автором, для інтерпретації тексту. Інше питання – що текст попри свідомо закладену в словах інформацію може містити іншу інформацію, яку автор не усвідомлював чи не мав на увазі. Але навіть у такому випадку саме автор детермінує (*determines*) значення, бо воно окреслюється «авторським нормативним ідеалом».

Наступна герменевтична проблема, яку піднімає Гірш, – чи текст, потрапляючи в інші культурні умови, справді змінює своє значення. Ця проблема є надважливою, бо, якщо значення тексту може змінюватися від умов (і не лише культурних), тоді нема жодної надійної опори для точності інтерпретації. У процесі аналізу Гірш приходив до висновку, що зміна значення відбувається лише тоді, коли інтерпретатор актуалізує не ті елементи, які ставив на перший план автор. Знову коло замикається на авторському задумі і розумінні: існують елементи тексту, які неможливо і неприпустимо ігнорувати, в той час як інші елементи просто неприйнятні у нормативному полі автора. Звичайно, фактор психологізму вносить свої корективи в інтерпретований текст (бо психологія інтерпретатора відмінна від психології автора), але є, вважає Гірш, «об'єктивне значення слів», яке залишається незмінним, а також фундаментальні матриці свідомості, що усталюють певні рамки, за які інтерпретація не може виходити.

Це ж стосується й історичної об'єктивації: кожна ера чи епоха має свої особливості, але це не означає, що людина не може досягти текстів минулих епох – їх розуміння забезпечується спільністю людського досвіду і свідомості. А якщо радикальні прихильники істориз-

му вважають, що тільки сучасні для людини реалії мають для неї «автентичне значення», то Гірш стверджує, що ні мова, ні погляди чи цінності не є вродженими, вони набуваються у процесі навчання. Тому розуміння культурних сутностей минулого, як і сучасного, є «конструйованим» (оскільки ж розуміння завжди є конструюванням; то немає значення, чи людина оволодіває мовою у три роки чи в зрілому віці – вона може досконало її розуміти. Так само можна оволодіти розумінням епохи і зуміти інтерпретувати тексти минулого. У такий спосіб Гірш доходить до «теорії детермінантності інтерпретації». Попри всі незначні відхилення, можна говорити про чітку визначеність меж можливих значень, розуміння та інтерпретації. Детермінантність зумовлюється як вербальним значенням слів, так до певної міри контекстом, і авторською волею (навіть підсвідоме значення лежить у межах детермінант).

За Гіршем, основна проблема інтерпретації полягає в тому, що, не зважаючи на існуючі чи можливі класифікації мовних та літературних явищ, існує безмежна кількість «знаків» (слів, речень, фігур мови, літературних тропів, гри слів та ін.), які ніколи не є чимось сталим, а вічно змінюються, варифікуються їх значення, деякі зникають із вжитку, з'являються нові. У герменевтиці є дві складові, жодна з яких не може ігноруватися за рахунок іншої, – інтерпретація і значення. «Коли інтерпретація є основним об'єктом, що береться до уваги, теоретик, ймовірно, упускає такі категорії, як «публічні норми», «традиції», «контексти» і «лінгвістична неминучість». З іншого боку, коли першорядним об'єктом є значення, то його охоплює усвідомлення необхідності авторської детермінуючої волі. Більше того, коли він передусім зосереджений на інтерпретації, він, природно, фокусується на відправній точці інтерпретації, тобто на узгодженні лінгвістичних знаків і контексту, тож вимушений наголошувати на незалежній детермінантній силі цих двох складових. Але коли його цікавить передусім природа значення, він, природно, доходить, що знак *щось* означає, і вимушений наголошувати на детермінантній силі авторської волі, яка необхідна для того, щоби знаки означали це *щось*. У кожному з названих випадків теоретик ставить до перебільшення значення однієї з частин, усвідомлюючи, що інтерпретація повинна узгоджуватися з чимось значенням, чи що значення повинне відрізнятися залежно від комунікативних обмежень і мовних схем, але ці якості не усувають небезпеки неправильного наголосу, що невідворотно виникає, якщо зосереджуватися тільки на інтерпретації чи тільки на значенні» [5, 68–69].

Парадокс цієї проблеми Гірш убачає в тому, що тоді, як загальні мовні норми еластичні і варифікуються, виявляючись здатними до будь-яких змін, то норми встановлення значення конкретного висловлювання строго детерміновані стосовно детермінованості значення, яке це висловлювання виражає. Тому насправді не мовні норми (порядок слів чи навіть контекст) «контролюють», звужують чи лімітують значення – є щось, що виводить процес інтерпретації за чисто мовні рамки. Гірш вдається до аналогії: знати правила гри (мови) – не означає вправно грати: потрібні навички, вміння, особисті якості гравця. Однак завжди залишається щось поза межами правил, що не визначається ні конкретними знаннями про «гру», ні детальними описами «гри» – щось на зразок інсайту чи внутрішнього розуміння.

Центральною теорією «Точності інтерпретації» є «концепція жанру», детально розроблена у третьому розділі монографії. З одного боку, її можна аналізувати з традиційної точки зору герменевтичного кола (коли жанр є цілим, а фрази, назва, тропи і т. п. є його частинами). Але автор відмовляється від традиційної моделі, вважаючи її «непотрібним надуманим парадоксом німецької герменевтичної традиції», який виявляється не таким вже «містичним» чи «таємничим», коли до проблеми інтерпретації підійти з позицій розуміння жанрової природи тексту чи висловлювання [5, 77]. Інтерпретація, на його думку, завжди повинна бути «жанрово обумовлена» (*genre-bound*), оскільки жанрово зумовленим є і сам текст (жанром визначається і вербальне значення, і тимчасове узгодження мови і т. ін.). Значимо, що розуміння терміна «жанр» у Гірша дещо відрізняється від традиційного значення, утвердженого російськими формалістами: він вкладає в нього ширше поняття внутрішнього значення, структурної сутності усього тексту чи окремого висловлювання як його частини. Саме жанр задає ті контури розуміння, за які не може вийти інтерпретація, і розуміння жанру допомагає читачеві зрозуміти, скажімо, початок твору задовго до того, поки він дочитає твір до кінця.

Особливо важливого значення Гірш надає визначенню «внутрішнього жанру» (*intrinsic genre*). «Внутрішній жанр – це значення цілого, через яке інтерпретатор може правильно зрозуміти будь-яку частину, яку той детермінує» [5, 86]. Він і повинен бути тим «малим ігровим простором» (*Spielraum*), в якому визначається значення тексту. Термін «контекст» у цьому випадку не є виправданим, оскільки «він зазвичай означає дуже складний і невизначений набір релевантних факторів, починаючи від слів, що оточують незрозуміле висловлювання, і розростаючись до меж усього фізичного, психологічного, со-

ціального й історичного простору (*milieu*), в якому виникло висловлювання. Він може означати традиції і переконання, до яких належить мовець, його ставлення, цілі, тип мовних висловлювань у їх залежності від аудиторії, і окрім того може означати ще велику кількість речей» [5, 86–87]. Оскільки термін «контекст» охоплює дуже різні сфери, то його необхідно замінити або звзунити його вживання лише стосовно значення найменшої частини тексту, необхідної для розуміння значення висловлювання. Іншими словами, «основним компонентом контексту є внутрішній жанр висловлювання. Решта у контексті слугує ключем до внутрішнього жанру і не має вагомої сили для визначення окремих значень. Ці зовнішні ключі можуть бути надзвичайно важливими, але часто (як у деяких анонімних текстах) вони майже відсутні. Знати внутрішній жанр і узгодження слів – це знати майже все» [5, 88–89].

Розуміння логіки жанру допомагає вирішувати найскладнішу герменевтичну проблему – проблему підтексту, якої не можна оминати, говорячи про точність інтерпретації (найпростішим прикладом може бути випадок, коли один інтерпретатор тлумачить значення висловлювання як іронічне, а інший – як пряме). Логіка жанру повинна спрямовувати логіку тлумачення. Гірш відштовхується від тези Шляєрмахера що «ми нічого не розуміємо доти, поки не зрозуміємо його як необхідність (обов'язковість)». Тут автор знову вдається до аналогії гри: щоби зрозуміти суть гри, треба знати її правила. Але у випадку з текстовою інтерпретацією «правила» – це невідповідне слово, оскільки стосовно розуміння тексту це швидше мовні «властивості». Інтерпретатор не зрозуміє підтексту, поки не збагне характеристики внутрішнього жанру і поки не засвоїть ті обмеження і необхідності жанру, якими керувався автор. У цьому сенсі процес інтерпретації подібний до ситуації, коли людина потрапляє у чуже етнічно-культурне чи соціальне середовище, в якому діють не стільки «правила», скільки традиційно успадковані морально-етичні поведінкові норми, які людина свідомо чи незумисне може порушувати. Мова є тим «соціальним середовищем», ознайомлення з нормами якого і визначає «компетентного читача». Логіка інтерпретації вимагає засвоєння логіки жанру та структурування тексту відповідно до принципів жанру. У свою чергу логіка жанру визначається метою висловленого тексту (адже, наприклад, молитва і військовий наказ, і ввічливе прохання мають подібну побудову речень і текстову структуру). Посилаючись на Аристотеля, Гірш стверджує, що спершу розуміння жанрової при-

роди неодмінно пов'язувалось з усвідомленням мети висловлювання чи призначення жанру.

Стосовно Біблії ця концепція має ще більше значення, ніж стосовно секулярної літератури розважального характеру (де від часів Романтизму безперервно відбувається дифузія жанрів). Мета жанру пов'язана і з основною ідеєю тексту, і з авторською інтенцією – саме тому існує прямий зв'язок між ідеєю жанру та основним принципом виявлення значення, оскільки жанрові обмеження обрамлюють вираження авторської волі (автор, знаючи мету висловлювання, вибирає певну жанрову матрицю для вираження). Феномен типології жанру (як і розуміння загалом) визначається єдністю людського досвіду. Це Гірш демонструє на простому прикладі ваз, які виготовляє гончар. Єдність усіх «типів» і є основою для розуміння, бо уможливило комунікацію. Варіант визначається системою інваріантів, але завжди інтерпретація відбувається у межах єдності людського досвіду. Кожен жанр проходить процес становлення, асиміляції, але розкриває свою суть у процесі виявлення аналогій. Кожне нове утворення може бути витвором уяви, але не настільки новим, щоби у ньому не проглядалися елементи чогось давнішого чи усталеного. Услід за Шляермахером Гірш стверджує, що інтерпретатор повинен розуміти й історичний розвиток жанру, і у процесі тлумачення міг враховувати, чи це усталений, чи новий жанр, оскільки цей фактор впливає на особливості вживання фігур і тропів. Усе це формує процес інтерпретації і нехтування ним може призвести до неправильного розуміння [5, 107].

Виходячи з концепції жанру, Гірш формулює основну ідею власної герменевтичної системи. Герменевтична теорія завжди усвідомлювала, що можуть бути різні види текстової інтерпретації в залежності від різних видів текстів. Найбільш визнаним було розмежування між *hermeneutica sacra* та *hermeneutica profana*. І хоча Шляермахер активно (але безуспішно) стирив між ними межу, а його послідовники пропагували ідею, начебто принципи інтерпретації єдині, незалежно від об'єктів інтерпретації, то й поділ між *hermeneutica sacra* та *hermeneutica profana* є, на його думку, неприйнятним. Все ж ті сучасні теоретики, що виховані у традиції Шляермахера, вимушені були визнати практичну необхідність розмежування між типами інтерпретації. Зокрема Емілію Бетті відстоював три основні типи: рекогнітивний, презентаційний і нормативний, які стосуються відповідно 1) історичних і літературних, 2) драматичних і музичних, 3) сакральних текстів. Натомість Гадамер, навпаки, відкидав проблему відмінності між типами інтерпретації, підпорядковуючи її ідеї апліка-

ції. Відносного примирення цих двох позицій досягнули Уеллек і Уоррен, висунувши ідею, що літературна інтерпретація повинна бути внутрішньо обумовленою (intrinsic): так само, як вивчення літератури повинно бути літературним, так і вивчення та інтерпретація філологічних текстів повинно бути філологічним (відповідно філософського – філософським і т. п.). За цією програмною ідеєю криється усвідомлення необхідності точності інтерпретації в залежності від жанрової приналежності тексту: літературний текст не можна аналізувати як історичний документ чи як біографію – це спотворює його природу і перекручує значення.

Отже, стає очевидним, що, хоча функції розуміння тотожні, все ж різні типи текстів вимагають різних типів інтерпретації. Таким чином, Гірш твердить: «якщо ті самі методи і категорії не мають універсального застосування до всіх текстів, то відповідні категорії завжди визначаються універсальним принципом – їхньою відповідністю внутрішньому жанрові тексту» [5, 113]. Тут постає інша проблема – чіткого окреслення і систематизації жанрів, вирішивши яку, можна обстоювати універсальний принцип про точність інтерпретації, як-от: точність інтерпретації залежить від точності співвіднесення властивостей внутрішнього жанру. Тоді залишається ще невирішеним питання: як таке узагальнення співвідноситься з первинним визначенням розуміння і виявлення авторського значення? Цю проблему Гірш пояснює так: автор та інтерпретатор обмежені однаковими жанровими ознаками, тому авторська інтенція визначається і вибором певного жанру (особливо стосовно тих жанрів, які Бетті назвав «нормативними»). Зрозуміло, чому Біблія, Конституція і п'єси Шекспіра вимагають різних підходів до їх інтерпретації, і чому, скажімо, значення Біблії виходить далеко за межі людської волі історичного автора, в той час як у драмах Шекспіра попри їх геніальність такого явища не спостерігається [5, 126]. Остаточний висновок такий: «Неосяжний всесвіт вербального ж значення, простягаючись від випадкової розмови до епічної поезії, однотипно упорядковується соціальним принципом мовних жанрів та індивідуальним принципом авторської волі. Обидва принципи формально необхідні для визначення вербального значення і для його правильної інтерпретації» [5, 127].

Переходячи до теоретичних проблем розуміння та інтерпретації в їх стосунку до літературної критики (Розділ 4), Гірш зацікавлюється питанням, як визначити справжнє тлумачення тексту, коли всі окремі тлумачення відрізняються одне від одного? Стандартна відповідь відома: усі тлумачення часткові, жодне тлумачення не вичерпує повно-

ти значення тексту; кожна інтерпретація виявляє інший аспект значення, тому чим більше тлумачень людина знає, тим глибшим є її розуміння. Гірш не відкидає такої точки зору, але проблематизує її, перш за все тому, що не всі тлумачення можна узгодити, навіть не всі «правдоподібні» чи «прийнятні» тлумачення сумістимі (і навіть тоді, коли знаходять підтвердження у тексті). Проте це не означає, що всі ймовірні інтерпретації є прийнятними, як і не означає, що всі вони є персональними, тимчасовими і необґрунтованими. Цей різнобій тлумачень Гірш називає «Вавилоном інтерпретацій», але не вважає такий стан речей безнадійним для літературознавства.

Попри відмінності у шляхах, підходах, цілях, об'єктах і т.п. інтерпретації, вони можуть збугатися стосовно ідентичності конструювання значення. Розуміння різниці між значенням інтерпретації і конструюванням значення, до якого інтерпретація прагне, є найважливішою герменевтичною турботою. Ернесті, як відомо, вирізняв цю відмінність, говорячи про мистецтво розуміння (*subtilitas intelligendi*) і мистецтво тлумачення (*subtilitas explicandi*). Самоочевидно, що розуміння є первинним, і воно відрізняється від пояснення, яке здебільшого визначається аудиторією, якій пояснюють, а не тільки розумінням. Водночас пояснення може поглиблювати розуміння, а може суперечити чимусь розумінню, спростовувати його. Ефект «поглиблення» розуміння можливий лише тоді, коли інтерпретація конструє той же тип розуміння, який сконструйований у свідомості реципієнта, в іншому випадку пояснення вимагає зміни конструкції значення. У кожному разі мистецтво розуміння і мистецтво тлумачення повинні бодай за домінантами розрізняти як дві відмінні герменевтичні функції: на рівні розуміння можуть виявлятися ті аспекти значень, які у процесі інтерпретації повинні вибудовуватися в єдину конструкцію значення. Коли різні інтерпретатори наголошують чи обирають об'єктом різні аспекти тексту, то ймовірно, складається враження, наче це різні інтерпретації, проте вони можуть повністю узгоджуватися в єдиній конструкції значення. Отже, відмінними можна вважати не всі різні інтерпретації, а ті, що передбачають відмінні конструкції значення (подібно до того, як змінюється опис візуального сприйняття будівлі, коли її описують люди, що дивляться з різних точок зору: один опис відрізняється від іншого, але не виключає його). А завдання критики – не простий коментар тексту (щоби він став зрозумілим для інших), а виявлення істинної сутності, особливих характеристик, глибинного значення тексту. У цьому виявляється розмежування між герменевтикою і літературною критикою (хоча таке розмежування може видава-

тися дещо штучним. Відмінність між розумінням, поясненням і критикою, на думку Гірша, не складніше, ніж відмінність між іншими взаємопов'язаними сутностями реальності, як, наприклад, світлом і теплом, однак вони не ототожнюються у свідомості). Тому можна твердити, що розуміння, пояснення і критика мають зовсім різні вимоги і різні цілі.

Детально аналізуючи ці категорії, Гірш формулює ряд теоретичних положень. Проблема точності інтерпретації пов'язується з виявленням того, яке з тлумачень є ймовірно правильним; при цьому виявляється, що розуміння – це не щось миттєво явлене, а процес конструювання значення з фізичних знаків: розуміння є автономним в тому сенсі, що воно виникає виключно у характеристиках і термінах мови тексту і стосується реалій, які ця мова охоплює (навіть якщо пізніше воно може пояснюватися іншими реаліями і термінами – воно неможливе без первинного розуміння тексту у його власних вимірах). Необхідність узгоджень значення, за Гіршем, вимагає філологічних припущень, на основі чого вибудовується вербальне значення. Тому він не погоджується із скептицизмом щодо можливості розуміння історичних реалій текстів минулих епох чи лінгвістичних особливостей іншомовних текстів – процес конструювання значення тотожний у всіх випадках.

Інтерпретація не може існувати у чистому вигляді (хіба, за винятком, коли це власне переклад); якщо розуміння є конструюванням значення, то інтерпретація – тлумаченням значення, або ж реконструюванням значення, поясненням його через передачу іншими термінами і засобами. Тому інтерпретація, як і переклад, є мистецтвом, бо інтерпретатор віднаходить систему значень і термінів, які достатньо збугаються з припущенням реципієнта, щоби він досягнув розуміння. Гірш не погоджується з твердженням, що кожне наступне покоління повинно ре-інтерпретувати (*reinterpretate*) по-новому старі твори мистецтва, бо насправді, їхнє значення незмінне. На його думку, кожна епоха «ре-критикує» (*recriticise*) старі твори у більш сучасних термінах, віднаходячи нові риси чи особливості залежно від інтелектуального чи культурного контексту, але це жодним чином не означає, що значення твору змінюється від покоління до покоління – «історичність інтерпретації значно відмінна від позачасовості розуміння» [5, 137]. Це доводять і ті факти, що не всі читачі однієї епохи однаково розуміють текст, і відмінність у розумінні може бути не менша, ніж у читачів різних епох.

У п'ятому розділі аналізуються проблеми і принципи точності інтерпретації. Першим аспектом є «природний відбір» на основі принципу ймовірності. Тут не може бути чітких правил – важлива роль відводиться припущенням, інтуїтивним осяянням, здогадкам і гіпотезам інтерпретатора, точність яких повинна перевірятися фактами, і в разі несумісності – відхилятися. У випадку кількох ймовірних інтерпретацій, для вибору «правильної» необхідно досліджувати факти, оскільки, на переконання Гірша, не можуть бути дві чи більше різних інтерпретацій однаково правильними. Завдання інтерпретатора якраз і полягає в тому, щоби вибрати вмотивоване єдине правильне тлумачення. В основу відбору кладеться перш за все принцип ймовірності; факти звужують сферу ймовірності і обмежують припущення.

Другий принцип логіки точності – інтерпретативна очевидність. Утім, він не є остаточним, бо декілька конфлікуючих гіпотез можуть здаватися однаково очевидними, і це – основний конфлікт, з яким має справу герменевт. У цьому випадку необхідно визначити рівень очевидності кожної гіпотези, а отже, долучається поняття відносності очевидності (рівень очевидності визначається на основі загального досвіду шляхом звужування всіх можливостей і відбору найбільш ймовірних; об'єктивні параметри звужують межі ймовірності, і в такий спосіб виявляється найточніша гіпотеза). Працю інтерпретатора Гірш прирівнює до праці редактора, який коригує старий текст для сучасного оприлюднення, у процесі редагування замінює слова чи фрази, виходячи з філологічної доцільності та розуміння змісту всього тексту, для того, щоби текст став зрозумілим для сучасного читача – з усіх ймовірних чи можливих варіантів вибирається найбільш очевидний чи точний.

Переходячи до окреслення методології точності інтерпретації, Гірш наголошує, що хоча у сучасній науці основна заслуга у цій сфері віддається Шляермахеру, який спровокував можливість «вільної інтерпретації», яка почала сприйматися як норма, але ще задовго до Шляермахера чітка методологія герменевтики була вироблена (як *Hermeneutica Sacra*), біблійними герменевтами. Саме вони всі закони і правила тлумачення ще від часів Александрійської школи підпорядковували єдиному канону, що забезпечував тяглість і непорушність методологічної системи, яка лягла в основу літературознавчих дисциплін. Вироблена упродовж століть, вона може слугувати певною надійною основою для сучасної філологічної науки. Однак жоден канон не може бути універсальним для різних типів тексту – всі вони є провізійні орієнтири, відправні правила чи «попередніми ймовірними су-

дженнями на основі минулого досвіду» [5, 203]. Кожен практичний канон, вироблений для вузько обмеженого класу текстів, на думку Гірша, більш надійний для інтерпретації цих текстів, ніж канони, що проголошують можливість ширшого застосування. Але попри це спроба виробити єдину надійну методологію інтерпретації на основі існуючих канонів – це міраж, бо не може бути жодних правил генерування інсайту розуміння авторського значення, чіткого логічного пояснення акту розуміння на основі правильних і хибних припущень. Це – гіпотетичний і критичний процес поступового конструювання узгодженої структури значення, тому визначення методології більшою мірою стосується перевірки точності інтерпретації, аніж самого процесу інтерпретації (тут справді доцільним є певний звід принципів і правил).

Ще Шляермахер наголошував на «дивінаційній функції» інтерпретації, яку неможливо сформулювати жодними правилами чи визначеннями, але без якої не обходиться жодна інтерпретація. І хоч Шляермахер кваліфікував «дивінаційну функцію» як «жіночу», протиставляючи «компаративній функції» «чоловічого типу мислення» (вибору точної гіпотези на основі логічного зіставлення), Гірш гадає, що настав час припинити безплідну дискусію стосовно опозиції «наукових» і «гуманітарних» методів, оскільки вони є невід’ємними гранями кожної сфери людської думки чи знання, а тому і незаперечно однаковою мірою присутні у процесі інтерпретації (що передбачає її універсальність розуміння). І хоча не може бути чіткого методу чи моделі точної інтерпретації, але «конфлікт інтерпретації» може вирішуватися шляхом скрупульозної перевірки «моментів» чи «епізодів» конструювання тексту, бо кожне тлумачення розбудовується з гіпотез, відкритих на основі законів ймовірності, очевидності і достовірності. Отже, дисципліна інтерпретації базується не на методології конструювання, а на логіці оцінювання точності інтерпретації, яка передусім повинна зводитися до проблеми визначення того, що мав на увазі автор. У підсумку, Гірш узагальнює власну концепцію в додатку «Об’єктивна інтерпретація». Він переконує, що «текст може означати щось «для нас», але ми не можемо досягнути цього значення, поки не зрозуміємо, що він означає взагалі. Це – перманентне значення, і не може бути іншого, окрім авторського значення» [5, 216]. За Гіршем, авторське значення репрезентоване у тексті, незмінне і цілком відтворюване: «Текстуальне значення – це вербальна інтенція автора, і це імпліцитно означає, що герменевтика повинна наголошувати на рекон-

струкції авторських цілей і ставлень для того, щоби виробити орієнтири і норми для конструювання значення тексту» [5, 224].

Цю тему Гірш продовжує у наступній книзі «Цілі інтерпретації», наголошуючи ще у «Вступі»: «Авторська інтенція – це не тільки можлива норма інтерпретації, а єдина практична норма для когнітивної дисципліни інтерпретації» [3, 7]. Тут автор ще наполегливіше заперечує модель розуміння у вигляді герменевтичного кола, вважає, що альтернативна модель – «корегована схема» («*corrigible schema*» – термін Жана Піаже) – більше наближена до реального досвіду. Водночас він заперечує модель «метафори візуальної перспективи» у процесі інтерпретації, вважаючи обидві концепції «філософсько наївними» і «емпірично неправдивими». Відштовхуючись від бублійної тези, що «нема нічого нового і не може бути нового під герменевтичним сонцем», він простежує історичний розвиток герменевтики, чітко визначаючи своє власне місце у ланцюзі теорій загальної герменевтики. Огляд традицій дає підставу для висновку: «Релятивізм Гайдеггера і Гадамера протиставляється об'єктивізму Бека і Дільтея. Тому мої власні об'єктивістські погляди можна розглядати як повернення до «чистої» чи «автентичної» герменевтики Шляєрмахера» [3, 17]. Опозиція об'єктивізм / релятивізм строго співвідноситься у Гірша з поділом загальна герменевтика / спеціальна герменевтика. Але і при такому підході він наполягає на необхідності вироблення спільних загальних принципів інтерпретації для *всіх* типів текстів, вважаючи, що «спеціальна» теорія, розроблена для вузького кола текстів (наприклад, поезії). Якщо вона не придатна для інших типів текстів, то може виявитися хибною взагалі, оскільки діють об'єктивні закони спільності принципів інтерпретації. Тому лише загальну герменевтику Гірш відносить до власне «теорії», а всі спеціальні спроби вироблення правил для окремого класу текстів називає Беконівським терміном «проміжні аксіоми», які у більшості випадків стосуються сфери ймовірності, а не універсальності.

Аналізуючи «старе і нове в герменевтиці» (розділ 2), Гірш твердив, що всі сучасні погляди і точки зору на теорію інтерпретації є переважно «старими положеннями», які загалом зводяться до трьох ustalених систем: інтуїтивізму, позитивізму і перспективізму.

1) *Інтуїтивізм* розглядає текст як пряме «духовне спілкування» не тільки людини з людиною, а і людини з Богом, тому у цій системі слова самі собою не містять значення, а виконують функцію посередництва у трансцендентному процесі. А отже розуміння не пояснюється правилами філологічної процедури процесу інтерпретації, оскільки

сюди включається і процес, коли «дух говорить до духа». Тому цей процес є інтуїтивним, бо, хоч і опосередковується словами, але до кінця не обмежується їх формою. Інтуїтивізм має розгалужену традицію і є найдавнішим методом герменевтичної інтерпретації, бо асоціюється із сакральною екзегезою («Буква вбиває, а дух оживляє»). Гірш вказує на небезпеку суб'єктивізму, індивідуалізму у цій системі координат і вважає інтуїтивізм причиною інтерпретативної неузгодженості. Хоча і стверджує: інтуїтивістське тлумачення автоматично не означає, що воно неправильне, навпаки, у більшості випадків (особливо стосовно Біблії) воно прийнятне і правильне. Підтвердженням цього є тисячолітня дискусія про конгруентність букви і духу: якби буква досконало передавала дух, то не існувало би й самої проблеми інтерпретації. Звідси випливає основна суперечність герменевтики – усвідомлення того, що буква є недосконалою репрезентацією значення, а інтуїція допомагає досягнути трансцендентності літери. Цей принцип (за Гіршем) є необхідним доповненням до лінгвістичного чи філологічного аналізу, бо тільки інтуїтивно можна досягати імпліцитне значення, закладене у букві.

2) *Позитивізм*, який, намагаючись усе помістити у формально лінгвістичні рамки, явища, що виходять за їх межі, вимушено все зводить до проблем стилістики чи ін., і не вирішує до кінця герменевтичних завдань. Наполягаючи на кореляції між лінгвістичною формою і лінгвістичним значенням, позитивісти все ще не змогли дати чіткого окреслення лінгвістичної форми, а тому позитивізм виявляється не більш адекватним, ніж інтуїтивізм.

Ці дві протилежні точки зору важко поєднати, але вони частково узгоджені у «теорії мовленнєвих актів» Остіна (перейнятій Сьорлем та ін.), яка, однак, виявляється непридатною для літературної герменевтики, бо стосується «живого мовлення», а не тексту, який ще вимагає «омовлення».

3) Не вважаючи таке поєднання вдалим, Гірш обґрунтовує третю теорію, до якої схиляються сучасні вчені, називаючи її власним терміном «*перспективізм*». Тут береться до уваги і психологічний, і історичний аспекти. І хоча ця теорія не є однозначною, бо не витримує перевірки засобами чистої логіки стосовно єдності людського досвіду, але в сучасній ситуації, на думку Гірша, її можна розглядати як найбільш прийнятну.

Аналізуючи історичний релятивізм, Гірш вказує три основні концепції цього підходу, що на його думку, є помилковими і заплутують герменевтичну теорію: 1) неосязність чи «загадковість» минулого;

2) гомогенність минулих епох (наприклад, єдність перспективи авторів Єлизаветинського періоду чи Романтизму, які, начебто, виражають єдину культурологічну точку зору); 3) гомогенність сучасних перспектив. Він апелює до теорії Гердера про індивідуальність окремої особи і культури, яка однак не заперечує того, що одна людина може цілком розуміти іншу, навіть якщо вона є представником зовсім іншого «чужого» середовища. І хоча між двома культурами може бути нездоланна відстань, така ж нездоланна відстань може виявитися і у спілкуванні між двома представниками тієї ж епохи і культури.

Для Гірша прийнятнішою видається психологічна модель Дільтея, яка передбачає «духовну перспективу» (*Weltanschauung*, букв. «світогляд») особи чи культури. Саме це значення і закладено у літературознавчий термін «напрямок», що набув поширення в ХХ столітті. Попри відмінність точок зору, Гірш не погоджується із усталеними метафоричними картинками (типу опису слона сліпцями) на доказ відносності осягнення дійсності: єдність людського досвіду дає змогу більш об'єктивної інтерпретації явищ буття. Зрештою аналіз тексту не може містити десять різних точок бачення – він повинен зводитися до двох перспектив – автора та інтерпретатора. І про його адекватність можна говорити тільки тоді, коли ці точки збугаються як два різні, але взаємоп'єднані образи бінокулярного бачення, – в іншому випадку інтерпретація хибна. Авторська перспектива повинна бути визначальною.

Центральний розділ «Три виміри герменевтики» (що був опублікований за чотири роки до виходу монографії як самостійне завершене дослідження і одразу став класикою герменевтичної думки) піднімає проблему можливості уніфікації герменевтичних підходів. Першорядне методологічне завдання Гірш вбачає у тому, що теорії інтерпретації не повинні слугувати дескриптивні і нормативні аспекти – теоретики повинні роз'єднати *дескриптивний вимір* герменевтики, який стосується природи тлумачення, і *нормативний вимір*, який стосується її завдань.

Гірш доводить, що «нормативність інтерпретації» лежить в етичній площині. Це він демонструє на прикладі заперечення Шляєрмахером християнської алегоризації як позбавленої логіки, історично ненаукової, анахронічної (бо за Шляєрмахеровим каноном текст не може пізніше означати щось більше чи інше, ніж він означав першопочатково). Але середньовічні екзегети, котрі наполягали на алегоризації, керувалися принципом, що текст вимагає ширшої інтерпретації, ніж те, що пояснюється виключно лінгвістичними обмеженнями, спіль-

ними для автора і його аудиторії. На думку Гірша, середньовічний принцип «логічно сильніший», бо самоочевидно, що текст може означати все, що під ним розуміється. І тому нелегітимність чи анахронізм алегоризації у теорії Шляєрмахера не підтверджується ні емпірично, ні логічно. Це – «етичний вибір», який підтверджує, що «нормативний вимір інтерпретації завжди існує в аналізі як етичний вимір» [3, 77]. В обох випадках (середньовічної і Шляєрмахерової інтерпретації) етичний принцип не менш важливий, ніж логічний, і є спільним критерієм у пошуках «найкращої інтерпретації». Найскладнішим постає питання «вибору найкращої інтерпретації» (коли середньовічне християнство наполягає на алегоризації, Ренесанс (гуманізм) на буквальному значенні, Романтизм (культурний плюралізм) – на «божественній симфонічності» усіх значень, що виникли на основі багатокультурності і т. д.). Так «нормативність» постає етичним вибором: що є «найкращим значенням» для нас сьогодні, згідно зі стандартами сучасних історичних обставин. Тоді виникає питання, чи можливо взагалі виробити істинні універсальні принципи, не залежні від оціночних преференцій індивідуальностей інтерпретаторів – логічно дедуктивні, емпірично описові і нейтральні щодо культурологічних цінностей і етичного вибору.

Першим кроком повинно бути розмежування між об'єктивним сенсом тексту і тим, що він означає для інтерпретатора – значенням (*meaning*) і значимістю (*significance*): «Текст завжди щось означає, але це «щось» завжди може стосуватися ще чогось. Значимість – це значення стосовно чогось іншого» [3, 80]. Тому значення – це принцип стабільності інтерпретації, а значимість передбачає принцип змінності: значення-для-інтерпретатора допускає і зміну контексту, і зміну значення загалом. Аналітична відмінність між значенням і значимістю, на думку Гірша, може вирішити ряд питань, особливо у концепції історичності (коли перевага надається історичному тлумаченню, а не психологічному у відношенні до ставлення інтерпретатора).

Третій вимір герменевтики – метафізичний – скептичний і догматичний водночас – повинен бути відмежованим від аналітичного виміру, але його не можна ігнорувати, бо він завжди присутній і витікає з герменевтичних теорій (навіть цілком аналітичних, як, наприклад, герменевтичного кола, як у метафізиці Гайдеггера, коли знання окремої частини передбачає зв'язок із знанням Цілого, всезнанням, у його проєкції на особистий досвід і духовний космос (чи *Welt*) особи, який історично зумовлений, але й пристосований до нашого історичного

буття. З цього випливає, що об'єктивна реконструкція тексту неможлива, бо ми не можемо виключити власного світу з інтерпретації: наше власне сучасне впливає на історичне усвідомлення, і звідси висновок Гайдеггера, що традиційні цілі історичної школи великою мірою ілюзорні). Ця проблема вирішується Гіршем так: герменевтичне коло не таке вже містичне, і для розуміння частини тексту віддаленої історичної епохи важливо було би знати весь «Welt», якби він надто вже відрізнявся від сучасного (знову ж таки, ця відмінність не більша, ніж між світоглядами двох сучасників). Отже, цей вимір не є нездоланим, хоч на нього не можна цілком покладатися, як і не можна задовольнятися лише «нейтральною» інтерпретацією. Водночас «метафізична інтерпретація» не є обов'язковою для кожного тексту – це теж є моментом етичного вибору інтерпретатора стосовно проблем Буття і екзистенції.

У кінцевому рахунку, все зводиться до проблеми етичного вибору інтерпретатора: і у випадку, коли в процесі аналізу надається перевага власному значенню над авторським, коли нехтуються етичні норми чи текст використовується для підтвердження сумнівних думок критика всупереч авторській інтенції. «Усе етично скеровується авторськими інтенціями. Інтерпретувати авторські слова лише так, як тобі вигідно, етично рівноцінно використанню іншої людини у власних цілях. Я не говорю, що така безжальна інтерпретація не може бути оправдана в принципі, але я не можу уявити такого випадку, коли вона могла би бути оправдана у професійній практиці інтерпретації» [3, 91]. Сучасна анархія, коли кожен тлумачить усе на свій лад, є «прямим наслідком порушення фундаментальних етичних норм мови і її інтерпретації». А інтерпретація вимагає етичної відповідальності – «професійний інтерпретатор підпадає під загальний моральний імператив мови, який полягає у повазі авторської інтенції. Ось чому в етичних термінах першопочаткове значення є «найкращим значенням» [3, 92].

Безперечно, такий висновок має неабияке значення для нового етапу розвитку герменевтики загалом і біблійної герменевтики зокрема. Оскільки прихильники нової герменевтики були переконані, що основним є саме «слово» як таке, незалежно від його «життєвого контексту», а тому вони широко запроваджували методи структуралізму, наратології, архетипної критики у процесі інтерпретації Біблійних книг, і це призвело до суб'єктивізму інтерпретації, а їх позаісторичне тлумачення нерідко робило Боже Слово надто аморфним і незрозумі-

лим, – повернення до «чистої інтерпретації» з належним ставленням до етичних та канонічних норм виявилось на часі.

Література

1. *Герменевтика: история и современность*. – М.: Мысль, 1985. – 304 с.
2. Цурганова Е. А. *Герменевтика // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник*. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 195–202.
3. Hirsh E. D. *The Aims of Interpretation*. – Chicago-London, 1976. – VI. – 177 p.
4. Hirsh E. D. *Three Dimentions of Hermeneutics // New Literary history*. – Baltimor. – 1972. – № 2. – Vol. 3. – P. 145–261.
5. Hirsh E. D. *Validity in Interpretation*. – London: New Heaven, 1967. – XIV. – 287 p.
6. Wendell V. Harris. Hirsh E. D. // *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms / ed / Irena R. Makaryk*. – Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2000. – P. 360–361.

Lanovyk Z. B. Hermeneutic Conception of E. D. Hirsh and Terminological Aspects of Contemporary Literary Studies. In the article author analyzes two books by one of the main representatives of contemporary hermeneutics E. D. Hirsh – «*Validity in Interpretation*», 1967 and «*The Aims of Interpretation*» 1976. The main attention is paid to the problem of objective interpretation, which is coincidered with genre-bound analysis, author intention and other methodological principles of text interpretation. Hirsh's theories are overviewed from the point of view of terminological aspects in the perspective of their functioning in contemporary literary studies.

Key words: hermeneutics, interpretation, text, analysis, author intention.

Леся БІЛОВУС

Концепція інтертекстуальності: питання функціонування та рецепції

У статті розглядаються проблеми міжлітературної взаємодії та питання інсталяції й функціонування зарубіжних концепцій на українському ґрунті. Авторка акцентує увагу на факті відмінностей текстової взаємодії в науковому та мистецькому дискурсах, а також на характері функціонування та рецепції літературної теорії в сучасних українських літературознавчих дослідженнях.

Ключові слова: інтертекстуальність, постмодернізм, текст, культурна свідомість, міжтекстові взаємини.

Характер нашої статті формувала сучасна пізнавальна ситуація, в якій функціонує українська наука про літературу. Справа в тому, що новітній поняттєво-термінологічний апарат, сформований в епоху постмодернізму на Заході, сьогодні активно проникає у вітчизняну літературознавчу практику, одночасно стикаючись із давніми терміносистемами, породженими іншими мистецькими реаліями. Ця інсталяція актуальна для кожної національної літератури, але має особливе значення на нашому «пострадянському» просторі у зв'язку з тими пізнавальними «поворотами», які сталися в гуманітарній сфері протягом др. пол. ХХ ст. На сучасному етапі розвитку літературознавства актуально звучить проблема міжтекстової взаємодії у сфері наукового та художнього дискурсу, що становить основу інтертекстуальних досліджень. У нашій статті спробуємо простежити характер функціонування та рецепції цієї сучасної літературної теорії. В останні десятиліття і в Росії (Арнольд І. [1], Зверев Г. [6], Косіков Г. [11], Смирнов І. [15], Фатеева Н. [16]), і на Україні (Астаф'єв О. [2], Беляєва Н. [4], Ігнатенко М. [7], Корабльова Н. [10], Киричук С. [9], Московой М. [13], Челецька М.) з'явилося чимало робіт, присвячених інтертекстуальності, інтертексту та видів їх прояву у художньому творі, проблему міжтекстової взаємодії не можна вважати вичерпаною. Адже література все рішучіше пориває з життєвою реальністю, заглиблюється в самопізнання і шукає джерел

розвитку вже всередині себе. У зв'язку з цим термін «інтертекстуальність» є не стільки модним, скільки плідним концептом, який виконує важливу евристичну роль, притягуючи до себе цілу низку традиційних і модерних понять. Як концепт, поняття «інтертекстуальності» потребує відповідної експлікації досвідом, набутим національною культурою у сферах творчої практики та її теоретичного осмислення.

Усі одноставні в тому, що увага до інтертекстуальності (як і виникнення самого терміна) інтенсифікувалася з початком концепції діалогізму творчого процесу і літератури в цілому, розробленої М. Бахтіним. У межах цієї загальної концепції діалогізму видатний вітчизняний філолог сформулював теорію міжтекстової полівалентності, яка пізніше була підтримана та розвинута структуралістами та постструктуралістами. Сам же М. Бахтін використовував словосполучення «чуже слово». Йдеться про те, що письменник, визначаючи в процесі творчості відношення свого тексту до інших текстів, не тільки включається у широкий «діалогічний» контекст сучасної, попередньої та майбутньої літератури, а й посідає власну естетико-світоглядну позицію, виробляючи ті художні форми, які найбільш адекватно дозволяють її виразити. «У тексті закладено певні діалогічні потенції. Поза процесом сприймання текст не здатний повною мірою виразити свою антропологічну сутність» [17, 210]. І такий підхід до осмислення творчої спадщини письменника безперечно є результативним, його головна перевага полягає в тому, що він дає змогу уникнути однобічності: у діалозі рівноправно діють двоє.

З погляду інтертекстуальності, новий текст утворюється з фрагментів старих текстів, із якими співвідноситься на загальнокомпозиційному чи метапоетичному рівнях. Міжконтекстові ланцюжки вибудовуються внаслідок зміщення кордонів між текстами. Ще О. Жолковський у свій час додатково акцентував, що таким операціям піддаються не стільки конкретні тексти попередників, скільки усталені, узагальнені схеми мислення, системи прийомів, текстуальні навички, характерні для попередніх літературних шкіл [5, 30]. У зв'язку з цим знімається і проблема *свідомих посилань*. Вихід за межі іманентного тексту створює передумови для виявлення все нових і нових граней проблеми взаємодії літературних явищ. Завдяки можливостям інтертекстуального підходу текст включається не тільки в діалог із літературною традицією, широким спектром сучасних видів мистецтва, але й у безмежний соціокультурний контекст. Мова іде про наявність музичних, образотворчих, архітектурних алюзій у художньому творі. Пошук безпосередніх запозичень, алюзій, конкретного адресата вва-

жається традиційним і багато в чому застарілим. Новітні теорії інтертексту апелюють до виявлення матеріалу, що використовується новими митцями: це насамперед мова, тло, а також «цінності тієї літературної традиції, з якої вони виникають і яку мають на меті оновити» [5, 30].

Отже, новаторська у свій час концепція Ю. Крістевої в сприятливій для себе атмосфері українських постмодерністичних настроїв швидко здобула широке визнання і поширення у літературознавців. Фактично вона полегшила (як в теоретичному, так і в практичному плані) здійснення «ідейного надзавдання» постмодернізму – «деконструювати» протилежність між критичною і художньою продукцією, а разом і «класичні» опозиції суб'єкт / об'єкт, своє / чуже, письмо / читання тощо.

Оперуючи категоріями Ж. Женетта [18], польський дослідник М. Гловінський згрупував транстекстуальні реляції у три типи. Перший – це власне інтертекстуальність, або «текст у тексті». Другий – метатекстуальність: коментарі, дотичні до інших текстів. Третій – архітекстуальність, віднесення тексту до загальних правил побудови тексту, переважно генологічного плану [19]. Під впливом зарубіжних дослідників, але на українському літературному матеріалі Н. Корабльова вибудовує свою концепцію інтертекстуальності та функціонування її різноманітних видів у художній практиці письменника [10]. Однак, усі класифікації мають досить загальний характер і не враховують різноманітних комбінацій диференціальних ознак міжтекстових взаємодій. Поняття інтертекстуального викладу варто б окреслити докладніше і ширше, щоби воно могло вмістити принаймні три різні типи текстуальних показників інференції (різні види пресупозицій, розмаїті прояви ідентифікаційних текстуальних аномалій, різні атрибуції (одиничні, жанрові)) [20, 63].

Функція «літератури в літературі», «тексту в тексті» схожа із функцією будь-якого іншого явища, котре має свої певні риси та властивості, заради останніх письменники ці явища освоюють, використовують у власних художніх творах. Це своєрідні «розпізнавальні знаки» [2, 5], що подають інформацію про характер художнього світу (або його фрагмент), його цілісно-природний (чи штучний) статус, а також про персонажів (їх настрій, ідеали, характер тощо). Звичайно, такі твори мали б легко розпізнаватися, відразу ж одсилати читача до констанцій та інтерпретацій, що стоять за ними.

Є випадки, коли коди того, хто говорить, і того, хто сприймає інформацію, збігаються, і це гарантує адекватність сприйняття пові-

домлення, безперешкодне прочитання запрограмованих автором ідей, тому «розшифровувати» художній образ немає потреби. Він у своїй суті є прозорим і доступним, до нього не треба особливих коментарів. Але існує й інша функція тексту, яка полягає у створенні (за допомогою «чужого слова») *нових* смислів.

Текст усередині іншого тексту може створювати чи модифікувати шкалу «реальний-фікційний», «дійсний-умовний», «природний-штучний», констатуючи чи знімаючи відповідні опозиції. Наприклад, О. Астаф'єв вважає, що у вірші «Зловісне» Є. Маланюка, на мотив якого нашаровується тема Апокаліпсису, опозиція між мистецтвом та реальністю відсутня: «пентаграма» на небі символізує переможний образ світла («Бог є світло») [2, 6]. Текст вживлюється в інший ще з однієї причини. «Цей прийом дає змогу дискредитувати (або навпаки – глорифікувати) використані у ньому «мови». У таких творах, незважаючи на різні читацькі перспективи, сповна розкриваються семіотичні установки автора [2, 6].

Отже, концепція інтертекстуальності функціонує, з одного боку, як «результат теоретичних саморефлексів постструктуралізму», а з другого – як наслідок художньої практики постмодернізму, в основі якої лежить дослідження «цитатного мислення» [8, 106]. Її значення виходить далеко за межі чисто теоретичного осмислення сучасного культурного процесу. Інтертекстуальність, як ніяка інша категорія, впливає на художню практику, на самосвідомість сучасного митця. Тобто, новітня українська поезія та проза синтезують у собі «європейське» та «національне» як скреслий діалог культур, відбувається взаємоадаптація різних традицій – своєрідні «палімпсести» (Ю. Винничук, О. Ірванець, О. Забужко, І. Римарук, В. Герасим'юк, І. Малкович). Але ця помноженість культурних світів у постмодерністичному письмі будь-якої національної літератури досягається завдяки відкритості читача і його схильності прийняти таку множинність. Інакше інтертекстуальна гра втрачає сенс, принаймні, вона не може залишатися однією. І тут в українському контексті ми стикаємось із своєрідним комунікативним розривом з боку читача. Дається взнаки суперечливість соціокультурної дійсності, яка, хоч і допускає естетику постмодернізму, позбавляє її органічності. «Семантичне поле того, що іронічно обігрується чи демаскується в українській літературі істотно звужується» [14, 9]. Це прямо залежить від того, наскільки свідомість сучасної української людини позбавлена сталих вартостей та готова віддатися інтертекстуальній грі вигаданих автором художніх світів. Навіть елементарний погляд на питання плюралістичності в

Україні не надає оптимізму. Тобто, в сучасному українському літературознавстві та художній практиці ми маємо дивну суперечність. Інтертекстуальність активно розробляється і досліджується як теоретичний концепт, плідно використовується в творчій практиці письменників-постмодерністів, однак у плані рецепції вона не приваблює більшість пересічних читачів, які просто не в змозі розшифрувати інтертекстуальні коди авторів. І справа не в тому, що це «література для вибраних», «література не для всіх» (якими були модерністичні твори). Просто це абсолютно неможливо в державі з перехідним типом економіки, співіснуванням цінностей громадянського та посттоталітарного суспільства, з відсутністю плюралістичності мислення та паралельності естетичних практик. Деякі літературознавці (Я. Поліщук) узагалі вважають, що постмодерн як такий відсутній в українській художній практиці. Для утвердження постмодерного проекту потрібно подолати прояви антиколоніальної культурної свідомості [14].

Така проблема у когось, можливо, стане предметом більш детального дослідження, а що це необхідно, думаємо, ні у кого не викликає заперечень. Інсталяція теорії інтертекстуальності на український ґрунт повинна проходити не бездумно, а органічно, із врахуванням національної специфіки самосвідомості як письменника, так і читача. Тільки за такої умови можливе її оптимальне функціонування в літературознавстві та художній практиці.

Література

1. Арнольд И. В. *Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики в интерпретации художественного текста.* – СПб.: Образование, 1995. – 59 с.
2. Астаф'єв О. *Інтертекстуальність як літературна стратегія // Дивослово.* – 2000. – № 2. – С. 5–7.
3. Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества.* – М.: Искусство, 1979. – 444 с.
4. Беляєва Н. *Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час.* – 2001. – № 4. – С. 58–64.
5. Жолковский А. К. *Блуждающие сны и другие работы.* – М.: Сов. писатель, 1992. – 432 с.
6. Зверев Г. И. *Роль познавательных «поворотов» второй половины XX века в современных российских исследованиях культуры // Выбор метода: Сборник культурологических работ.* – М.: МГГУ, 2001. – С. 11–20.
7. Інатенко М. *Алюзія в словесній творчості Т.Шевченка // Дивослово.* – 1999. – № 1. – С. 4; № 2. – С. 4–8.
8. Ильин И. П. *Постмодернизм. Словарь терминов.* – М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.

9. Киричук С. Інтертекстуальність – автоінтертекстуальність: до постановки питання // Вісник Львів. ун-ту. – 2004. – Вип.33. – Ч.1. – С. 160–164.
10. Кораблева Н. В. *Интертекстуальность литературного произведения: Учебное пособие.* – Донецк: Кассиопа, 1999. – 28 с.
11. Косиков Г. К. *Структурализм versus постструктурализм // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: Сборник работ (отв. ред. Л. Г. Андреев).* – М.: Экон, 2000. – С. 207–240.
12. Кузьмина Н. *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка.* – Екатеринбург, 1989. – 267 с.
13. Московой М. *Антистетична критика Гарольда Блума // Вісник Львів. ун-ту. – Серія філологічна.* – 2004. – Вип. 33. – Ч. I. – С. 116–120.
14. Поліщук Я. *Постмодерна пропозиція і сучасна література // Вісник Львів. університету. – Серія філол.* – 2004. – Вип. 33. – Ч. 1. – С. 3–12.
15. Смирнов И. П. *Порождение интертекста: Опыт интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака.* – 2-е изд. – СПб: Образование, 1996. – 191 с.
16. Фатеева Н. *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов.* – М.: Агар, 2000. – 280 с.
17. Чонка Т. *Дещо про діалогічну сутність творчої реальності // Збірник на пошану професора Марка Гольберга (Ред. кол. Тетяна Біленко (гол.редактор), В. Меньок, Є. Пшеничний та ін. – Дрогобич: Вумір, 2002. – С. 209–215.*
18. Genette G. *Palimpsestes: Le littérature au second degre.* – P., 1982.
19. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. *Słownik terminów literackich.* – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich wydawnictwo, 1998. – 706 s.
20. Kasperski E. *Dialog i dialogizm. Idee. Formy. Tradycje.* – Warszawa: DW «Elipsa», 1994. – 227 s.

Bilovus L. I. The Conception of Intertextuality: Functioning and Reception. *The article deals with the problems of intertextual connections and the question of installation and functioning of the foreign concepts on Ukrainian bases. The author emphasizes the fact of peculiarities of text interaction both in scientific and artistic discourses as well as the character of functioning and reception of the literary theory in modern Ukrainian literary studies.*

Key words: *intertextuality, postmodernism, text, cultural consciousness, intertextual relations.*

Людмила СУЧКОВА

Термінологічні визначення мемуаристики в польському та українському літературознавстві

У статті розглянуто і проаналізовано визначення терміна «мемуари»; зіставлено позиції українського і польського літературознавства у цьому питанні; представлено ряд закономірних рис і диференційні ознаки. Проблема досліджується в широкому контексті термінології основних європейських мов та літературознавчих систем.

Ключові слова: термін, мемуари, спогади, дефініції, література факту, документалізм, фактографічність.

З акономірним явищем кожної науки є розвиток і становлення її термінологічного базису, основи будь-якого подальшого розвитку. Надзвичайно важлива максимальна точність у формулюванні основних понять і визначень. Термінологічне підґрунтя є своєрідним локальним ядром для різноманітних відцентрових напрямів і розгалужень. Коли йдеться про атрибутивний набір дефініцій, то він, звичайно ж, набуває численних модифікацій, у залежності від того чи іншого підходу й потрактування. Але в численних термінологічних розгалуженнях розсіюється концептуальна основа, і це становить на сьогодні проблему наукових розвідок. Особливу сферу труднощів становлять полісемантичні детермінанти. Тут маємо справу з різнобічними уточненнями, розбіжностями і суперечностями, оскільки остаточний варіант такого визначення перебуває подекуди за межами свого іманентного наповнення.

Це породжує постійні діалектичні розбудови і нагромадження, які не завжди допомагають у вирішенні основних завдань кожної науки, і літературознавчої зокрема. Але необхідно також звертати увагу на багатшаровість дефінітивного набору залежно від національного термінотворення, адже, якщо ставити питання про визначення одного і того ж поняття у двох літературознавчих науках, то можна або остаточно утвердити загальноприйнятий детермінант, або поглибити його

невизначений статус на межі амбівалентності різних літературознавчих підходів.

Спробуємо розглянути в цьому контексті термінологічні визначення мемуаристики у польському й українському літературознавстві. Подібний ракурс висвітлення проблеми не випадковий, адже на межі українсько-польського взаємо-проникнення творилися не лише соціально-економічні розбудови, але й літературні модифікації. Тісне сусідство завжди передбачало певні асиміляційно-дисиміляційні процеси. Не виняток і царина творчих надбань, зокрема мемуаристика як надзвичайно суперечливий жанр.

Поняття та визначення мемуарів окреслювали й аналізували у своїх монографіях і статтях польські літературознавці (М. Голашевська, М. Гловінський, Т. Яжембський, Р. Зіманд), російські дослідники (Л. Гінзбург, Б. Ейхенбаум), а також українські вчені (О. Галич, М. Наєнко, К. Танчин). Віднаходимо різні дефініції в літературознавчих виданнях довідникового характеру, які і складатимуть в подальшому розгляді основний матеріал для аналізу термінологічних визначень мемуаристики.

Спроба зіставити основу двох літературознавчих базисів окремих країн щодо одного поняття (мемуари) є досить цікавою і новою. З багатьох позицій це передбачає зафіксувати якнайбільше визначень і тлумачень мемуаристики у двосторонньому висвітленні. Це дало би змогу точніше розглянути всі можливі концептуальні вектори, розбіжності і суголосні моменти. Результат подібної роботи очікує певних узагальнень і висновків щодо специфіки функціонування терміна, його точності й унормованості в залежності від сукупності дотичних елементів двох літературознавчих наук. Постараємося спочатку з'ясувати, що включає в себе жанр «мемуари», які типологічні форми обіймає його дефініційна наповненість.

«Окреслення жанрового статусу тексту належить до завдань читача, критика, читачької публіки, яка може піддати сумніву той статус тексту, котрий йому приписує паратекст. Жанрова перцепція значною мірою формує й унапрямяє «горизонт сподівань» читача, а отже, і сприйняття тексту та його ідентичності» [5, 173]. Ця думка належить М. Зубрицькій, і тут важко щось заперечити, адже саме жанровий «ярлик» скеровує на відповідну емоційно-образну налаштованість відчитування твору. Варто чітко окреслити всі термінологічні нюанси, аби максимально наблизити адекватність сприйняття. Літературознавці змушені встановлювати ієрархічні надбудови, конструювати вичерпні дефініції, систематизувати багатоаспектний матеріал, із яким

мають справу. Для природи жанру це якраз не дрібничка. Великий обсяг тягне за собою безліч інших якостей. Обсяг диктує прийоми, засоби зображення, інакше кажучи, визначає специфіку жанру [9, 118]. Напрошується думка про термінологічну необхідність осмислення кожного елемента в потоці постійних літературознавчих модифікацій.

Часи соціальної кризи завжди змінювали принципи духовного життя та наукового світогляду, здійснювалась переоцінка цінностей у політиці, моралі, філософії. Подібні чинники сприяли різного роду суб'єктивізаціям, саморефлексіям, розбудовам власного «я» в літературній творчості кожної доби. Це наближає нас до розуміння мотивуючої функції виникнення такого жанру, як мемуари.

У літературі інтерес до мемуаристики виникав із перемінними настановами. Це специфічна проза. Історія жанру знає свої злети і падіння, свої шедеври і безликі писання. Але, напевно, загальновизнаною можна вважати думку про надзвичайну популярність мемуарів у кожній окремо взятій країні, незважаючи на історичні передумови виникнення. Витоки і формування мемуаристики загалом пов'язують з іменами Ксенофонта, Юлія Цезаря, П'єра Абеляра, Сен-Симона, Ж.-Ж. Руссо, Й.-В. Гете, Стендаля та ще численного ряду суспільно-політичних і культурних діячів різних століть і епох. У польській літературі відомі давніші спогади Е. Лясоти, Я. Собеського. Але найбільший розквіт мемуаристики пов'язують тут з іменами С. Жеромського, З. Налковської, В. Гомбровича, А. Вата. Саме їхні творчі ретроспективи вважають естетичним феноменом ХХ століття. Щодо української мемуарної літератури ХХ ст., то вона представлена творами різних жанрових різновидів і пов'язана з іменами М. Драй-Хмари, Остапа Вишні, О. Довженка, В. Симоненка, Є. Маланюка, У. Самчука, В. Стуса.

Самопізнання автора, художнє осягнення і перетворення ним власного духовно-біографічного досвіду і рис своєї індивідуальності складає невід'ємну частину літератури (як і інших видів мистецтва). Актуалізація цієї сторони художньої тематики свідчить про активність і зрілість особистісного начала в культурно-еволюційному поступі.

Термінологічне вибудовування поняття «мемуари» має під собою етимологічне підґрунтя. Слово походить від французького *memoires*, що означає спогади. Як в українському, так і в польському літературознавстві досліджуваний термін існує як запозичена конструкція, але на нашому ґрунті це поняття функціонує цілком повноправно й активно, на відміну від польських його варіантів (про що буде сказано пізніше).

Цікаве спостереження пов'язане зі специфікою внутрішніх дотичних елементів та зовнішньою диференціацією понять в кожній із наук окремо. Часто структурні принципи побудови і семантичні доміанти практично аналогічні в обох варіантах, різницю складає, власне, функціонування аналогічного окремого відповідника терміна в іншій науці.

В українському літературознавстві проблемі мемуарного жанру присвятив чимало уваги у своїх монографіях і статтях О. Галич. Зокрема, у статтях на сторінках часопису «Вітчизна» він проводить широкомасштабний аналіз сучасного стану мемуаристики, стверджуючи при цьому, що мемуарний синдром засвідчує розширення меж мемуаротворчості, появу у зв'язку з цим нових і цікавих творів, урізноманітнення жанрових елементів, збільшення кола подій, фактів, котрі стають предметом спогадів [3, 134]. Навіть неозброєним оком видно (хоча б із публікацій у вітчизняних і зарубіжних виданнях), що в світі значно зростає питома вага документальної літератури. На зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі та вимислі, приходить література документальна та література факту, у зарубіжних виданнях усе частіше йде серйозна розмова про документальні тенденції в художній літературі [2, 124]. О. Галич розглядає тезу Л. Лазарева (у ході дискусії на сторінках «Вопросов литературы» 1974, № 4), що мемуари – це на сьогодні найбільш читабельний серед інтелігенції жанр. Non fiction цікавіша (не кажучи про те, що «терапевтичніша») за белетристику. І наводить думки зарубіжних дослідників цієї проблеми, а саме П. Вайля і Рейна Карасті про те, що художня література лежить на полицях мертвим вантажем, а розкупувають мемуари, щоденники, нотатки. Суголосні аргументи на користь об'єктивного інтересу до жанру мемуарів знаходимо і з боку польських літературознавців. Так, Й. Блонський, досліджуючи творчість В. Гомбровича, розглядає активні позиції польської мемуаристики, засвідчує її надзвичайну популярність і функціональність, особливо у ХХ столітті [16, 11]. З'ясовує особливості функціонування мемуарів на польському ґрунті і Р. Зімунд. Усі вони однотайні в позиції беззаперечної динаміки жанру спогадів, але більше сходяться на думці про специфічний розвиток у цьому плані саме щоденників, які набувають подекуди неповторних рис і специфічного спрямування.

Короткі тлумачення терміну «мемуари», представлені у різних вітчизняних словниках, енциклопедіях, звучать як «літературний твір у формі записок, написаний від першої особи – учасника або свідка відображених у ньому подій» [1, 518]; «твір, у якому автор розповідає про події особистого і суспільного життя, зустрічі й розмови з видат-

ними людьми тощо; найчастіше це щоденники, спогади, автобіографії та записки» [15, 818]; «твір у формі записок-спогадів про минулі події, в яких автор брав участь, був їхнім свідком або учасником» [12, 349]; «літературний твір у формі записок, написаний від першої особи-учасника або свідка відображених у ньому подій» [13, 671]. Такі дефініції роблять основний акцент на узагальненні поняття, при максимальній точності розуміння і спрощеності семантичних розгалужень. А з іншого боку, наука у своїй основі повинна мати певний набір аксіоматичних положень, на які могла би спиратися, які би позначали об'єктивні елементи наукової системи, бо без цього неможливо уявити функціонування будь-якої термінологічної бази.

Загальні, короткі відомості не можуть представити нам увесь спектр понятійних розгалужень, які досліджує літературознавча наука. Щоб розібратися у всіх тонкощах, необхідно розглянути і порівняти ряд численних визначень і тлумачень, представлених у довідникових виданнях власне літературознавчого характеру. Простежимо специфіку номінації жанру «мемуари» в залежності від авторської настанови і суголосності атрибутивного набору елементів.

В. Лесин і О. Пулинець у «Словнику літературознавчих термінів» подавали визначення мемуарів [6, 236], яке практично продубльоване вищевказаними мовними словниками і нічого нового в семантичних модифікаціях не фіксує. Новіше літературознавче українське видання тлумачить «мемуари» з урахуванням загального обширу термінологічних визначень, які існували до цього, зауважуючи лише, що «суттєвими рисами мемуарів, поряд із документалізмом, ретроспективністю є суб'єктивність підходу до зображення історичних подій і людей. Залежно від творчих завдань у мемуарах на передній план виступають то історичні, то автобіографічні начала» [14, 338].

Наведені літературознавчі визначення мемуарів різняться в масштабності пояснення, але спостерігаємо спільну тенденцію: автори визначень сходяться в тому, що це твір, в якому представлені події реального життя. Простежується зв'язок більше з документальною літературою, ніж із белетризованими оповідями автобіографічного характеру. Аналогічне визначення, з подібними характеристиками, міститься також у російському «Літературном енциклопедическом словаре» (1987). Така настанова і справді зближує мемуари з документальною літературою, але цього замало, щоб повністю зіставляти їх за цією ознакою, оскільки мемуари мають ряд індивідуальних ознак.

У найновішому російському літературознавчому довіднику мемуари охарактеризовані як різновид документальної літератури, але в

той же час один із видів так званої сповідальної прози, тобто творів, в яких оповідь проводиться від першої особи, при тому оповідач (сам автор чи його герой) впускає читача в найсокровенніші глибини власного духовного життя, намагаючись зрозуміти «конечные истины» про себе, своє покоління. До жанру сповіді належать щоденники, записки, автобіографія, роман у листах, які можуть належати як художній, так і художньо-документальній прозі [8, 320].

Якщо мемуари розглядати як жанр сповідальної літератури, то чи можна при цьому стверджувати домінанту суб'єктивних елементів над об'єктивною фактографічністю і документалізмом? Чи вважати такий підхід лише однією з позицій у структурі численних визначень, яка абсолютно не претендує на остаточний варіант?

Найбільш повно, на нашу думку, окреслено мемуари як оповіді у формі записок від імені автора про реальні події минулого, учасником або ж очевидцем яких він був; провідною жанровою ознакою мемуаристики є суб'єктивне осмислення певних історичних подій, життєвого шляху конкретно-історичної постаті із залученням документів, співвіднесенням власного духовного досвіду автора із внутрішнім світом його героїв, соціально-психологічною природою їхніх вчинків, мотивацією дій і рішень. Мемуарам притаманна документальність, історична достовірність, хоча не виключається право автора на художній домисел. Для мемуарів характерний подвійний погляд письменника на події, які він описує: так він сприймав їх насправді, а ось такими (з урахуванням життєвого досвіду, громадської думки) ці події постали в його свідомості через роки, в момент творчої праці над мемуарами. Говорячи про минуле, автор мемуарів практично ніколи не може перебувати в межах одного часового виміру. Мемуари поділяються на три категорії: об'єктні, мета і смисл яких лежить у відтворенні об'єкта авторської уваги; суб'єктні, головний інтерес у яких спрямовується на постать автора; спогади, що органічно поєднують у собі обидва підходи. Найпростіша жанрова форма сучасної мемуаристики – листи. Близькі до них щоденники. Їх доповнюють інші жанри мемуарної літератури [9, 448].

Такий підхід до тлумачення поняття мемуарів є досить вичерпним, але стверджувати єдиноправильність надзвичайно складно, і це, мабуть, зумовлено самою специфікою жанру, що знаходиться на межі різноманітних потрактувань.

У представлених визначеннях не бралися до уваги особливості авторської настанови (довідникові видання переважно є роботою колективу авторів) у тлумаченні поняття, а це надзвичайно важлива складова розуміння всього набору семантичних модифікацій досліджуваного терміна.

Так, О. Галич розглядає в цьому контексті мемуари як «суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретно-історичної постаті, здійснене письменником у художній формі із залученням ним справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду з внутрішнім світом героїв, соціальною та психологічною природою їхніх учинків» [4, 333]. Спогадам, на думку дослідника, обов'язково притаманна суб'єктивність. Вони завжди звернені в минуле. Для правильного осмислення подій мемуаристу необхідно мати певну дистанцію у часі. Жанровою особливістю мемуарів є наявність у них двох часових планів, подвійної точки зору письменника на події. Серед розвиненої системи жанрової ієрархії О. Галич виділяє найпростіші (некрологи, письменницькі записники, нотатки) і більш складні (щоденники, літературні портрети).

По-своєму підходить до висвітлення і формулювання дефініції мемуарів М. Моклиця. Це, на її думку, «спогад про минуле, жанр, який існує на межі публіцистики і белетристики. Мемуари присвячуються видатним людям або історичним подіям, які автор намагається передати з максимально об'єктивністю» [9, 174].

М. Наєнко розглядає мемуари як історію сучасника, при цьому додаючи до особливих різновидів мемуарної літератури щоденникові записи. «І щоденникам, і мемуарам письменник довіряє найсокровенніші свої думки, ділиться ними з можливим своїм читачем і в такий спосіб творить історію (образ) і себе, і свого сучасника» [10, 17].

Подібне тлумачення мемуарів подає і Г. Романова, зазначаючи, що у творах цього жанру головним чином висувається показ історичних подій, пережитих автором, а також діячів суспільного, політичного, культурного життя, з якими автору мемуарів доводилось стикатися [11, 196].

Різні авторські підходи до визначення мемуаристики дають змогу детальніше уявити можливі нюанси значеннєвого спектру, порівняти різні ракурси у визначенні домінантних рис. Можна спостерігати, як модифікується в залежності від цього сам термін, як перефразовується основна понятійна сутність. Незважаючи на різні відхилення у визначенні жанрової типології, можна констатувати нашарування аналогічних тлумачень. Врешті приходимо до думки про різноманітні конструктивні переосмислення, які загалом однакові у своєму концептуальному підході.

Дещо іншу ситуацію спостерігаємо в польському літературознавстві. С. Серотвінський зазначає, що вираз «мемуари», запозичений із

французької, на польському ґрунті вживається на окреслення *ramiętników* або спогадів [19, 141].

У польських словниках не завжди натрапляємо на термін «мемуари», переважно подані посилання на функціонування власних відповідників цього поняття, як і зазначає вищезгаданий дослідник. Сфера мемуаристики тут тісно пов'язана з поняттям літератури факту (на відміну від українського літературознавства). Цей термін активно функціонує в різноманітних польських довідникових виданнях. У літературознавчих він трактується як письмо на межі літератури документу і факту; містить елементи щоденникового характеру і спирається на події, що вже відбулися [19, 133]. Детальніший варіант визначення конкретизує певні моменти літератури факту, зокрема зазначається, що це програмне гасло, яке вимагає заперечення літературних фікцій, суб'єктивізму, впроваджує стислий опис, конкретні факти і документи; у зв'язку з цим спостерігається звернення до автентики, перш за все через змалювання реальних подій, особливо – використання автентичних текстів [17, 83].

У «*Słowniku terminów literackich*» (1989) подано дещо інше тлумачення, але воно теж підтверджує той факт, що польське літературознавство має власну специфіку дефініцій на позначення суміжних понять. Зазначається, що сучасна прозова література документального характеру зазвичай частково белетризована, націлена на достовірні реляції щодо автентичних подій [20, 455].

Ще один варіант визначення літератури факту знаходимо у Г. Лещинського, який стверджує, що це ряд прозових творів про сучасні авторові автентичні події з певним рефлексивним осмисленням. Це, на його думку, щоденники, *ramiętniki*, біографії [18, 95].

Необхідно зауважити, що вперше термін «література факту» прозвучав у російському літературознавстві 20-х рр. ХХ ст. і пов'язаний зі школою формалістів (В. Жирмунський, Б. Ейхенбаум). Тому в російських довідникових виданнях поняття «літератури факту» подекуди вживається й аналізується в контексті документальної літератури і мемуаристики [8, 98].

Безпосередньо наближеним у рівнозначності до українського літературознавства і його терміна «мемуари» є польське поняття *ramiętnik*, хоча останнє представлене окремо лише в кількох виданнях. Цей термін визначають як жанр літератури, збудований на конкретних фактах, але на зразок художньої літератури; написані в першій особі спогади з особистого або суспільного життя автора; на відміну від щоденника, пишеться з віддаленої перспективи представлених подій і в спосіб більш аналітичний [17, 107].

Найбільше відповідає нашому розумінню мемуарів польське визначення твору, що описує пережиті автором події, в яких він сам брав участь або був свідком чи брали участь знані йому особи. *Pamiętniki* невеликих розмірів пов'язуються терміном «спогади» [18, 74].

Як бачимо з наведених прикладів, у польському літературознавстві своя специфіка дефініцій і атрибутів тлумачення. Але загалом в особливостях польського і українського термінотворення стосовно поняття «мемуари» можна віднайти як суголосні моменти і тенденційні настанови, так і суттєві концептуальні відмінності.

Розглянуті матеріали дають змогу зробити відповідні висновки.

1. Підвищений інтерес до аналізу мемуарного жанру знаходить своє підтвердження у численних літературно-критичних відгуках, статтях і монографіях як української, так і польської літературознавчої науки.

2. Основні аксіологічні атрибути терміну «мемуари», які представлені в загальних словниках та енциклопедіях, не дають можливості вловити специфічні літературознавчі відтінки значень і концепцій.

3. Літературознавчі довідкові видання розглядають визначення мемуаристики ширшому, детальнішому і суперечливішому ракурсі, що дає, у свою чергу, можливість виявити найбільш точні і конструктивні джерела дефініцій.

4. Відмінності українського варіативного ряду визначень базуються на різних авторських настановах щодо домінанти семантичних конструкцій, масштабності тлумачень, повноті висвітлення.

5. Поняття «література факту» на українському ґрунті розглядається у дуже звуженому плані, на відміну від польських дослідників, які активно розробили і використовують цей термін.

6. Польське літературознавство представлене специфічним набором визначень мемуаристики. Не співпадає в точності український і польський термінологічний ряд, наше поняття «мемуари» не тотожне з польським визначенням *pamiętnik*, *wspomnienia*, хоча саме вони максимально наближені за семантичними характеристиками.

7. Зіставлення двох літературознавчих наук щодо визначень мемуаристики дає змогу стверджувати багатогранність обраного поняття, його неоднорідність, диференціацію окремих елементів.

Проаналізований матеріал відкриває перспективи подальшого дослідження і порівняння різноманітних жанрових різновидів мемуаристики.

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.: Перун, 2002.– 1440 с.
2. Галич О. Мемуаристика на порозі XXI віку // Вітчизна. – 2001. – № 7/8. – С. 124–132.
3. Галич О. Мемуарний синдром кінця XX століття // Вітчизна. – 2000. – № 3/4. – С. 127–134.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
5. Зубрицька М. *Ното legens*: читання як соціокультурний феномен. – Л.: Літопис, 2004. – 352 с.
6. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – 3-є вид., перероб. і доп. – К.: Рад. школа, 1971. – 488 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвал, 2001. – 1600 с.
8. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Коженикова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
9. Моклиця М.В. Основи літературознавства: Посібник. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
10. Наєнко М. Мемуари як історія сучасника // Дивослово. – 2003. – № 11. – С. 17–19.
11. Романова Г. Автобиографические жанры // Литературная учеба. – 2003. – Кн. 6. – С. 195–200.
12. Словник іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К.: Наук. думка, 2000. – 680 с.
13. Словник української мови: В 11 т. – Т. 4. – К.: Наук. думка, 1974. – 840 с.
14. Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – Т. 3 / Відп. ред. І. О. Дзевєрін. – К.: Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. – 496 с.
15. Універсальний словник-енциклопедія / Гол. ред. М. Попович. – К.: Ірина, 1999. – 1552 с.
16. Błoński J. *Forma, smiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu.* – Kraków, 1994. – 235 s.
17. Jaworski S. *Słownik szkolny: Terminy literackie.* – Warszawa: Wyd-wo szkolne i pedagogiczne, 1991. – 160 s.
18. Leszczyński G. *Elementarz literacki.* – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1995. – 120 s.
19. Sierotwiński S. *Słownik terminów literackich.* – Kraków: Fabuss, 1994. – 308 s.
20. *Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego.* – 2-e wyd., poszerzone i poprawione. – Wrocław: Ossolineum, 1989. – 656 s.

Suchkova L. P. Terminological Definition of Memoirs Writings in Polish and Ukrainian Literary Criticism. In the article the definition of the term «memoirs» is considered and analyzed; the positions of the Ukrainian and Polish literary criticism are compared. The authr outlines the natural / regular peculiarities and differentiations. The problem is investigated in the broad context of terminology of the main European languages and literary criticism systems.

Key words: the term, the literature of the fact, memoirs, reminiscenses, definitions, factographics, documentalism.

Юлія ОСАДЧА

Конотації терміна «его-белетристика» в літературознавстві

У статті порушується проблема появи та розвитку терміна «его-белетристика», його місця та функціонування в системі літературознавчої термінології. Головна увага зосереджена на питанні походження терміна у східному літературознавстві, особливо у японських літературознавчих студіях. Особливості японських автобіографічних жанрів аналізуються у широкому європейському контексті.

Ключові слова: *его-белетристика, внутрішній світ, автобіографія, мемуари, самоаналіз, суб'єкт нарації, психографічна література.*

У сучасних літературознавчих довідниках термін «его-белетристика» не зустрічається. Проте деякі філологічні словники наводять терміни з індексом «его». Так, «The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory» (1999) присвячує невеличку статтю (з подальшим посиланням на кубофутуризм) російському *его-футуризму* як жаргонізму, утвореного Ігорем Северяніним на позначення одного з напрямків російської поезії 20-х років минулого століття. Тут лише зазначається, що «*его-футуристи* були антитрадиційними і писали надзвичайно особистісну поезію» [11, 251]. В енциклопедії «Західне літературознавство ХХ ст.» (2004) поруч із щоденниками, мемуарами і автобіографією лише згадується про так звану «*его-романістику*» – один з «самоописових жанрів», що входить до складу концепту «автобіографія» маловідомого на пострадянському просторі французького дослідника Пилипа Лежона. У загальному контексті його наукових розвідок з автобіографічного жанру «*его-романістика*» визначається як «умовне позначення всіх самоописових жанрів в цілому» [3, 216].

Більш-менш поняття «его-белетристика» розроблено в японському літературознавстві, оскільки в японському письменстві на початку ХХ ст. інтровертивна чи сповідально-автобіографічна література представлена самостійним і чітко сформованим жанром *ватакусі-сьосецу* (досл. *ватакусі* – «я»; *сьосецу* – «роман», «повідсть») і типоло-

гічно спорідненим жанром *сінкьо-сьосецу* (досл. *сінкьо* – «внутрішній світ»). Спочатку термін *ватакусі-сьосецу*, тобто его-роман, сприймався японськими критиками і читачами неоднозначно через певну плутанину з самою назвою жанру.

Наприкінці 10-х рр. почали з'являтися автобіографічні та сповідальні чи квазі-сповідальні твори, автори яких виявляли схильність до самоаналізу та саморозкриття, а в літературній критиці – виникали назви, в яких літератори намагалися відобразити сутність цих текстів. Деякі дослідники вважають жанр *ватакусі-сьосецу* похідним від німецького жанру *Ich-roman* та від поширеного на той час жанру *модеру-сьосецу* (досл. «повість / роман-прототип»). Однак, у японському літературознавстві на відміну від понять, запозичених з європейської поетики в незміненому вигляді, термін *ватакусі-сьосецу* виник внаслідок теоретичних розвідок японських літераторів.

Через неоднорідність его-белетристики як літературного феномена, а також через відсутність чіткого визначення, різні погляди японських і зарубіжних літераторів щодо японського его-роману, відносна абстрактність і розпливчастість терміна, попри спроби його класифікувати і теоретично осмислити, зберігається й досі. Наприклад, у одному з спеціалізованих філологічних журналів «Базові знання з літературознавчої термінології» (1982) є таке його трактування: «Складно дати стисле визначення терміна *ватакусі-сьосецу*. Це поняття виключно літературознавче, та його виникнення має історико-літературний характер, тому, на думку теоретиків, денотат і конотат *ватакусі-сьосецу* складно розрізнити» [2, 669]. У монографіях зарубіжних дослідників, присвячених переважно персоналіям японських его-белетристів, історико-літературному контексту періоду виникнення і розвитку японської его-белетристики або текстовому аналізу окремих творів, чітке й прозоре визначення терміна *ватакусі-сьосецу* також відсутнє.

У західноєвропейському літературознавстві існують подібні до японського поняття *ватакусі-сьосецу* терміни, в назвах яких відбиваються не лише формальні наративні ознаки, а й ідейний зміст. Так, у французькому літературознавстві на початку ХХ ст. Ж. Мерлан вводить термін «*le roman personnel*» («особистісний роман»), а Ж. Гіт'є використовує поняття «*le roman de l'individu*» («аналітичний роман»). У німецькому літературознавстві існує поняття «*Ich-roman*», яким позначаються твори, де оповідь ведеться від першої особи у формі викладу письменником власного життєвого досвіду. У радянському літературознавстві термін «егоцентричний роман» використовував

В. Жирмунський, проте в роботі «Художній світ «особистісного роману»: від Шатобріана до Фромантена» (1999) Л. Мироненко стверджує, що формулювання В.Жирмунського «вірне лише для позначення твору з моногероєм» [4, 58], і, в свою чергу, пропонує узагальнений термін «особистісний роман» на позначення приватної / інтимної та сповідальної французької літератури кінця XVIII–XIX ст.

Таким чином, розмаїття літературознавчої термінології – незалежно від того, наскільки терміни різних національних філологічних традицій за формою і змістом співпадають чи відрізняються, – свідчить про те, що природа текстів, де центральним об'єктом зображення є внутрішній світ чи «я» письменника, вже розглядалася досліниками. Однак, на нашу думку, існує потреба, по-перше, дати чітке визначення терміна «его-белетристика» і, по-друге, зазначити й описати основні теоретичні проблеми его-белетристики, насамперед специфіку суб'єкта нарації та пов'язані з нею форми і способи побудови авторського дискурсу.

Якщо розглядати термін «его-белетристика» в широкому контексті, тобто як літературний феномен, то це поняття охоплюватиме широкий спектр інтровертивної літератури, що частково перетинається з автобіографічно-сповідальною та психологічною прозою чи з суміжною з нею літературою в площині авторського дискурсу, художніх методів і прийомів, принципів побудови образу головного героя, літературних і світоглядних позицій письменника, способів сприйняття і естетичного відтворення дійсності тощо.

З іншого боку, загальні тенденції розвитку європейських, а також деяких східних (наприклад, японської) літератур кінця XIX–XX ст. дають підстави говорити про его-белетристику як самостійний та історично сформований жанр. Відповідно й тексти, що можуть бути класифіковані як его-белетристичні, мають спільні *типологічні жанрові ознаки*.

За концепцією жанру Г. Поспелова, жанрова форма є «типологічною властивістю змісту художніх творів» і визначається системою принципів і прийомів їхньої побудови, «всіма властивостями змісту, насамперед, історично конкретними його сторонами – тематикою, проблематикою, пафосом» [5, 254]. Отже, типологічними ознаками его-белетристики як жанру на *ідейно-змістовному рівні* можна назвати: [1] *естетико-філософську тональність* або *пафос* (естетику культури fin de siècle, видозмінені форми романтичної іронії з домішками ідеалізму, песимізму і демонізму, а також різноманітні варіації індивідуалізму, декадентську наднатуралістичність, естетизацію Смерті й

Страждання, занепаду і Зла як вищої насолоди); [2] *тематику* і *проблематику* (зовнішній або внутрішній конфлікт головного героя-оповідача в різних сферах і рівнях його приватного життя, громадської чи професійної діяльності), а також тісно пов'язані з ними [3] *художні методи* і *прийоми* (детермінізм і позитивізм як елементи наукового пізнання реальної дійсності, прискіпливе анатомування та висвітлення людської природи; традиції «реалістичного психологізму», що в інтровертивній літературі перетворюється на самоаналіз, сприяли поширенню таких методів, як потік свідомості, стилістична діалогічність, внутрішня монологічність і фрагментарність, а також визначили центральний об'єкт зображення в его-белетристиці – внутрішній світ письменника чи його «я»). Втім, використання цих прийомів або технік залежить від традиційності чи новаторства стилю письменника та його художніх завдань.

В європейських літературах его-белетристика як жанр виникла і розвивається в період, коли панівною жанровою формою став роман, який, за визначенням М. Бахтіна, все ще залишається «єдиним неоформленим і поки що неготовим жанром. <...> Роман не має такого канону, як інші жанри: історично дієві лише окремі зразки роману, але не жанровий канон як такий» [1, 194–195]. Отже, на формальному рівні під его-белетристикою маємо на увазі жанр, що сформувався як одна з романних модифікацій та увібрав жанрові особливості роману, зокрема неканонічність структури і змісту.

Більшість дослідників прози ХХ ст., зокрема Д.Затонський, М. Бахтін, М. Епштейн та інші, майже одноставно визнають, що в літературі кінця ХІХ–ХХ ст. спостерігається посилення тенденції до «змішання» чи, за Д.Затонським, «зчеплення жанрів»: руйнуються канони традиційних/риторичних жанрів (наприклад, шляхом белетризації чи порушення канонів), на місці старих виникають нові жанрові форми через поєднання існуючих або на уламках відмираючих. Водночас у процесі розвитку новітньої літератури «позалітературні жанри» (щоденники, приватна кореспонденція, сповіді, автобіографії, спогади, мемуари тощо) поступово втрачали свої канонічні властивості, белетризувалися та, утворюючи гібридні жанрові форми, видозмінювали нові інваріанти неканонічних жанрів, зокрема роману. Отже, взаємодія та «романізація» «позалітературних жанрів» безпосередньо вплинули на становлення письменницької техніки як комплексу художніх методів і прийомів сучасних его-романістів, а також на передумови оформлення «доцентрованого» роману чи «суб'єктивної епопеї».

Отже, з позицій історичної поетики еґо-белетристику можна розглядати як:

1) літературний феномен, який виник у межах інтровертивної літератури кінця XIX ст. внаслідок підвищення інтересу до приватного життя людини і поширення в письменстві автобіографічних і сповідальних тенденцій, а також використання методів наукового пізнання дійсності.

2) історичний жанр, який сформувався на зламі XIX–XX ст. у межах естетичного дискурсу культури *fin de siècle* і модернізму та має певні тематику і проблематику (внутрішній світ модерної людини в стані конфлікту), а центральний об'єкт зображення якого – «я»/«еґо» письменника – визначив наративні особливості, способи побудови авторського дискурсу та принципи відтворення в тексті художньої реальності.

Покажемо у цьому розумінні, є способи функціонування терміна «еґо-белетристика» в японській літературній критиці та зарубіжному японознавстві. В оглядових роботах історії японської літератури радянських часів уперше він зустрічається в книжці Р. Кіма «Три будинки, навпроти сусідніх два. (Опис літературної Японії)» (1934) як термін, запропонований на означення напрямку інтровертивної та психографічної літератури Японії 20–30-х років XX ст. Але в збірці японського літератора Курахара Корехіто «Статті про сучасну японську літературу» (1959) термін «еґо-белетристика» автоматично став перекладом поняття «ватакусі-бунґаку» (ватакусі – «я», бунґаку – «література»), оскільки термін «ватакусі-сьосецу» (за Р. Кімом – «еґо-белетристика») було перекладено як «роман про себе». Водночас у цій же роботі зазначається, що в японському літературознавстві термін «ватакусі-сьосецу» з'явився як «калькований переклад» німецького терміна *Ichroman*, яким позначали твори, оповідь ведеться від першої особи. Але з часом перша особа наратора перестала бути визначальною жанровою ознакою і принципом побудови оповіді.

З іншого боку, ще на початку 60-х років Цв. Тодоров у роботі «Вступ до фантастичної літератури» обґрунтував існування історичних і теоретичних жанрів. Він писав: «Щоб уникнути будь-якої двозначності, необхідно постулювати існування, з одного боку, історичних жанрів, а з іншого – теоретичних жанрів. <...> Ця класифікація заснована не на зіставленні творів різних епох (як у випадку з історичними жанрами), а на абстрактній гіпотезі, за якою стверджується, що суб'єкт висловлювання є найважливішим елементом літературного твору і що залежно від природи суб'єкта можна виділити логічно ви-

раховану кількість теоретичних жанрів» [7, 9–10]. Подібне розрізнення історичних і теоретичних жанрів дозволяє трактувати поняття жанр як ««ідеальний» тип або логічно сконструйовану модель твору, що будується на порівнянні конкретних літературних творів і розглядається як їхній інваріант» [6, 267]. Отже, его-белетристику цілком можна розглядати й як теоретичний жанр і порівнювати з психологічними, сповідальними, виховними, історичними, детективними тощо романними формами.

Оскільки в літературознавстві коло тематичних і філософсько-естетичних питань інтровертивної та сповідально-автобіографічної літератури, до якої належить й его-белетристика, більш-менш розроблене, то особливий інтерес становлять насамперед можливі інтерпретації поняття «его-белетристика» не як історичного, а як теоретичного жанру, а також його властивості – «внутрішня міра» (інваріант канону в неканонічному жанрі), функції та види наративних суб'єктів і відповідно до них оповідні стратегії автора.

Критерієм виокремлення его-белетристики серед інших теоретичних прозових жанрів, визначення і опису «природи суб'єкта» (автора) та «внутрішньої міри» жанру стає «я»/«его»-доцентрованість нарації, що реалізується через принцип *Icherzählung* (дослівно «я-розповідь/оповідь»). Радянські літературознавці, зокрема Б. Успенський, інтерпретували його як один з типів нарації, а саме – «оповідь від першої особи» (особливо коли йшлося про «*Ich-roman*»). Проте в его-белетристиці *Icherzählung* перетворюється на принцип авторського «само-розповідання», що значною мірою визначає стиль письменника і спосіб художньої організації тексту (в деяких «крайніх формах» *Icherzählung* наближається до автописьма чи шизописьма).

В его-белетристиці «я»/«ego» письменника – це визначальний компонент жанрової архітектоники, що в текстах з першоособовим наратором зі структурно-композиційного, наративного і стилістико-граматичного рівнів автоматично переміщується в гносеологічний і тематичний плани оповіді. Тут «я» автора безумовно виступає «внутрішньою темою» твору: воно перебирає на себе так звані «регулятивні функції» оповіді та стає її основним ідейно-тематичним елементом. Своєю чергою, інтенційно наближаючись до «само-писання», принцип *Icherzählung* перетворюється на метод і форму авторського самопостереження, яке може супроводжуватися іншими, але вже похідними від нього процесами – самоаналізом, самооцінкою, автоінтерпретацією і т.д.

Головна і специфічна ознака его-белетристики – принцип «само-розповідання» – зумовлює процес розкриття автором власного внутрішнього світу, з одного боку, та перетворює письмо на одну з форм письменницького «само-викриття», з іншого. Адже, як зазначив М. Фуко, «добре відомо, що в романі, коли оповідь ведеться від першої особи, ні займенник першої особи, ні дійсний спосіб теперішнього часу, ні знаки локалізації ніколи напевне не спрямовані ані на письменника, ані на момент, в який він пише, ані на сам жест його письма; вони спрямовані на alter ego, причому між ним та письменником може існувати більш-менш велика відстань, яка змінюється протягом розгортання твору» [8, 28–29]. Отже, в его-белетристичних, «я»-доцентрованих текстах перша особа наратора вказує не стільки на тип оповіді, скільки на «ідейний зміст» оповідання, що формально імпліфікується в оповіді від «він» і експліфікується в оповіді від «я». До того ж типологія наратора і міра проявлення авторських інтенцій в тексті, об'єктивність його позиції, функціональна та естетична наближеність або віддаленість між оповідачем і автором «не повинні визначатися граматичною формою, оскільки будь-яка оповідь ведеться від першої особи, навіть якщо граматична особа у тексті виражена не експліцитно. Не наявність форм першої особи, а їх функціональна співвіднесеність є розрізнявальною ознакою» [9, 83].

Таким чином, якщо в теоретичному аспекті розглядати особливості дискурсивних практик і наративні стратегії автора в его-белетристиці, а его-белетристичні тексти – як процес і «простір реалізації» авторського дискурсу, то визначальними *умовно-граматичними категоріями* будуть оповідний «теперішній час» та особа наратора – займенник першої особи однини – «я».

Спроби описати властивості епічних творів через граматичні ознаки (особу і час) у літературознавстві не є новими. Свого часу Р.Якобсон у роботі «Лінгвістика і поетика» означив «епос» через третю особу і минулий час (першоособовий оповідач також відповідає третій особі «dieses objectivierte Ich», тобто «об'єктивізованому я»), а лірику – через першу особу однини і теперішній час. Своєю чергою, Е. Даллас умовно-літературними ознаками епосу назвав третю особу і минулий час, драми – другу особу і теперішній час, а лірики – першу особу однини і майбутній час.

Використання граматичної третьої особи «він» в его-белетристиці свідчить не стільки про «романізацію» авторського мовлення та її відображення на наративному рівні, скільки про розщеплення наративного суб'єкта. З одного боку, знакова двоїстість саморефлексії автора

автоматично створює комунікативну опозицію «я»/«він», а з іншого, – в процесі написання художнього тексту відбувається «знеособлення» автора як наративної інстанції та «винесення» його поза межі наративного кола. Моріс Бланшо назвав такий тип нарації «безособовою оповіддю» чи оповіддю від «воно»¹: в безособовій оповіді автор «зникає» з тексту (що можна інтерпретувати як ще одну з форм «смерті автора»), але залишає свої «сліди» – традиційні наративні ознаки «я» чи «він», які й перебирають на себе його вдавані функції та завдання. Таким чином, в еґо-белетристиці «я» автора може ототожнюватися з різними наративними суб'єктами (персонажами), але ніколи цілком не дорівнюється жодному з них.

Стилістична самоперсоніфікація письменника займенником «я» уможливує його самодистанціювання – розщеплення на автора / «суб'єкт висловлювання-процесу» і наратора / «суб'єкт висловлювання-результату» (Ю. Крістева). Звідси виникає проблема подвійної суб'єктивності та обмеженості «бачення»: в процесі авторської інтроспекції на суб'єктивність сприйняття дійсності письменником накладається суб'єктивність наратора-як-персонажа. Побудова авторської дискурсії в такий спосіб типова для еґо-белетристики: автор як суб'єкт мовлення виконує функції об'єкта і таким чином стає предметом власного «аналітичного дослідження». Проте, він не може позбутися іманентних властивостей суб'єкта, оскільки аналіз проводиться «зсередини» і обмежується авторською суб'єктивністю. Отже, письменник інтенційно тяжіє до само-реконструкції на наративному рівні, але не може само-визначитися остаточно, оскільки «як суб'єкт він кожного разу виявляється більшим за себе як об'єкт і в наступну мить знову об'єктивізує своє збільшене буття, але знову не вичерпується ним» [10, 336]. Саме тому «смыслепопороджувальна свідомість» письменника перебуває в постійному русі зачарованим колом – де-струкція авторського «я» на наративному рівні супроводжується його відбудовою на вищому, ідейно-смісловому рівні як стилістичній єдності твору.

Питання часу в еґо-белетристиці – незалежно від фактичного часу оповіді – відповідно до умовно-граматичної першої особи наратора незмінно залишається «теперішнім». Лише у випадках, коли письменник намагається подивитися на себе з часової або ідейної відстані

¹ У французькій мові для утворення безособової форми використовується займенник «il», який в українській мові має два еквіваленти – «він» і «воно».

в процесі розщеплення цілісного суб'єкта мовлення, одне з його «я» може позначатися займенником третьої особи – «він».

Література

1. Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
2. Бунгей його-но кісо-тісікі. (Базові знання з літературознавчої термінології). – Токіо: Сібундо, 1982. – 671 с.
3. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – Москва: Intrada, 2004. – 560 с.
4. Мироненко Л. А. Художественный мир «личного романа»: от Шатобриана до Фромантена: Монография. – Донецк: Донецкий государственный университет, 1999. – 237 с.
5. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики: Сборник статей. – М.: Издательство Московского Университета, 1983. – 336 с.
6. Теория литературы. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. – / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – Т. 1: Н.Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
7. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
8. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
9. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
10. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
11. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston). Penguin Books. 1999. – 991 p.

Osadcha J. V. Connotations of the term «ego-belletristic» in the Literary Criticism. The article deals with the problem of appearance and development the term «ego-belletristic», its place and functioning in the system of literary terminology. The main attention is paid to the genesis of the term in the Eastern Literary Criticism, especially in Japan literary studies. Peculiarities of Japan autobiographic genres are analyzed in the broad European context.

Key words: ego-belletristic, inner world, autobiography, memoirs, self-analyses, subject of narration, psychographic literature.

Наталія ЛУПАК

Контрапункт як музичний термін та його компаративістичне наповнення

У статті порушується проблема взаємодії різних видів мистецтва та зв'язку між їхніми терміносистемами. Авторка аналізує спільні та відмінні риси термінології музичної та літературознавчої сфер, а також можливості та шляхи запозичення музичних термінів для літературного аналізу художніх текстів. Окреслюється ідея розвитку терміна «контрапункт» та його використання в літературознавчих студіях у контексті таких музичних термінів, як лейтмотив, поліфонія, пауза та ін.

Ключові слова: контрапункт, лейтмотив, поліфонія, метафора, вертикальна і горизонтальна структура.

Б агатогранність сприйняття світу, де поєднуються свідомий і позасвідомий рівні сприйняття, часто виявляється у метафоричному образі. Завдяки метафорі, що будується на зіткненні різнорядних моментів дійсності в єдиному художньому цілому, виникає ефект одночасності, створений, наприклад, формою і кольором, формою і звуком. Образ вибудовується на смислових взаємопереходах. Емоційна сила образу, мотиву, художнього тексту збільшується внаслідок дії закону запозичення певних структурно-композиційних та стильових прийомів суміжних мистецтв. Яскравим прикладом у цьому плані є функціонування техніки контрапункту як у музичному, так і літературному просторах.

Контрапункт як музичний термін (дослівно «нота проти ноти») – це техніка поєднання двох чи більше мелодичних ліній. Техніка контрапункту виникла в європейській вокально-хоровій музиці в період з XII по XIV ст. Це своєрідний і, в певному розумінні, штучний спосіб створення музики. «Суть його полягає в тому, що мелодії голосів утворюються не шляхом поєднання в послідовність цілісних інтонацій, їхнього варіювання, розростання тощо, а складаються з розрахованим підбором окремих звуків, нота за нотою» [10, 178].

Так створювались середньовічні культові пісенспіви: меси, псалми, градуали.

Фундаментом фактури була певна загальновідома мелодія – «кантус фірмус» (лат. *cantus firmus* – міцний надійний голос), до кожного тону якої дописувались тони інших голосів.

Найважливішою особливістю у контрапункті є рух кожної лінії, з одного боку, та інтервальні співвідношення ліній – з іншого. Поняття «контрапункт» належить до лінійного, горизонтального аспекту музичної композиції, тоді як «гармонія» – до вертикального.

«Найбільшого ефекту контрасту поліфонія досягає в тих випадках, коли у тканині твору «несподівано» поєднуються в одночасному звучанні вже відомі слухачеві, легко впізнавані мелодії. Подібний фактурний синтез часто створює яскраву кульмінацію форми» [10, 178].

Ефект нелінійності чи «контрапункту» тією чи іншою мірою властивий всім видам мистецтва, а його вивчення займає важливе місце в сучасній естетичній теорії.

В епоху «класичного модернізму» в мистецтві формується синтетична художня мова, що ґрунтується на принципі асоціативної багатолінійності. У літературну мову органічно входять кіно, театр, живопис, музика як моделюючі принципи мовної організації літературного тексту. Структура мови стає співвідною з принципами кінематографічного, живописного, театрального, музичного способу мислення.

Зображення паралельного і перехресного руху ряду висловлювань у творі мистецтва зумовлювало поліфонічну організацію тексту. Подібний поліфонізм опирався на прийом контрапункту і техніку літературного лейтмотиву. «Принцип літературного лейтмотива во многом строится на эффекте так называемого «смыслового резонанса», когда прозвучавшее слово обростает дополнительными значениями и обогащается новыми смыслами» [8, 36].

У світі модерністичного твору відчувалася метаморфоза з часом, який переставав бути історичним – ставав психологічним.

Різна швидкість перебігу неодночасних і нерівномірних ліній створюють нескінченну різноманітність їх переплетень, при яких окремі лінії то розходяться, то на якийсь час зливаються в єдиний потік, кожен раз зіткнувшись один з одним різними своїми фазами. Психологічно і символічно весь цей процес може бути інтерпретований як подолання лінійного протікання часу.

Завдяки симультивному сприйняттю різноплинності композиційних ліній, реципієнт має змогу вийти з односпрямованого, однорідного і незворотного часового потоку і тим самим здійснити символічний акт подолання часу.

Нова категорія часу характерна для творчості Т. Манна, В. Фолкнера, Ф. Кафки, Д. Джойса, О. Хакслі, М. Пруста, Г. Гессе, Б. Пастернака. Варто виділити поліфонічну побудову роману О. Хакслі «Контрапункт», у якому паралельно розгортаються декілька самостійних тем і ліній. Це роздуми про Бога, людські істини та пошуки ідеалу.

Автор та герої його роману розмірковують про музику, живопис, архітектуру, проблеми біології, відчуття часу, бажання чи небажання робити паузи, влаштовувати антракти, осмислювати філософські проблеми світобудови. Перестаючи вірити в слова і їх можливість адекватного відображення дійсності, люди шукають інші шляхи самовираження. Часто в цьому їм допомагає музика.

Письменники-модерністи неодноразово звертались до напружених пошуків «втраченого часу», відчули сильний вплив музики на свій власний художній світ – вплив, що виявився не тільки і не стільки в окремих посиланнях до музичних вражень, скільки в орієнтації на музичну форму (симфонію, фугу, ораторію) і на принципи музичної композиції в цілому при розробці нових основ для побудови епічної форми.

Не випадковим є те, що так багато романістів у першій половині 20 ст., перебуваючи під впливом патрона мистецтва символізму Вагнера, переконань Шопенгауера, що метою кожного виду мистецтва є уподібнення його до музики, звертались до посередництва музики, щоб говорити про літературу.

Зокрема, Е. Дуардін першим звернув увагу на зв'язок розповіді з впливом техніки лейтмотиву Вагнера та з діяльністю символістів. Х. Додерен порівнював техніку роману з технікою симфонії. Йдеться про примат форми над змістом, якщо вважати, що «музикою» в романи найчастіше бувають:

- музичні циклічні форми та загальні засади їх побудови (варіаційна техніка);
- можливість одночасного ведення кількох мелодичних ліній
- (контрапункт);
- техніка лейтмотиву.

Американський музиколог Стефан Бенсон, шукаючи аналогій у М. Бахтіна та М. Кундери для розуміння і пояснення евристично-методологічної ролі музики, писав: «Більшість музичного і літературного матеріалу була складена з цього трансцендентного тропу (тобто метафори), але в останні роки вона була предметом посиленого докладного вивчення і не тільки з боку самих музикознавців. Музика відкрилась для вивчення у всій своїй текстуальності, у всій заангажованості в мову, яку ми не можемо не використовувати, коли слухаємо, реагуємо та розповсюджуємо» [12, 94]. Він мав на увазі традиційні терміни контрапункту, поліфонії в музикознавстві і діалогості у концепції Бахтіна, яка почала складатися з праці «Проблеми поетики Достоєвського» (1929). На думку Стефана Бенсона, читання Бахтіна крізь романи Кундери дозволяє «розтлумачувати застосування музики до нарації роману». Музична поліфонія напрочуд подібна до моделі наративу. А мета-

фора – це тип пізнання, засіб виявлення будь-яких подібностей, аналогій. М. М. Бахтін ще з 30-х років ХХ століття застосовував музичні терміни, що організують досвід поняття. Це була музичність за орієнтацією в певному культурному контексті. Сутність музичних метафор підтримує «метафору голосу в мовчазному просторі тексту».

Порівняння романів Достоевського з поліфонією має сенс не тільки як образна аналогія. «Звернення до поліфонії та контрапункту має підкреслити ті нові проблеми, які тягнуть за собою вихід конструкції роману за межі звичайної омофонічної єдності подібно до того, як в музиці виникли нові проблеми з моменту виходу за межі омофонії. Проте фактура музики і роману – це досить різні речі, щоб можна було говорити про щось більше, ніж образну аналогію, тобто звичайну метафору» [14, 73–74].

1980 року польський літературознавець М. Гловінський у збірнику «Пограниччя і співвідносність мистецтв» запропонував тезу «*Literackość muzyki – muzyczność literatury*» (Літературність музики – музичність літератури). Сутність цієї тези впливає з фактів, що музичний твір, претендуючи на передачу літературного змісту, мусить у якийсь спосіб вийти за межі своєї мови, мусить застосовувати такі засоби, які уможливили б певну організацію системи звуків, з яких кожен сам собою, окремо цього не передасть. Слухаючи такий твір, не можливо досягнути того, що було б відповідником, наприклад, балади Гете чи симфонічної поеми Ф. Ліста «Мазепа». Виходити за межі своєрідної мови літературної балади чи інструментальної музики допомагають назви-заголовки або якісь цитати [14, 103–104].

М. Гловінський сформував категорію «формального міметизму», суть якої полягає у неможливості повного уподібнення чи повного перенесення конструктивних засад з одного типу висловлювання на інший. Швидше, він схиляє до аналогій, які мають кугерувати ідентичність. Категорія «формального міметизму» стосується мовної дійсності. Можна стверджувати, що:

- наслідування циклічних музичних форм означало побудову цілісності з окремих замкнутих епізодів. Проте, крім підрахунку частин, потрібно звертати увагу на зв'язок між ними. Техніка лейтмотиву є найяскравішим способом виявлення цих зв'язків;
- техніка контрапункту чи форма фуги означали переривання розповіді і введення кількох оповідачів, що в результаті давало симультанність розповіді про світ, чи його зображення з різних точок зору. Запозичення таких чисто музичних моделей у літературне середовище допомагає автору у процесі характеротворення образів.

Спирваючись на ці традиції, маємо змогу провести порівняльне дослідження образу українського гетьмана Івана Мазепи, втіленого засобами літератури і музики. Обравши творчість відомих митців Б. Лепкого та П. Чайковського (великі жанри – роман «Мазепа» і опера «Мазепа»), можемо дослідити значення дискурсу синтезу мистецтв у популяризації постаті українського гетьмана. Шукаючи паралелі в суміжних мистецтвах, Б.Лепкий у романі-епопеї демонструє насиченість поетичного мислення музикою, що виявились на різних рівнях: на рівні структури образу, його динамічних відтінків, мелодійності фрази, контрастів тем, асоціацій. Ритміко-звукові імпульси, що проймають певні риси характеру героїв, уподібнення душі (образу-символу) до різних музичних інструментів з їх спроможністю відтворити найтонші настрої і стани, насиченість строфи музичною термінологією – все це робить систему художнього мислення Б. Лепкого значною мірою поліфонічною.

Великий майстер оперного мистецтва П. Чайковський, як вдумливий симфоніст-мислитель, регулярно використовує принцип лейтмотивів: протягом усієї опери він розвиває декілька провідних ведучих музичних тем, що характеризують той чи інший музичний образ, або стан. Найбільш масштабно розгорнуті два лейтмотиви Мазепи: зловісна суворота тема підступності та друга тема – марш як втілення честолюбства.

Дві теми пронизують значну частину всієї партитури, а контрастним моментом є поява епізодичних тем кохання Мазепи, тема Орлика, Кочубея тощо. Деякі теми вокальних партій повторюються у симфонічному звучанні, нагадуючи слухачам про ті чи інші феномени драматичного дійства.

Отже, у складній рельєфній тканині опери «Мазепа» чітко простежуються три основні теми, що різко переплітаються: теми людської ворожнечі, світлі теми кохання, жанрові народні теми, що слугують тлом для розгортання драми.

Узявши за основу сучасні наукові праці з питань взаємовпливів літератури і музики (А. Баранчак, М. Гловінські, С. Дабровські та ін.) та осмисливши поняття «музичність літератури», «поліфонія» твору, «контрапункт», відштовхуючись від «музичності» світосприймання, спостерігаємо, що вплив музики на літературу виявляється у письменників не тільки на рівні художніх образів, але й стильової манери.

Сконцентрована побудова епізодів, одночасність подій, рівнолеглість з різних точок зору – все це веде до утворення в лінійно-часовому «горизонтальному» мистецтві оповіді вертикальних систем.

Література

1. Азизян И. Вопросы взаимодействия искусств / композиционно-методологический аспект проблемы // Советское искусствознание 74. – М.: Советский художник, 1975. – С. 284–296.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. литература, 1975. – 502 с.
3. Богдан Лепкий – видатний український письменник / Збірник статей і матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника / відп. ред. проф. Гром'як Р. Т., доц. Ткачук М. П. – Тернопіль, 1993. – 189 с.
4. Ванслов В. В. Об отражении действительности в музыке. – М.: Искусство, 1953. – 235 с.
5. Взаимодействие и синтез искусств / Под ред. Г. А. Лапицкой. – Л.: Наука, 1978. – 268 с.
6. Литература в системе искусств. Методология междисциплинарных исследований Ленинградской конференции / Отв. ред. Н. В. Тишунина. – Санкт-Петербург: Изд-во гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2000. – 91 с.
7. Наливайко Д. С. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 10–18; № 6. – С. 7–19.
8. Тишунина Н. В. Языки литературы XX века / Сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. Вып. 4. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 32–48.
9. Чайковский П. И. Мазепа: Опера в 3-х действиях. – М.: Музгиз, 1953. – 325 с.
10. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 367 с.
11. Babinski H. F. The Mazeppa legend in European Romanticism. – Columbia University Press New York. London, 1974. – 161 s.
12. Benson S. For Want of a Better Term? Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera / Narrative. – Volume 11. – № 3. – 2003. – 311 p.
13. Głowiński Michał. Literackość muzyki – muzyczność literatury // Muzyka w literaturze, Kraków: Universitas, PWN, 2002. – S. 101–125.
14. Muzyka w literaturze. – Kraków: Universitas, 2002. – 374 s.
15. Wiegandt Ewa. Problem tzw. Muzyczności prozy powieściowej XX wieku // Muzyka w literaturze. – Krakow: Universitas, PWN, 2002. – S. 63–79.

Lupak N. M. Counterpoint as the Musical Term and its Comparative Studies Content. *The problem of the different arts interaction and relations of their terminology systems is raised in the article. The author analyzes the common and peculiar features of the terminology of musical and literal spheres as well as the possibilities and the ways of borrowing musical terms for the literary texts analyses. She outlines the genesis and development of the term «counterpoint» and its usage in Literature Studies in the context of such musical terms as leitmotif, polyphony, pause and others.*

Key words: counterpoint, leitmotif, metaphor, polyphony, vertical and horizontal structure.

Оксана ЛАБАЦУК

Проблема термінотворення в українській фольклористиці: примовка

*У статті зроблено аналітичний виклад історії вивчення примовок та використання терміна «примовка». Примовки стають матеріалом для дослідження спеціалістами різних галузей гуманітарного знання: етнолінгвістів, етнологів, фразеологів, пареміологів тощо. Оскільки термін **примовка** не є активно задіяний в українській фольклористиці, його доцільно закріпити за короткими неписаними текстами, що виконують роль вербального супроводу обрядової чи оказіональної ситуації.*

Ключові слова: жанр, примовка, український фольклор, короткий текст, ритуал.

Примовка – жанр українського фольклору, до якого належать клішовані, переважно короткі неписані тексти, що виконують роль вербального супроводу обрядової чи оказіональної ситуації.

Примовка посідає своєрідне місце серед жанрів українського фольклору. З одного боку, незаперечним є зв'язок примовок із магічною поезією (замовляннями), з другого – більшу частину їх можна розглядати як різновид паремій. Ґрунтом, на якому виникли примовки, є ритуально-обрядовий комплекс (родинний, календарний, оказіональний), господарська діяльність, побут української етнічної спільноти.

Перша згадка про вживання примовок датована XVI ст. і стосується українського весільного обряду. Це опис українського весілля, що належить Яну Ласицькому, виданий у Вільно 1582 року латинською мовою: Ioannes Lasitski, De Russorum, Moskovitorum et Tartarorum religione, sacrificiis nuptiarum, funerum ritu. Spirae libera civitate veterum Nemetum excudebat Barnardus d'Albinus. Anno MDLXXXII. De Russorum religione, ritibus, nuptiarum, funerum, victu, vestitu etc... ad Davidem Chytraeum recens scripta [4]. Автор зазначає, що після проведення обряду вінчання «жінки зараз-таки посипають храм лопухом і льоном, примовляючи: «Нехай боги-захисники зроблять так, щоб молодому подружжю завжди було добро» [4, 14].

Окремих публікацій, присвячених примовкам, в історії української фольклористики не було. Примовки найчастіше потрапляли до різноманітних збірок замовлянь, етнографічних описів побуту, обрядів, звичаїв та вірувань українців або ж до збірок паремій. Серед публікацій замовлянь найбільш вагоме зібрання примовок знаходимо в першому томі корпусу П. Чубинського, збірці П. Єфименка «Сборник малороссийских заклинаний». На жаль, тексти у збірці П. Єфименка опубліковані без обрядово-ситуативного контексту, що значно применшує їхню наукову вартість. Набагато більшу цінність мають етнографічні матеріали, що містять описи обрядів, вірувань, побуту, господарського життя українського селянина. Такі записи включають значну кількість примовок. Особливо варто виділити публікації записів Й. Лозинського, П. Чубинського, М. Маркевича, В. Милорадовича, В. Шухевича, З. Кузеля, І. Франка, В. Гнатюка. Частина матеріалу потрапляє у збірки паремій М. Номиса, І. Франка.

Спочатку тексти, що їх ми відносимо до примовок, розглядалися в контексті замовляльно-заклинальної поезії, причому як окремий об'єкт для дослідження їх не виділяли.

М. Грушевський у першому томі «Історії української літератури» виділяє три різновиди магічних текстів: формули, замовляння і молитви. Причому ці групи фольклорних текстів, на відміну від календарних пісень, учений вважає магією індивідуального вжитку [3, 137–138]. Пісні ж народного календаря, передусім колядки, щедрівки, веснянки, за визначенням М. Грушевського, – це «стихія магічної колективної дії» [3, 136]. Примовки, а за термінологією Грушевського – формулки (формули), відображають «перехід від... колективних актів до індивідуальних молитов і заклять» [3, 138].

Дослідження примовок у рамках замовляльно-заклинальної поезії проходило епізодично та, зрештою, звелось до дослідження замовлянь. Дослідники магічної поезії зосереджували свою увагу на текстах, що складають ядро замовляльно-заклинальної традиції, – лікувальних замовляннях та інших текстах, у яких віра в силу слова втілена найповніше. До того ж вивчення позатекстових зв'язків вимагало звернення до замовляльно-заклинального акту як єдиної «сильної» позиції замовляння. Для примовки такою «сильною» позицією є обрядова чи оказіональна ситуація. Значно продуктивнішим було дослідження примовки у народних звичаях та побуті, передусім, в обрядовому фольклорі. Вперше магічні формули в обрядах стали предметом дослідження П. Богатирьова [1]. У книзі П. Богатирьова, присвяченій магічним обрядам і віруванням на Закарпатті, були опубліковані словесні магіч-

ні тексти формульного характеру. Проте спеціально вони не розглядалися, а були поставлені в один ряд із етнографічними фактами.

Російський фольклорист В. Соколова звернула увагу на роль замовлянь, примовлянь та заклинань у календарній поезії слов'ян. Поряд із замовляннями (великими текстами) авторка виділяє заклинання – тексти різноманітної структури, що об'єднуються домінуючою магічною функцією. По суті, до заклинань дослідниця віднесла і малі заклиналильні формули, вперше представивши їх як явище народної словесної творчості та показавши їхнє місце і роль у обрядовому житті людини традиційного суспільства [11].

Залученням примовок до наукового обігу ми повинні завдячувати передусім працівникам сектору фольклористики Інституту слов'янознавства та балканістики М. та С. Толстим, Л. Виноградовій та іншим. Потрібно взяти до уваги, що російські вчені на означення таких текстів користуються терміном «ритуальна формула». Дослідників здебільшого цікавить семантика, структура подібних текстів, їх можливості для реконструкції духовної культури слов'ян. Для українського дослідника цінним є те, що значну частину матеріалу працівники сектору записували на території Українського Полісся, а також Карпат. Завдяки детальній фіксації комплексу знань, пов'язаних із народним побутом, звичаями, віруваннями, до поля зору науковців потрапляє значна кількість малих форм фольклорних стереотипів, у тому числі магічного характеру. Але у зв'язку з іншими цілями власних досліджень російські вчені не ставлять питання про примовку як цілісне своєрідне явище народної творчості, лише принагідно описуючи характер її побутування та функціонування. Л. Виногорова вперше підсумовує значення «малих жанрів» для питань реконструкції духовної культури слов'янства, тим самим залучаючи до наукового обігу малодосліджені, але надзвичайно цікаві групи текстів, більшість з яких можемо віднести до примовок. «Довший час поза увагою фольклористів залишались малі фольклорні форми: доброзичення, формули подяк та прохань під час обхідних обрядів; формули погроз та проклять; магічні примовляння та діалоги; ритуальні закликання та відсилання; короткі тексти, що супроводжують ворожіння, акти магічної, знахарської та виробничої практики; формули привітань та замовлянь, що знешкоджують вплив небажаних зустрічей; дитячі заклички, лічилки, формули словесної передачі пташиних голосів та ін. Разом із тим, цінність цих ситуативних формул визначається не тільки високим рівнем їх позатекстових зв'язків, інтегрованістю в контекст ритуальної поведінки, але й високою стійкістю, клішованістю, яка дозволяє зберегти образні елементи архаїчних рівнів культури» [2, 104].

Українські дослідники народних обрядів, звичаїв та побуту також активно використовують примовки для ілюстрації основних положень своїх студій. Майже всі сучасні комплексні розвідки народної культури не можуть обминути примовки.

Пареміологи розглядають значну частину корпусу примовок як різновид прислівного жанру. Зокрема, у монографії М. Пазяка «Українські прислів'я та приказки» спеціальний розділ присвячений народним побажанням, вітанням, замовлянням, стягненим анекдотам, які, на думку автора, є не що інше, як своєрідні різновиди паремій [7]. Дослідник підкреслює, що «вітання і побажання пов'язувались з якимись життєвими ситуаціями, наприклад, зустрічами, прощаннями, закінченням гостини чи якоїсь події обрядового призначення» [7, 169], тобто всі ці тексти беззастережно можемо зарахувати до примовок.

Чимало дослідників визначають примовки як фольклорно-мовленнєвий жанр. В. Плешакова, досліджуючи доброзичення, наголошує на тому, що це фольклорно-мовленнєвий жанр, який виділяється «при порівняльному розгляді мови фольклору і народно-розмовної мови» [8, 94]. Як група текстів, що виконується у різноманітних комунікативних ситуаціях, примовки привертають увагу лінгвістів, які найчастіше розглядають їх як частину фразеологічного фонду, очевидно, з огляду на їхню стислість та формульну природу.

Цікава спроба дослідити сталі вирази на матеріалі української мови належить Г. Кузь. Її робота охоплює традиційні народні привітання, прокльони, побажання, які автор зараховує до вигуківих фразеологізмів української мови. Г. Кузь вивчає функції вигуківих фразеологізмів – побажань, проклять, привітань, клятв, відворотних формул тощо. За висновками дослідниці, окремі групи досліджуваних текстів мають певні домінуючі функції. Відворотні формули і клятви – магічну, прокляття – емоційно-виражальну, вигуківі фразеологізми жартівливого змісту – емоційно-виражальну та контакторегулюючу [6, 12]. На жаль, Г. Кузь не простежує динаміки функціональних змін в окремих групах фразеологізмів. Насправді ж дуже важко встановити функції фразеологізмів поза ситуацією мовлення, тільки на основі їхньої внутрішньої форми, до того ж оперуючи лише словниковими матеріалами.

Примовки досі не публікували окремими збірками, не виділяли як спеціальний об'єкт дослідження. Тексти примовок найчастіше включали до збірників замовлянь, їх можна знайти серед етнографічних описів обрядового та господарського життя українця. Нарешті, потрапляють примовки і до збірників паремій. Аналіз цих публікацій дає змогу зробити висновок, що примовки мають багато спільних

ознак із замовляннями, обрядовою поезією, пареміями. Узагальнюючи все сказане, ще раз наголосимо, що досліджуваний матеріал традиційно розглядався як частина замовляльно-заклинальної (магічної) поезії, виділявся як вербальна складова обрядів та побутового життя народу, як частина пареміологічного фонду, а в лінгвістиці – навіть як вивукові фразеологізми.

Проте, окрім різноманітних трактувань примовки, проблему становить ще й багатоваріантність назв (термінів), що їх дають дослідники різним складовим, які входять до цього утворення. Ці назви можуть охоплювати як більшу частину матеріалу (магічні формули, словесні формули, примовляння), так і лише певні тематичні та жанрові різновиди його (наприклад, формули подяки, тексти, що супроводжують ворожіння, побажання, прокльони, вітання тощо). Які ж терміни вживаються на означення об'єкта цього дослідження? М. Грушевський називає зазначені тексти «формули», «формулки» [3, 137, 138]. П. Богатирьов використовує термін «словесні формули» [1, 217]. В. Харитоновна – «заклинальні формули», «заклинальні паремії» [13]. Трапляються ще й такі терміни: «короткі заклиналильні форми», «вербальні звуконаслідування», «малі форми фольклорних стереотипів», «формули погрози, привітання, прохання, звороти ввічливості», «короткі заклиналильні клішовані тексти», «клішовані формули», «замовляння», «приговори», «невеликі тексти формульного характеру», «ритуальний приговор», «кліше», «формула». Часто дослідники вживають загальну описову назву для групи текстів однієї тематики чи одного призначення. Наприклад, «ритуальні запрошення на Різдвяну вечерю», «формули від дитячого безсоння». Ю. Круть вживає терміни «словесні формули», «обрядові формули» стосовно архаїчних фольклорних форм обрядового календаря. Наводячи сучасні примовки для ілюстрації положень свого дослідження, він користується терміном «обрядова приповідка» або ж уживає описові форми, як, наприклад, «слова-побажання», «благословення» [5]. Фундаментальне дослідження слов'янської духовної культури – словник «Слов'янські старожитності» диференціює примовки і замовляння, залишаючи за другими традиційний термін – замовляння, перші ж відносить до малих жанрів фольклору, виділяючи серед них, зокрема, «приговори, заклинання, словесні формули і кліше» [10, 13]. Навчальний посібник «Українське народознавство» виділяє зпоміж інших такі жанри обрядового фольклору: «пісні, побажання, віншування, примовляння» [12, 123]. У цьому ж виданні наводиться такий приклад: «У них побутувала примівка: «не пряди на Луки, бо покрутить руки» [12, 163]. Видається, що ми маємо перед собою типовий

зразок приказки. У тій же книжці натрапляємо на абсолютно протилежне трактування терміну: «Замовляннями («примівками») лікували епілепсію, ревматизм, шлункові захворювання...» [12, 184]. Тут маємо справу із характерною для Гуцульщини назвою. Примівниками та примівницями там називали людей, що професійно займалися магічною практикою, тобто знахарів, чаклунів, ворожбитів. А самі тексти, які вони використовували, гуцули називали примівками.

Упадає в око очевидна термінологічна невизначеність: що ж, власне, ми називатимемо примовками, яким чином визначити обсяг і суть поняття «примовка». М. Пазяк вважає побажання, вітання, прокльони, ворожіння різновидами прислівного жанру [7, 18]. Щоправда, автор цілком слушно зазначає, що для визначення всієї видової групи існує термін «паремія», який використовується як синонім прислів'я і як загальновидова назва на означення таких жанрових утворень, як прислів'я, приказка, побажання, вітання, каламбур, велеризм, загадка, тощо [7, 5]. До примовлянь автор зараховує тексти, які проказуються до якоїсь певної події в житті людини. Наприклад, над могилою покійника: «Земля йому пером!», «Легко йому лежать, пером землю держать» [7, 170]. Таким чином, примовками називають різновиди паремій, у тому числі й прислів'їв. Поряд із терміном «примовка», на означення коротких клішованих текстів із магічним характером повідомлення, вживається термін «примовляння».

Підсумовуючи все сказане, констатуємо, що в українській фольклористичній науці стосовно терміну «примовка» («примівка») немає однозначної думки. Навпаки, маємо справу з термінологічною полісемією. Ця ситуація відображена і в енциклопедичній літературі. За УРЕ, примовка – це: 1) різновид замовляння із частково втраченим магічним компонентом; 2) те саме, що й приказка [9]. Таке двозначне використання терміну «примовка» є невиправданим. Вважаємо, що термін «примовка» доцільно закріпити за формульними текстами, які включені в обряд чи оказіональну ситуацію і мають магічну природу.

На нашу думку, термін «словесна формула» на означення виділеного матеріалу вживати навряд чи коректно, адже сюди ми залучаємо не лише мінімальні структурні утворення, але й більш розгорнуті структурні типи, а також ритуальні діалоги. Щодо самого терміну «формула», то формульність, як показали дослідження останніх років, – це ознака, що притаманна фольклору взагалі. Поняття «магічна формула» доцільно вживати стосовно замовлянь, проте наш матеріал засвідчує поступове «стирання» магічної функції, втрати нею панівних позицій.

Термін «примовка» водночас і вказує на зв'язок об'єкта нашого дослідження з магічною поезією, і відзначає ситуативність виконання подібних текстів, і відображає суттєву рису матеріалу – його вербальний характер.

Література

1. Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. – Москва: Искусство, 1971. – 544 с.
2. Виноградова Л. Фольклор как источник для реконструкции древнеславянской духовной культуры: источники и методы // СБФ. – Москва: Наука, 1989. – С. 101–121.
3. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. – Т. 1. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.
4. Здоровега Н. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. – К.: Наукова думка, 1974. – 160 с.
5. Круть Ю. Хліборобська обрядова поезія слов'ян. – К.: Наукова думка, 1973. – 212 с.
6. Кузь Г. Вигуківі фразеологізми української мови: етнолінгвістичний та функціональний аспекти. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. – Івано-Франківськ, 2000. – 20 с.
7. Пазяк М. Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії. – К.: Наукова думка, 1984. – 204 с.
8. Плешакова В. Благопожелания как фольклорно-речевой жанр // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. – Москва, 1988. – С. 94–95.
9. Примовки // Українська радянська енциклопедія. – Т. 9. – К.: Головна редакція УРЕ, 1983. – С. 347.
10. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под ред. Н. И. Толстого. – Т. 1: А–Г. – Москва: Международные отношения, 1995. – 584 с.; – Т. 2: Д–К. – Москва: Международные отношения, 1999. – 700 с.
11. Соколова В. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов (XIX – начало XX в.). – Москва: Наука, 1979. – 286 с.
12. Українське народознавство: Навч. посібник / За ред. С. Павлюка, Г. Горинь, Р. Курчіва. – Львів: Фенікс, 1994. – 608 с.
13. Харитонова В. Заговорно-заклинательная поэзия восточных славян: Конспекты лекций. – Львов: Из-во ЛГУ, 1992. – 100 с.

Labashchuk O. V. The Problem of Term-forming in the Ukrainian Folklore Studies: Prymovka. In the article the author analyses the history of research of *prymowka* and using of term «*prymowka*». *Prymowka* as a genre of folklore has recently become and still is the object of keen interest and the material of investigations by specialists from different branches of humanities: ethnolinguists, ethnologists, phraseologists, paremiologists and others. As the term «*prymowka*» isn't actively used in the Ukrainian folklore, it is expediently to nominate by it the short spoken verbal texts, which carry out the role of the verbal accompaniment of the ritual.

Key words: genre, *prymowka*, Ukrainian folklore, short text, ritual.

Наталія МОЧЕРНЮК

**Використання
категорії система в генології
(за матеріалами монографії Н. Копистянської
«Жанр, жанрова система
у просторі літературознавства»)**

У статті окреслюється використання категорії «система» в генології (на матеріалі монографії Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства»). Звертається увага на зв'язок змістових та формальних компонентів, їх ієрархічну залежність та принципи упорядкування. Функціонування категорії система у генології розглядається на макрорівні і аналізуються можливі методологічні принципи його дослідження.

Ключові слова: система, генологія, жанр, ієрархія, взаємозалежність, динаміка розвитку.

Тенологія, розділ у теорії літератури, присвячений дослідженню літературних родів і жанрів, застосовує категорію система в кількох аспектах.

Оперування категорією система можливе вже при з'ясуванні поняття «жанр», у якому необхідно враховувати зв'язок змістових і формальних компонентів, які становлять єдність не як довільна комбінація, а як певна ієрархія цих компонентів, що передбачає підпорядкування певній домініанті. У напрацюваннях дослідників у царині генології, які згадує Н. Копистянська на сторінках монографії «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства», неодноразово заакцентовано власне на системі, як на принципі упорядкування формально-змістових компонентів, що складають поняття «жанр». Так, Н. Лейдерман говорить про «стійку систему носіїв жанру, структурно організовану певною домініантою», про жанр як про «історично створений тип сталої структури художнього твору, що організовує усі компоненти в систему, і ця система породжує цілісний образ – модель світу (світообраз)». Дослідник відзначає, що «жанр – не сума, не вибір, а система, де головне – взаємозв'язок змістових форм...». Ю. Гинянов відстоював поняття жанру як динамічної, а не постійної, нерухомої, статичної системи. Словацький вчений І. Поспішіл вважає,

що жанр треба розуміти як «структуру, що складається з *ієрархізованих елементів, взаємопов'язаних між собою*, що мають свій об'єм і входять до контексту інших об'ємів» (курсив мій. – Н. М.), а отже, наголошує на категорії *система* [28–31].

Категорія *система* активізована у генології і в іншому аспекті, так би мовити, на «макрорівні», коли йдеться власне про *жанрову систему*. Про системне вивчення літератури говорив ще у 20-х рр. Ю. Тинянов (статті «Літературний факт» (1924), «Про літературну еволюцію» (1927), «Проблеми вивчення літератури і мови» (1928)). Згідно з його методологічними принципами дослідження, найперше дослідник повинен іти від твору, що вже є системою, до визначення його місця в системі літературного жанрового ряду, а потім – до з'ясування співвідносності з позалітературними рядами. На думку Д. Лихачова, «в системі літератури найперше місце займає система жанрів» [61–63].

У пригоді літературознавцям може стати теоретико-методологічна концепція вивчення жанро- і системоутворення Н. Копистянської, у якій враховано різні рівні розуміння «жанрової системи». Плідні результати аналізу реалізації категорії *система* в зазначеному аспекті дає звернення до сфер, які виділяє у понятті «жанрова система» дослідниця.

Отже, у понятті «жанрова система» можна умовно виділити чотири сфери, що вливаються одна в одну: сфера 1 – жанрова система літератури; сфера 2 – жанрова система літературної епохи, напряму; сфера 3 – жанрова система літературної епохи, напряму національної літератури; сфера 4 – жанрова система у творчості окремого письменника.

Сфера 1 – це загальнотеоретичне, найширше поняття «жанрової системи», це «система систем». Вивчення жанрової системи у сфері 1 дозволяє розкрити специфіку літератури як мистецтва слова, дослідити жанрову систему літературного роду. Вивчення жанрової системи літературного напряму (сфера 2) дозволяє ґрунтовно дослідити основні риси цього напряму. Жанроутворювальні і системоутворювальні чинники складаються й функціонують у кожному літературному напрямі по-іншому, залежно від естетико-художніх вимог, філософських уявлень, які панують у цей період. Систему тут складають не статичні, а динамічні елементи: «не стільки жанри в чистому вигляді, скільки жанрові різновиди і модифікації» [66]. Таким чином, якщо вивчення жанрової системи літератури – це сфера теоретиків, то вивчення жанрової системи кожного літературного напряму та періоду відкриває широкий простір для діяльності історикам літератури.

Н. Копистянська вказує на брак досліджень, у яких вивчаються жанрові системи національних літератур конкретних епох як *системи*

(сфера 3). Дослідження у цій сфері важливі для літературознавчої компаративістики. Зіставлення окремих літератур із метою проаналізувати їхні жанрові системи відкриває чимало цікавих явищ. Жанрову систему у сфері 3 варто зіставляти з більш загальною для неї схемою 2. Проте акцент у такому зіставленні буде на специфіці розвитку національної літератури та її традицій, що зумовлюють і жанрову систему. Важливою у цьому плані є увага до хронології розвитку напряму у кожній національній літературі. Стадії розвитку напряму у різних літературах нерівнозначні, а це зумовлює і специфіку жанрових систем.

Увага до всіх жанрів, наявних у жанровій системі письменника, пошук причин звернення до них, з'ясування місця вибраних для детального аналізу творів у загальній жанровій системі письменника дає змогу докладніше оглянути його творчість, усі її етапи, збагнути динаміку загального розвитку. Такими є завдання та мета дослідницької праці, що задіює сферу 4 («Жанрова система у творчості окремого письменника, у межах вияву його творчої індивідуальності»).

Н. Копистянська застерігає, що кожна сфера (загальнотеоретичного, історичного, національного, індивідуальної творчості) поняття «жанрова система» має свої можливості і свої обмеження. Вивчення жанрової системи буде плідним тільки при врахуванні взаємозв'язку, взаємопереходів, взаємозумовленості, взаємозалежності всіх чотирьох сфер. Звернення до авторської методологічної основи вивчення жанро- і системотворення Н. Копистянської відкриває великі перспективи для літературознавців.

Література

1. Копистянська Н. Х. *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

Mocherniuk N. D. Application of the Category system in Genology (after the monograph of N. Kopyst'anska «Genre, genre system in space of literary studies»). *The usage of category system (on materials of the monograph «Genre, genre system in space of literary studies» by N. Kopyst'anska) is outlined in the article. The author emphasizes on the relations between content, formal components, and their hierarchy and interdependence as well as principles of structuring.*

Key words: *system, genology, genre, hierarchy, interdependence, dynamics, development, national literature.*

Розділ 3.

ВИКОРИСТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В ПРОЦЕСІ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ

Микола ТКАЧУК

Типологія гомодієгетичного оповідача в наративі «Народних оповідань» Марка Вовчка

У статті розглядаються глибинні структури художнього дискурсу «Народних оповідань» Марка Вовчка, що дає можливість верифікувати в силовому полі українського літературознавства нову наратологічну термінологію. Письменниця застосувала аукторіальну першоособову наративну ситуацію, що зумовило функціонування різних типів гомодієгетичних нараторів.

Ключові слова: аукторіальний оповідач, автодієгетичний наратив, гомодієгетичний наратор, наратор-протагоніст, наратор-свідок, гомодієгетична наративна ситуація, дієгезис, дискурс.

Поворот у сучасному літературознавстві до комунікативного аспекту тексту та до його естетичної структури відкрив літературознавцям можливості нового прочитання дискурсивної моделі української прози. Це зумовило запровадження нового термінологічного та понятійного апарату, який дає можливість проникнути в глибинні структури наративу, а відтак художнього світу письменниці, її образної палітри. Зазначимо, що теоретичні концепції зарубіжного та вітчизняного літературознавства, зокрема в царині теорії розповіді, виявились взаємодоповнюючими.

Для українського дослідника таке нагромадження шкіл та їх термінів може видатись еkleктичним, проте, на наш погляд, на сучасному етапі розвитку філологічної науки такий плюралізм і поліголосоє є цілком природним і зумовленим взаємопроникненням різних галузей науки, конвергенцією суспільних, а відтак і точних наук.

У цьому аспекті продуктивним є нарративний аналіз художньої дискурсивної практики Марка Вовчка, авторки «Народних оповідань» (1857, 1862) та повістей, який дає можливість досягнути глибинний рівень структурного розуміння імагінативного світу текстів, розпізнати природу нарративного акту, узагальнити, з огляду на українську специфіку, його функціональну продуктивність.

Першу половину XIX ст. в українській літературі можна розглядати як період становлення й утвердження оповідної нарративної ситуації від першої особи. Вже «Енеїда» Івана Котляревського засвідчила нові можливості суб'єктної організації, які пов'язуються з особистісно-творчим ліричним типом, коли наратор, викладаючи історію, звертається до читача, висловлює своє ставлення до персонажів та ситуацій. Стосовно нарративного дискурсу поеми треба відзначити, що рівні наратора і героя настільки аргументовані та експресивно виражені, що доцільно говорити навіть про особливий модус *експліцитного наратора*, який завжди виявляє себе у тексті [23, 3–11]. У традиційному нарративі дискурс та історія (дієгезис – франц. *diégèse*), які викладаються з уст наратора, звичайно сприймаються читачем як належне без ніяких запитань, оскільки реципієнт сприймає розповідь від імені джерела, якому слід довіряти в правдивості й достовірності. Натомість в «Енеїді» Котляревського нарративний дискурс завжди доповнюється особистим поглядом на дієгезис. Відтак складається враження, ніби наратор на ходу творить свою розповідь.

Дискурсивна практика І. Котляревського мала великий вплив на характер нарративу Миколи Гоголя, який як митець сформувався в силовому полі розвитку української письменства та пошани до української історії й літератури, фольклору й етнографії. Відомо, що молодий Гоголь, працюючи над повістями «Вечори на хуторі біля Диканьки», у листах до рідних, надісланих з Петербурга в 1829 році, просив надсилати йому для праці українські перекази, легенди, анекдоти, що побутують «між простим народом», «різні оповідання, що їх розповідають прості люди», що йому якнайбільше хочеться знати звичаї, повір'я, казки, які побутують серед народу [12; 141, 144, 162]. Український фольклор, іскрометна «Енеїда» сприяли глибокому осмисленню молодим автором світовідчуття і світобачення народу, його дум, пра-

гнень і надій жити в гармонії зі світом і людьми. Це знайшло своє втілення в текстах повістей, в образі наратора із народу, пасічника Рудого Панька, від чийого імені ведеться розповідь і який ніби їх сам створив – «Повісті, видані пасічником Рудим Паньком», що жив біля Диканьки, яка належала князю Кочубею. Безперечно, така літературна фікція – образ наратора з народу, бувалої людини – потрібна була для створення колориту й підкреслення «справжності» оповідуваних історій і розрахована на те, аби викликати в читача великий інтерес до твору. В літературознавстві висловлювалися погляди, ніби образ Рудого Панька та тип нараторів у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» виникли в Гоголя під впливом «Повістей Белкіна» О.Пушкіна [11, 63]. Проте перша книга «Вечорів на хуторі біля Диканьки» була створена М. Гоголем і здана до типографії весною 1831 року ще до того, як молодий письменник познайомився з О. Пушкіним та його «Повістями Белкіна» [20, 531]. (Правда, фікційний прийом передачі видавцеві чи літераторові рукопису або матеріалів збоку як літературний прийом широко практикувався на початку XIX ст. (В. Скотт, Е. Т. А. Гофман). Автор українських повістей від експліцитності Котляревського переходить до першоособової нарації, і в цій новій естетичній наративній стратегії створює образ наратора – Рудого Панька. Цю нову викладову форму згодом російські літературознавці ОПОЯЗу назвали «сказ» (від російського сказать / рассказать, звідси рассказ, сказ) [9, 24–40].

Передмова до збірника повістей була написана від імені пасічника Рудого Панька, виткана, як і «Енеїда» Котляревського, на блискучих мовленнєвих потоках живої народної мови – вільної й природної, внаслідок чого відбулися серйозні зрушення не тільки в сфері лексики, а й у прийомах оповідного мистецтва. М. Гоголь зумів змодельовати структуру мовлення Рудого Панька, відтворити образ його мислення, людини із народу, застосував гомодієгетичну наративну стратегію, тобто наратора, який присутній в оповідуваній історії [16, 254]. Проте ця присутність має різні ступені вияву. Максимальну інтегрованість у художній світ має наратор, який набуває форми персонажа в історії, про яку розповідає. З іншого боку, оповідач-свідок може відступати на задній план й лише зрідка з'являтися в оповідуваній історії. Власне, «Вечори на хуторі біля Диканьки» демонструють таке розмаїте застосування гомодієгетичного наратора (по-франц. *homodiegétique narrateur*). Після виразної появи в передмові Рудий Панько відходить на другий план в оповіданнях збірки.

Ця дискурсивна практика М. Гоголя послужилася взірцем для наступного покоління українських прозаїків, зокрема Г. Квітки-Основ'я-

ненка, Є. Гребінки, Марка Вовчка, Ганни Барвінок, М. Димського, П. Шуліки, В. Коховського, О. Стороженка, С. Носа, М. Номиса, О. Кониського, М. Олельковича, П. Кузьменка, Ю. Федьковича та ін.

Г. Квітка так само звертається до демократичного наратора Грицька Основ'яненка, який визначає наратив, зміст і структуру творів, їх ідейно-художнє спрямування. Проте застосування першоособової наративної ситуації й образу наратора в тогочасній прозі відзначалося різноманіттям: оповідач В. Одоєвського – магістр філософії і член різних вчених товариств Іриней Модестович Гомозейка («Пестрые сказки с красным словом...»), пушкінський Іван Петрович Белкін – представник дворянства істотно відрізнялися від гоголівського наратора – пасічника Рудого Панька. Як спостеріг О. Білецький, М. Гоголь не в усіх творах витримує «імітацію усної мови»: його наратор – пасічник Рудий Панько – інколи передає слово дячкові Хомі Григоровичу. Натомість Квітка послідовно дотримувався обраної манери викладу, що відповідав образу людини з народу, мешканця харківської приміської слободи Основа. О. Білецький підкреслив оригінальність творчого підходу Г. Квітки до моделювання життя і людини: твори письменника «не є варіацією «Вечорів на хуторі біля Диканьки», навпаки, зовні вони схожі, а по суті – різні. Гоголь, вибравши Рудого Панька посередником між собою і читачем, не виявляє великої турботи про те, щоб його *маска* міцно трималась. Вона необхідна була для того, щоб підкреслити демократичний характер повістей... Квітку важко відокремити від Грицька Основ'яненка, обивателя-міщанина приміської слободи, який любить іноді посмішити, але в більшості випадків – дуже поважний, богобоязливий оповідач» [8, 155–156].

Поетика конструювання наративу в творах Г. Квітки дуже різноманітна: аукторіальний оповідач [5, 16] дбає передусім про ілюзію усної розповіді, тобто про достовірність розповіданої історії, що трапилася з героями. Як справжній оповідач, наратор Квітки змушений на початку комунікації мотивувати актуальність історії, зацікавити слухача, привернути його увагу. Звідси моральні інтенції, які проголошує оповідач на початку творів. Вони вказують на повчальний характер пропонованої історії, її важливість, оскільки історія, що трапилася з героями, ілюструє закони світобудови. Зрозуміло, що такі настанови мають звучати з уст авторитетного оповідача або принаймні достовірного. З цією метою оповідач Грицько Основ'яненко то імітує себе бувалим чоловіком і справжнім народним оповідачем, то перериває оповідь несподіваною ретардацією, поворотами до другорядних подій, фактів чи деталей, замовчує якийсь випадок, що стався з пер-

сонажем, то вдається до спогадів про минуле, то рефлексує над предметом зображення, над оповідуваною історією життя героя чи героїні, то звертається до слухачів із повчанням і напученням не скоїти таких помилок у житті, як змальований ним персонаж, то апелює до самої героїні, застерігаючи її від нерозважливого вчинку й не мати справу з панамі («Сердешна Оксана»), то висловлює свої морально-дидактичні сентенції. Так виявляється експліцитна природа першоособового наратора, якому не байдужа розповідувана ним історія та її учасники. Художня функція таких рефлексій і коментарів полягає в тому, щоб актуалізувати окреме, щоб за окремим помітити загальне, моделюючи імагінативну картину світу.

Зазначимо, що такі прийоми усноповідної манери поступово втрачали роль, оскільки художній дискурс не потребував такого наслідування усної оповіді, через те що ставав власне літературним. Вже у Марка Вовчка не знайдемо такого повчального вступу, тепер оповідь виступає самодостатньою. Також відходить колоритна постать оповідача, а наратором виступає вже сам герой, тобто, за Ф. К. Штанцелем, використовується «персонажна наративна ситуація» (німець. *handelnde Person* – персонаж, дійова особа твору).

Марко Вовчок, створюючи «Народні оповідання», спиралася на художні знахідки своїх попередників (М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки) в ділянці оповідної поетики. Письменниця так само, як і вони, звертається до першоособової наративної ситуації, але найчастіше застосовує автодієгетичний наратив [16, 254], тобто її демократичний наратор є протагоністом або героєм дієгезису, який розповідає власну історію, при цьому в його образ вноситься суттєві доповнення. Зокрема, в оповіданнях і повістях письменниці наратив ведеться не одним оповідачем, як у Г. Квітки, а саме: в кожному творі свій наратор, який має своє ім'я, сам пережив події, про які оповідає, є творцем сюжетно-композиційної структури текстів. Наратію ведуть безпосередні учасники подій, переважно молоді чи старі кріпаки (дівчина, молодиця, парубок, дядько, бабуся). Така «казова» наративна стратегія (її І. Франко назвав «селянським способом оповідання»), за словами Соломії Павличко, вражала сучасників «не тільки темою – життям кріпаків у дореформеній Росії, але й мовою – імітацією об'єктивного народного голосу, оповіддю, в якій не було і домішки авторського втручання... Попри чоловічий псевдонім разом з Марком Вовчком в українській літературі вперше зазвучав жіночий голос. І оповідачки, і героїні Марка Вовчка були, за невеликим винятком, жінки-селянки, які переповідали історії свого тяжкого життя, кріпаччини,

своїх, як правило, нещасних кохань» [21, 17]. При цьому оповідь селянки надзвичайно проста, лаконічна, нагадує казковий зачин: «Жив у нас у селі козак Хмара; багатир був! Що було в його поля, худоби, що всякого добра!» [10, 48]; «Розкажу вам про Якова Марченка, якого він смутку набравсь у Хмелинці, залицяючись до Коханівни» [10, 72]. Ллється, мов пісня, поетичне мовлення гомодієгетичного наратора, який перебуває в інтердієгетичній чи екстрадієгетичній наративній ситуації [16, 253] і який, на відміну від Грицька Основ'яненка, не вдається до розлогих картин природи чи портретів, рефлексій чи коментарів, що виконували дидактичну функцію. Проте оповідач Марка Вовчка викликає в читача інтерес до оповідуваної історії своєю поетичною мелодійністю мовлення й умінням зразу ж уводити його у світ зображуваного, спонукаючи художньо освоювати картину буття, співпереживати з тим, що він змальовує. Тут немає своєрідних звертань і заохочень до реципієнта, адже сам предмет рецепції, розгортання фабули і зображення вчинків героїв викликають інтерес. Предметом рецепції стає не завершений твір, а процес його виконання, реалізація, втілення оповідачем із народу. Реципієнт переживає історію *in statu nascendi* художнього твору, що створюється на його очах волею і мистецтвом простої людини, а відтак автора, несучи на собі відблиск його естетики. Невипадково О. Білецький назвав оповідання Марка Вовчка «ліро-епічними поемами в прозі» [8, 177]. Це досягається за допомогою, говорячи словами К. Штанцеля, «Ich Erzählsituation» (першоособової наративної ситуації) [5, 11], в якій наратор *сюжетно* належить до світу зображуваного ним життя, часто є персонажем (як-от у повісті «Інститутка»), включений разом з іншими персонажами в причинно-наслідкові зв'язки, просторовий і часовий зв'язок. Отже, наратор веде оповідь з погляду учасника дії. Крім наратора-протагоніста, в оповіданнях Марка Вовчка зустрічаємо гомодієгетичного наратора-свідка, який описує бувальщину, дотримуючись зовнішньої фокалізації. Це експліцитний оповідач, який не приховує свого погляду в оцінці подій та вчинків героїв.

«Народні оповідання» єднає образ наратора, гуманістичний погляд якого є міркою розрізнених подій, явищ, думок, поведінки людей. Гомодієгетичні оповідачі художнього наративу Марка Вовчка здебільшого такі ж знедолені, як і герої їхніх бувальщин чи переказів, посилювали правдоподібність творів, викликали в читача ілюзію достовірності художнього вимислу, а також спільною концепцією фокалізації єднали оповідання й повісті у нерозривний семіотичний простір, забезпечували внутрішню єдність творів, пов'язуючи й перелом-

люючи в єдиному фокусі соціальні й морально-етичні прагнення народу. Так склалася система соціально-психологічних, етичних оцінок, яку ми вважаємо однією з внутрішніх основ наративу Марка Вовчка вказаного періоду.

Застосовуючи першоособову наративну ситуацію, письменниця досягла певної епічної цілісності. Адже комунікативний зміст висловлювань, тлумачення референтних ситуацій (референтного простору) визначається адресантом – його статусом простої людини з народу, позицією, його кругозором і світосприйманням, навіть щохвилинним станом під час оповіді, його уявленням про себе як суб'єкта мовлення і партнера, слухача чи читача, якому пропонується та чи інша історія. Кожне оповідання несе інформацію отримувача про адресанта: що він собою становить як людина, який він у цю мить, тобто його розповідь про події і людей імпліцитно чи експліцитно несе у собі образ адресанта. В художньому тексті і фабула (конструйований автором референтний простір тексту), і сюжет (його репрезентація і тлумачення) так само визначаються суб'єктом мовлення, тобто гомодієгетичним оповідачем, який виступає як організуюче начало наративу і визначає співвідношення оповіді і показу, відбору деталей, послідовності викладу історії, конструюванням фрагментів, сюжетних і стильових вирішень, формує рецептивні операції й визначає горизонт читацького очікування.

Художній дискурс оповідань і повістей Марка Вовчка пов'язується в цілісну структуру поглядом і голосом оповідача з народу, *учасником подій* або *їх спостерігачем, свідком*. Тогочасні критики підкреслювали гармонійну єдність наратора-маски й образу автора, вмінням письменниці перевтілитись в образи своїх жінок-оповідачів. М. Костомаров акцентував, що оповідь ведеться невимушено, природно: «це мова народу, але не розповідача-народу, не списана зі слів хоча б людини з народу, яка покликана з цією метою оповідати по-народному і тому поставлена в штучне становище, коли вона висловлювалась мимоволі, не на показ» [17, 394]. Так само П. Куліш відзначив, що «автор, взявши будь-яку подію, що трапилася насправді, розповідає її не від свого імені, а від імені діючих героїв чи свідків випадку і оповідає з такою досконалістю, з такою природністю, що чимало місць я сам сприйняв за стенографію зі слів малоросійських селян... У п. Марка Вовчка кожне оповідання від початку до кінця становить собою гармонію у всіх частинах і найдрібніших деталях художнього твору. Все в нього живе, виразне, просте, як у дійсності, і все пов'язане між собою загальною ідеєю, яку автор не висловлює, але

яка сама собою виражається в кожному факті. Чарівність мови в цих оповіданнях дивна!» [19, 482].

Аукторіальну наративну ситуацію і тип першоособового оповідача Марко Вовчок спостерігала в тогочасній українській та західноєвропейській прозі першої половини XIX століття, як-от: Адольф – герой і оповідач однойменної повісті Б. Константа, його наратор близький духом письменникові, репрезентує романтичну особистість, якій, на думку автора, варто довіряти й співчувати. Звичайно, у творах української письменниці, як і в І. Тургенєва («Записки мисливця»), простежується певна *дистанція* між безпосереднім наратором і образом автора. Зокрема, в російського письменника оповідач – «дворянський інтелігент, столичний житель», а тому дистанція «між спостерігачем-оповідачем і селянином» (який і пізніше залишився для Тургенєва «сфінксом») велика, яка не завадила йому «відкривати думки і почуття мужика, співзвучні з власними, і радіти з цього відкриття» [8, 176]. Для Марка Вовчка життя селян не було загадкою, а тому її оповідачки і герої не тільки викликають глибоке співчуття, але й повагу до позиції простої людини, настрої, мрії, почуття якої були зрозумілі авторці. На погляд Віри Агєєвої, Марко Вовчок була по-особливому «зацікавлена жіночими проблемами» і руйнувала «патріархальні стереотипи», а тому змальовує «образи сильних, вольових жінок, які пробують самі розпорядитися своїм життям всупереч найнесприятливішим обставинам, представлені в її багатьох українських текстах («Три доли», «Ледащиця»). До речі, вже в фіналі «Трьох доль», повісті з селянського життя, з'являється мотив, часто наголошений авторкою у пізніших романах, пов'язаних з побутом вищих суспільних сфер: відмова від вигідного заміжжя, уміння й готовність жінки самій розпоряджатися власним майбутнім» [6, 108].

Першоособова наративна стратегія в європейських літературах набула поширення у XVIII – першій половині XIX ст. Вона була зумовлена фактором правдоподібності, оскільки в цей період перед мистецтвом слова виникло питання у такому формулюванні: «Якщо герої роману, повісті, оповідання повинні постати перед читачем не як вигадка письменника, а як живі, реальні люди (пам'ятаючи, що оповідь – не анекдот, а ідеологічно відповідальне зображення), то звідки автор знає, що відбувалося з цими людьми наодинці, звідки знає їх потаємні думки і почуття і чому читач повинен і може вірити авторові у всьому цьому?» [13, 202]. Першоособова наративна ситуація була зумовлена ідеєю особистості як основи мистецтва, суб'єктивний погляд окремої людини починає сприйматися як цінніший погляд, аніж

точка зору абстрактного розуму, що було покладано в основу поетики класицизму [13, 202]. Саме наратив від імені персонажа зумовлює викладову форму в творах Ж. Прево, П. К. Ш. Мариво, Д. Дефо, Дж. Свіфта, С. Річардсона, Ж. Ж. Руссо, Ф. Р. Шатобріана, А. Мюссе, П. Мериме, а в українській літературі М. Гоголя, Г. Квітки, Є.Гребінки, Т. Шевченка, Ю. Федьковича, Ганни Барвінок та ін., які імітували уснонародну оповідь. Автори вдаються до вигаданих оповідачів, конструюючи їх автобіографію, погляди, вчинки тощо. Це створює певну ілюзію достовірності, автентичності, адже кому, як не безпосередньому учаснику подій, знати, як усе відбувалося насправді. Звичайно, мотивуючи в такий спосіб знання про події, ця наративна ситуація суттєво обмежена цим знанням, своєрідною наративною рамкою, оскільки гомодієгетичний наратор не може знати і розповісти, що думає той чи інший персонаж, тобто висвітлити його внутрішнє життя. Тому згодом Марко Вовчок в російськомовних романах і повістях застосовувала третьоособову наративну ситуацію: розповідь веде гетеродієгетичний наратор. Отож, гомодієгетичний оповідач стає тим цементуючим началом художнього світу, що простежується уже в «Народних оповіданнях», мотиви й теми яких нагадують ріку з притоками і котрі творять єдиний організм за кільцевою схемою.

У творах письменниці наратор часто включений у коло інших персонажів як оповідач-персонаж, який володіє своїм, хоча й обмеженим всезнанням, стає голосом істини. Створена ілюзія справжності досягається не тільки мовленням наратора, яке забарвлене багатими художніми ресурсами народнопоетичної стихії, приказками, ідіомами, порівняннями, метафорами, епітетами, а й мотивуванням тих аспектів сюжету, тих епізодів, які він бачив безпосередньо або про які йому розповідали інші. «Оповідь від першої особи, – вважав Ц. Годоров, – не тільки не висвітлює образ оповідача (йдеться про справжнього автора – М. Т.), але, навпаки, приховує його. І всяка спроба з'ясувати його веде ще до більшого маскуваня суб'єкта процесу висловлювання. Цей вид тексту приховує свою текстову природу» [24, 86]. Тому аукторіальна наративна ситуація «Народних оповідань» орієнтується на фольклор, народнопоетичну стихію, імітуючи колоквіальну сільську мову людини з народу, змальовуючи образ оповідача, людини лагідної, задушевної, мовлення якої забарвлене журливими інтонаціями, близькими до живої народної мови й у лексичному складі та синтаксичними конструкціями, а особливо пересипаної фразеологізмами, доречною синонімікою, пісенними висловами. Художній дискурс оповідань письменниці поєднав реалістичне змалювання світу з еле-

ментами романтизму й сентименталізму, що зумовлює ліризм наративу, який підсилюють народнопісенні інтонації та образи. Такі наративні прийоми виявляють свою функціональну природу й репрезентацію комунікативних особливостей як усного наративного дискурсу, який передбачає, що оповідач і наратор присутні в контексті повідомлення, час висловлювання наратором збігається з часом його сприйняття слухачем, що створює ілюзію достеменної правдивості [4, 116].

Відомо, що часто митці, вдаючись до першоособового наратора, моделюють «чужу» для них літературну манеру, стиль, тип мислення, навіть іншу національну культуру. Так, французький письменник П. Меріме в книзі «Гусли, або Збірник іллірійських пісень, записаних у Далмації, Боснії, Хорватії і Герцоговині» (насправді всі пісні були складені ним самим) відтворює дух південнослов'янського фольклору. Стилізацію під старовину здійснив О. Бальзак у «Бешкетних оповіданнях». Згодом А. Франс у романі «Таїс», оповідаючи про пригоди олександрійського монаха-пустельника III чи IV ст. до н.е., витримує наратив у стилізованій манері життійної літератури. У наш час Вал.Шевчук є витонченим і неперевершеним стилістом українського середньовіччя (зокрема, в романі «На полі смиренному»). Марко Вовчок органічно влилася в контекст української культури й мови, записувала з уст народу з Опанасом Марковичем українські народні пісні, казки, легенди [25], а тому з уст її оповідачок і оповідачів (наприклад, в оповіданні «Викуп» наратором є дядько Якова Марченка Явтух Товстодуб) природно ллється стихія уснорозмовного мовлення з його лексичним та інтонаційним багатством. Проте відбиття усноповідного наративу, характерного для епохи становлення нової української прози, було засобом осягнення й відтворення національного світоглядного кола, відповідного художнього дискурсу, типу мислення, моделювання ментальності народу. Такий дискурс значною мірою зумовлював вибір засобів словесного вираження, художню палітру текстів у зображенні народно-національних характерів. Через наратив оповідача демонструється працелюбство представників народу, їх чесність, альтруїзм, лагідність, розважливність, співчутливість, самопожертва в ім'я ближнього, а особливо – природжена шляхетність, почуття особистої гідності, волелюбність, адже це нащадки козаків.

У «Народних оповіданнях» наратори Марка Вовчка змальовують поетичний образ України, яку виразно представляють топоси сіл, нив, степу, Дніпра та інші образи. Наприклад, сестра в однойменному творі оповідає: «От і велика могила, що геть за околицею зеленіє. Зійшла на могилу та й глянула тоді на своє село; а сонечко саме сходить...

Село як на долоні, так мені в очах і замиготіли білі хати, колодязне цяминня, розквітлі садки і городи. Побачила і батьківське подвір'я, і ту вербу кучеряву, гіллясту, що малою ще дівчинкою під нею гралась» [10, 36]. Так само поетично оповідачка змальовує український степ і виднокрай: «Округи мене то жито половіє, а в житі купка льону голубо цвіте; то ячмінь колоситься, оддалеки гайок синіє, пісочний шлях угору закручується, як золота нитка; день дав Бог жаркий, і вітерець не дмухне – тихо; тільки якась пташка сама собі щебече, наче моя душа бідолашна, та гудуть бджоли понад пахучою гречкою» [10, 36]. Художній світ населяють такі ж поетичні люди, які люблять природу, вміють милуватися її красою. Так само дівчата змальовуються в ореолі краси, дивують своєю вродою. Олеся в оповіданні «Козачка» порівнюється із сонечком в небі, Одарка – із зорею, невістка Горпина змальовується «білолицею, гарною й веселою, а прудка, як зайчик; і в хаті й на дворі в'ється, порядкує, господарює, і співає, і сміється, аж геть чутно її голосок дзвенячий» [10, 68–69]. Такими ж поетичними є портрети: «А дівчина виходилась у неї хороша, як маківочка повненька, свіжа, як ягода лугова, а весела, мов та пташка співоча» («Данило Гурач»). Від таких гармонійних образів адресат дістає естетичну насолоду. Проте ці пасторальні картини руйнують «лихі люди» – панство. В «Одарці» «недобрий пан» забирає ще дівчину-підлітка до двору, як перед цим забирав інших дівчат-кріпачок: «Не один вік дівоцький веселий він стратив». У маєтку пана Одарка зазнає ганьби і знущань, що й приводить її до смерті. Кріпачка Олеся «як жила плачучи, так і вмерла плачучи». Одарка, Горпина, Олеся продовжують в українській літературі галерею нещасних жертв антигуманного світу, споріднені жінкам-страдницям Т.Шевченка.

Умовність усноповідної манери оповіді виявляється й у тому, що при природній усній мовленнєвій комунікації відбувається постійна взаємодія адресанта й адресата. Між ними існує зворотній зв'язок, коли під час оповіді слухач реагує на інформацію оповідача. В художньому наративі таких контекстуальних аспектів комунікації немає. Як правило, читач стикається з імпліцитним, рідше – експліцитним наратором. Проте в художній комунікації така наративна інстанція виступає не засобом імітації спілкування адресанта та адресата, а функціонує як спосіб конкретизації читацької аудиторії, ідеального реципієнта пропонованого наративу. Наратор таким чином передбачає наратора, який має подібні ідеологічні позиції й може правильно інтерпретувати наративні коди, закладені в оповіді.

Крім подібних аспектів дискурсу, першоособова наративна ситуація функціонує аналогічно як усний наративний дискурс і в аспекті наративної історії (дієгезису). Як зазначають дослідники, джерелом для усного наративу є незвичайні події, які виняткові, а отже, викликають інтерес у слухача. Водночас, метою наративу може бути бажання проінформувати, закликати до дії, застерегти реципієнта. Важливим чинником є дидактичне спрямування розповіді про звичні події [3, 12–44]. Якщо поглянути під таким кутом зору на наратив бурлескно-реалістичних оповідань Г. Квітки-Основ'яненка, то їх можна віднести до групи наративів про незвичайні події. Джерелом частини з них були народні анекдоти, в ряді творів герої потрапляють у фантастичні ситуації. Проте особливість наративу Г.Квітки полягає в підпорядкуванні неочікуваних подій та незвичних ситуацій дидактичній меті. Натомість структура сюжетів збірки «Народних оповідань» організовується на типових для авторського художнього світу ситуаціях. Лише романтичні оповідання змальовують небуденні вчинки героїв. Відтак у «Сестрі», «Чумаці», «Сні» конфлікт розгортається на родинно-побутовому рівні, в інших творах («Горпина», «Одарка») він відбиває руйнування сім'ї під дією «лихих обставин» і набуває соціального звучання, але описує повсякденне життя. Однак сюжетний розвиток набуває динаміки через несподівані для героїв повороти долі. Як правило, це зіткнення із соціальною несправедливістю, втручання «лихих панів» із їхніми забаганками в розмірене життя селян. Саме ці чинники порушують природний, усталений хід подій, рівновагу на початку твору й виступають рушієм розвитку дії: у вдовиці відбирають синів у рекрути («Два сини»); Одарку з однойменного оповідання пан забирає до двору; в «Козачці» сини героїні мають їхати за паном у місто. Порушену рівновагу герої не можуть відновити і тоді гинуть, божеволіють («Горпина»). Звідси метою наративу Марка Вовчка є констатувати антигуманність «звичайного» сільського життя. Воно є нормальним для кріпосників – носіїв панівного дискурсу. Коли в «Козачці» Олеся спробує дізнатися про долю чоловіка, то поміщиця дивується та гнівається: «– Та що ти собі думаєш! – покрикнула на Олеся. – Пан буде мені писати, чи здоровий твій чоловік! Мабуть, ти п'яна або зроду таки навіжена. Йди собі геть, іди! Виженить її!». У цій наративній ситуації оповідач виступає носієм концептуальної точки зору, яка протистоїть уявленням вищих верств про суспільне життя. Наратори Марка Вовчка в такий спосіб формулюють *контрдискурс*, який із народних позицій оцінює поведінку поміщиків, осмислює трагедію поневоленої людини.

Її оповідач із народу змальовує образи, що дають глибоке й різноманітне уявлення про епоху кріпосництва, втілює характерні конфлікти свого часу; авторська позиція позначається передусім на відборі життєвого матеріалу для реалізації своєї естетичної концепції світу. Власне, в наративі авторська позиція прямо не висловлюється, адже всі суб'єктивно модальні й оцінні судження здійснюють оповідачі. Окрім розповіді про події, наратори Марка Вовчка дають відкриті оцінки панам, вказують на моральні якості протагоністів, а сама історія на конкретному прикладі підтверджує їхні слова. Ця концепція найповніше виявилася саме у сфері конфліктів і колізій, хоча створені наратором переважно однотонові характери несли повнішу й різноманітнішу, ніж сюжет, характеристику кріпосницької дійсності. Вся освічена Росія, за словами сучасника, «ридала над долею її героїнь-селянок» [18, 244].

Тодішня критика чітко помітила цю особливість творчості письменниці, у рецепції якої герої Марка Вовчка – типи життя, здебільшого представники двох суспільних сил – панства й селянства [15, 221–228]. Саме з ними пов'язані центральні для наративної історії суб'єктно-об'єктні *актантні* відносини [2, 177]. Інші прошарки суспільства самодержавно-кріпосницької Росії – священники, дяки, чиновники, купці – відтворені менш повно (вони або згадуються, або відсовуються на другий план наративу). В актантній моделі вони відіграють другорядні функції помічників / шкідників або їх присутність зводиться до ролі індексів, які увиразнюють фіктивний світ. Зокрема, персонажі з духовенства виконують своєрідну роль «живих обставин»: вони здебільшого індивідуально безликі, діють там, де їх відсутність була би порушенням правдоподібності («Три долі»).

У художньому дискурсі Марка Вовчка персонажі з середовища селян і поміщиків виступають в опозиційній площині. Селянські типи також неоднорідні: в найгіршому становищі перебувають кріпаки й дворові, їм протистоять козаки, особливу категорію складають наймити. Марко Вовчок розвиває традицію, розпочату ще Г.Квіткою-Основ'яненком: справжнім героєм її прози є селянин. Велику увагу письменниці до кріпака можна пояснити визнанням духовної і моральної переваги людини з народу над паном. Вона побачила в простій людині позитивного героя, привабливі загальнолюдські риси. Водночас, письменниця продовжувала традицію «Енеїди» Котляревського, в якій було зображено козацтво як виразника української нації. У Марка Вовчка козацтво виразно набуває позитивної характеристики. Воно пов'язується з волею, як в «Козачці», а також є імпліцитним вті-

ленням державотворчого чинника. Так, в оповіданні «Максим Гримач» оповідач зазначає, що в минулому «давно колись» Максим Гримач був господарем на своїй землі та носієм влади: «А такий був: нехай тільки станеться кому з нашого села пригода – головою ляже, а вирятує; нехай зачепить хто чужий, то й не збудеться лиха: налетить, як той вихор нагальний; доценту викорчує. Колись шляхтич да заняв козаچه поле, то він і хату його спалив, і попіл розвіяв, і самого протурив за Дніпро» [10, 81]. З образом Гримача співвідноситься образ старого Кохана, який за молодих років був «первий чоловік у селі... Що ті пани ваші міські? Ошпарені горобці!» [10, 74]. Проте в цьому творі герой-козак вже втратив роль у суспільному житті, йому залишається тільки сподіватись на те, що поміщиця дозволить викупитись із неволі нареченому його дочки. Зрозуміло, що Марко Вовчок не подає історіософської картини поневолення України, вона з'явиться згодом у романах І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного та інших митців слова.

У художньому дискурсі Марка Вовчка краса й трагедія, пафос уславлення й пафос викриття виступили крайніми естетичними полюсами панорами селянського буття. Кожна з цих естетичних якостей по-своєму спиралась на реальний ґрунт, впливала із гуманістичної позиції письменниці. Олесья, Одарка, Горпина виражають болючу правду селянського життя (не випадково оповідання, де діють ці герої, літературознавець І. О. Денисюк назвав «маленькими трагедіями» в прозі» [14, 38]. Прокіп, Назар, Катря, Устина, бабуся («Інститутка») – це люди, які ніяк не можуть змиритися з «панською правдою». Використання у фікційному світі текстів точки зору *актора-персонажа*, його сприйняття зумовлює модальну природу картини світу, особливу емоційну атмосферу. Саме погляди нараторів окреслюють зримий світ, сприйняття ними людей, подій, вчинків. Навіть оточення, обстановка змальовуються так, як вони сприймаються оповідачем: він визначає, чи вони мають значення для змальнованої картини світу. Київ у повісті «Інститутка» показано у сприйнятті оповідачки Устини. Так само інтер'єр, предмети не є самодостатніми, вони фіксуються тільки як «речі-для-когось», як сигніфікати чийхось душевних станів. Світ у творах письменниці постає через сприймання і світобачення персонажа-наратора, розкривається через його розуміння й судження. Описані факти і обставини протікання дії, зовнішні стосовно персонажів, наведені діалоги, фрази одночасно характеризують гомодієгетичного оповідача – його спосіб сприймання, його погляд на світ, душевний стан. Устина каже: «Люди дивуються, що я весела: надійсь, горя-біди не знала. А я зроду така вдалася. Уродись, кажуть, та і вдайся... Було,

мене б'ють (бодай не згадувать!) – не здержу серця, заплачу; а роздумуюсь трохи – і сміюся. Бува лихо, що плаче, а бува, що й скаче, – то так і моє лишенько. Якби мені за кожною бідою моєю плакати, досі б і очі я виплакала. Батька-матері не зазнаю: сиротою зросла я, при чужині, у людях... На десятиліттях взяли мене в двір. Стара пані була не що, сумирна собі, – може, тому, що вже благенька була, ледве ноги волочила, а заговорить – тільки шам-шам, одразу й не розбереш; так куди вже бійка! Не на умі» [10, 256]. Словом, гомодієгетичний оповідач Марка Вовчка відбив духовне обличчя народу з його численними морально-етичними контрастами, породженими трагедією селянського існування і героїкою багатовікової боротьби народу за свою незалежність та волю. Мужність, духовна велич і знесиленість, прекрасне й потворне перепліталися в житті селянства, накладали свій відбиток на характер простої людини. Невипадково Д.Писарев підкреслив народність збірки оповідань автора, устами якого «говорить сама Україна з її чарівною природою і з своїм поетичним народом, який любить своє минуле, свою волю і свою поезію... в цьому цілковитому проникненні його особистості духом зображуваного народу і полягає вся їх сила, вся таємниця їх чарівної привабливості» [16, 244].

Наратори письменниці змальовують галерею селянських образів: від людини-жертви («Одарка»), людини-страдниці («Козачка») до людини-правдошукача, протестанта («Інститутка», «Ледащиця», «Маша»), що піднімається на захист не тільки своєї волі, а й права інших на волю й незалежність. Народний оповідач авторки не ідеалізує покірливості селян; він усвідомлює, що затушовувати такі негативні сторони народного буття, як непередбачливість, лінощі, пияцтво, не можна, так, як і не можна не відтворювати того нового, що є в селянських настроях, зокрема гострої реакції на соціальне й духовне поневолення. З художньою переконливістю у творах Марка Вовчка стверджується думка про те, що «деспотизм і рабство, чужі природі людини, ніколи не могли підкорити собі цілком і розум, і совість людини» [15, 237], що «огида до кріпосного ладу, до кріпацької праці дуже розвинена в масі» [15, 240]. Зображуючи тогочасне селянство в «Народних оповіданнях», письменниця долала ідилічні розв'язки («Викуп», «Сон», «Отець Андрій») і прямувала до висвітлення драматичних у своїй основі конфліктів, загострених до краю.

Першоособовий усний наратив Марка Вовчка в його текстуальному втіленні репрезентує свої функціональні параметри, виявляє інтенції автора в змальованих картинах буття народу, прагнучи виразно й художньо правдиво змодельювати світ, в якому живуть його герої. У

цьому контексті викликає інтерес класифікація усних наративів, зокрема їх складників, запропонована наратологом Т. Л. Ван Дейк: 1) історія, яку оповідає наратор, присвячена певній особливо характерній ситуації, висвітлення якої набуває вагомому аргументу; 2) резюме (стислий зміст) – найчастіше очікувана оцінка оповіді, його функція полягає в тому, що реципієнт «долучається до теми і водночас викликає зацікавленість»; 3) опис середовища, обставин – початкова ланка власне оповіді, разом із першим і другим компонентом включає специфікацію часу, місця і склад учасників події; 4) орієнтація – наступна специфікація обставин, опис подій, вчинків, які здійснюють учасники, характеристика звичайних дій головного героя; 5) ускладнення – ядро оповідуваної історії, набуваючи форм проблеми, конфлікту, скрутного стану; 6) розв'язка – вирішення конфлікту чи утруднення, створеного попередньою ситуацією; 7) експлікація – оповідні ходи, які інколи стають частиною ускладнення чи оцінки з використанням узагальнень; 8) оцінка – ставлення оповідача до подій, дійових осіб наративу. Оцінка виражається експліцитно або імпліцитно за допомогою маркованих лексичних одиниць, інтонації, невербальних дій; 9) підсумок – остаточне з'ясування релевантності цієї історії для тієї ситуації, в якій вона оповідається [1, 280].

Хоча ця наративна парадигма добре структурована, проте деякі її складники у поєднанні утворюють більш виразну структуру, зокрема перший, другий і третій компоненти, на наш погляд, утворюють такий сюжетний вузол, як експозицію, тобто здійснюють підготовку слухача до сприйняття всієї історії, вводять його в суть події, що розгоратиметься на його очах. В оповіданнях Марка Вовчка наявні ці складники усномовного наративу, проте не в такому ідеальному вигляді, адже її оповідачі використовують еліпси в оповіданих історіях, аналепсиси, себто повернення в передісторію героїв (наратор в «Інститутці», наприклад, оповідає, що у старій поміщиці «за молодого віку, славлять, вигадочки були чималі.... та треба ж колись і перестати»). Інколи за допомогою резюме оповідач викладає стисло якісь події, що випереджують історію, яку висвітлюватиме наратор, тобто застосовує такий наративний прийом, як пролепсис. Таку ж важливу функцію в художньому дискурсі виконує *кода*, яка підсумовує розвиток подій, ставить останній виразно художній штрих в історії героя, як в оповіданнях «Горпина», «Козачка»: Олеся «як жила плачучи, так і вмерла плачучи. А пані така, що й поховати добре не хотіла, не то пом'янути. Двірські люди самі й поховали, і пом'янули нещасливу».

Перші читачі оповідань письменниці добре збагнули художню силу її творів, майстерність у змалюванні народних характерів, у творенні яких відводилася велика роль нараторові, його точці зору і який належить до фабульного простору, тобто персонажа, що розповідає власну історію («Сестра») або події, які спостерігав протягом певного часу («Козачка», «Павло Чорнокрил», «Три долі»). Такий наративний прийом зумовлений тим, що письменниця хотіла надати розповідям жінок-оповідачок автентичності й правдоподібності. Виводячи по-стать персонажа-оповідача, молода авторка ніби хотіла відповісти на питання, «як і звідки він – приватна людина – бачить і розкриває все це приватне життя», яке, звичайно, виходить за рамки тільки «приватної історії» [7, 310].

Актантна структура оповідань також пов'язана з концепцією свободи людини. Наратив Марка Вовчка, хоч і відбиває кричущі суперечності суспільства, проте побудований на глибинному наративному рівні як пошук суб'єктом (кріпаком) об'єкту – волі. Ця вісь пошуку проходить через більшість сюжетів творів Марка Вовчка, інколи виходить на фабульний план в оповіданнях про історію викупу. Через це в художньому світі поміщики не виступають безпосередніми протагоністами для героїв, адже говориться не про страждання кріпака від конкретного пана, а про антигуманну феодальну систему, кріпачину, яка стоїть на перешкоді людському щастю. Це зумовлює відсутність детального зображення панів, їхня функція – бути опонентом, уособлювати суспільний порядок, який протистоїть героїням Марка Вовчка.

Наратор мовби здійснює з читачем подорож у кріпацькі села, йде в селянську хату, придивляється до обстановки в панському домі («Козачка», «Одарка», «Викуп», «Інститутка», «Игрушечка»), помічає маленьку комірчину з величезним замком, у якій за наказом поміщиці замикали Сашу («Саша»). Мов у панорамі, розгортається перед нами стихія життя: сюжетна динаміка циклу не схожа на фактографічний нарисовий документалізм. Рух, мінливість панорами життя в сюжеті-ці циклу здійснюються завдяки багатоголосю гомодієгетичних нараторів, їх інтонацій; у їхніх розповідях відтворюються різні відрізки часу й простору. Пульсує саме життя зі всілякими перетвореннями й несподіванками в рамках однієї закономірності – пригнічення людської свободи.

Таким чином, образ наратора Марка Вовчка кінця 50-х – початку 60-х років XIX ст. становить особливу художню конструкцію, в якій помітний взаємовплив автодієгетичної / гомодієгетичної моделі у

структурному плані циклу «Народних оповідань». Пошуки письменниці відбувалися в галузі суб'єктної організації наративу. Тому в її «народних оповіданнях» на перший план вийшла фігура гомодієгетичного оповідача. Така нарація від імені вигаданого оповідача із народу дозволила авторці вмотивувати єдність стильової палітри, почерпнутої з багатющою народнопоетичної стихії, насичуючи наратив прикметами особистісного світобачення та індивідуальними жанрово-стильовими уподобаннями. При цьому аукторіальний за своєю природою оповідач висвітлює народний погляд на події і людей, загалом буття закріпаченої й поневоленої України. Саме гомодієгетичний наратор у творах письменниці втілював наративну традицію демократичного оповідача з народу, зорієнтованого на «нелітературність» оповіді, яка розширювала зображально-виражальні можливості української прози багатющими ресурсами української мови. Така модель художньої правдивості завуальовувала участь авторського голосу в оповіді, передбачаючи певну дистанцію між суб'єктами мовлення.

Тісне зближення окремих малих епічних жанрів, пов'язаних із проблематикою, точкою зору на життєвий матеріал, концепцією людини й світу, типом гомодієгетичного оповідача виявляє тенденцію до циклізації прози. Зміст цієї єдності розкривається глибоко в рамках цілого, коли враховується «додаткова» інформація структурних зв'язків: сюжету, композиції, контрасту, паралелі, настрою, інтонації оповідача тощо. Твори Марка Вовчка вказаного періоду – це справжнє багатобарвне епічне полотно, де доля окремих людей зображується на широкому фоні суспільних процесів.

Література

1. Dijk van T. A. *Action, action description, and narrative // New literary history.* – 1975. – P. 273–294.
2. Greimas A. J. *Sémantique structurale. Recherche de méthode.* – Paris, 1966. – 262 p.
3. Labov W., Waletzky J. *Narrative analysis: oral versus of personal experience // Essays on the visual and verbal arts.* – Seattle, 1967. – P. 12–44.
4. Lyons J. *Semantics.* – London, 1978. – Vol. 1. – 363 p.
5. Stanzel F. K. *Typische Form des Romans.* – Göttingen, 1987. – 176 s.
6. Агеева В. Чоловічий псевдонім і жіноча незалежність // Три долі. Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі. / Упоряд. В. Агеева. – К., 2002. – С. 103–113.
7. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики.* – М., 1975. – 501 с.
8. Білецький О. Українська проза першої половини XIX століття (від Г.Квітки до прози «Основи») // Білецький О. Збір. пр.: У 5 т. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1965. – С. 148–197.

9. Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // *Поэтика*. – Вып. 1. – 1926. – С. 24–40.
10. Вовчок Марко. Оповідання. Казки. Повісті. Роман. – К.: Наукова думка, 1983. – 637 с.
11. Гипиус В. В. От Пушкина до Блока. – М.–Л., 1966. – 353 с.
12. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. – Т. 10. – М.–Л., 1940. – 849 с.
13. Гукowski Г. А. Реализм Гоголя. – М.–Л., 1959. – 530 с.
14. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – С. 215 с.
15. Добролюбов Н.А. Черты для характеристики русского простонародья // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. – Т.6. – М.–Л.: ГИХЛ, 1963. – С. 221–288.
16. Женетт Ж. *Фигури. Работы по поэтике*: В 2 т. – Т. 2. – М.: Изд-тво имени Сабашниковых, 1998. – 472 с.
17. Костомаров М. І. «Народні оповідання» Марка Вовчка // Костомаров М. І. Тв.: У 2 т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1967. – С. 394–397.
18. Крототкин П. Идеалы и действительность в русской литературе. – СПб., 1907. – 597 с.
19. Куліш П. Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка // Куліш П. Тв.: У 2 т. – Т. 2. – К., 1989. – С. 477–484.
20. Куприянова Е. Н. Н. В. Гоголь // *История русской литературы*: В 4 т. – Т. 2. – Л.: Наука, 1981. – С. 530–579.
21. Павличко С. Марко Вовчок // Три долі. Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі / Упоряд. В. Агєєва. – К.: Факт, 2002. – С. 11–23.
22. Писарев Д. И. Полн. собр. соч.: В 6 т. – Т. 3. – СПб., 1913. – 516 с.
23. Ткачук М. П. «Енеїда» Івана Котляревського: до проблеми типології наратора // *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. – Вип. 49. – Черкаси, 2003. – С. 3–11.
24. Тодоров Ц. *Поэтика* // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С. 47–113.
25. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича. – К.: Наукова думка, 1983. – 526 с.

Tkachuk M. P. The typology of homodiegetic narrator in narrative «Narodny opovidanna» by Marko Vovchok. The article deals with the deep structures of the fiction discourse of the «Narodny opovidanna» by Marko Vovchok, which gives a possibility to verify new narratological terminology in the field of Ukrainian literary study. The writer used auctorial first person narrative situation, which defined the functioning of different types of homodiegetic narrators.

Key words: auctorial narrator, autodiegetic narrative, homodiegetic narrator, narrator-protagonist, narrator-witness, homodiegetic narrative situation, diegesis, discourse.

Олександр ТКАЧУК

Дихотомія аукторіального / персонажного в гомодієгетичному наративі повісті Михайла Яцківа «Горлиця»

У статті досліджується гомодієгетичний наратив повісті М. Яцківа «Горлиця». Аналізується подвійна природа оповіді: поєднання аукторіальної й персонажної точки зору та їхнє місце в розкритті символістських мотивів повісті та її художньої структури.

Ключові слова: гомодієгетичний наратив, аукторіальний, персонажний наративний тип.

Використання письменником оповіді від першої особи неминуче привертає увагу читача. Третьоособова розповідь завжди видається природною, що впливає з конвенційного статусу літературної комунікації. На противагу їй, першоособова розповідна ситуація зацікавлює читача «я-розповідним». У вітчизняному літературознавстві розрізнення двох наративних ситуацій термінологічно закріпилось у дефініціях: розповідь, на позначення наративу від третьої особи, та оповідь – для першособової нарації [5, 56]. Ці два різновиди нарації, зрозуміло, відрізняються не займенниковою формою, яка визначає тільки формальне розмежування. Різниця впливає з іншого комунікативного статусу, відмінного способу передачі знання про світ. А тому літературознавець неодмінно мусить враховувати вибір наративної стратегії твору, щоб найповніше збагнути інтенції митця, його змодельовану картину світу. Йдеться навіть не про численні наративні типології, які описують парадигму нараторів і визначають його приналежність до того чи іншого типу, а про наративні моделі оповіді / розповіді. Класичним прикладом аналізу останніх є відома праця Ж. Женетта «Наративний дискурс», в якій об'єктом дослідження є роман М. Пруста «В пошуках втраченого часу». Визначальною ознакою, на думку Ж. Женетта, є відношення наратора до художнього світу [4, 253]. Гомодієгетична наративна ситуація характеризується присутністю оповідача в розповідуваній історії. Відтак, за традицією, така нарація вважається

суб'єктивною, на відміну від неї третьоособова розповідь – об'єктивною. «Об'єктивна розповідь від третьої особи» – такі міркування знаходимо у вище згаданій статті Є. Кирилюка [5, 56]. В цьому контексті показовим є те, що гомодієгетичний наратив набуває розвитку і різноманітних форм саме в період кінця XIX – поч. XX ст.

Відкриття оповіді від першої особи належить автору пікаресного роману XVI ст. «Ласарільо з Тормеса» та «Юля, або Нова Елоїза» Ж. Ж. Руссо. Однак ця форма не набула поширення в реалістичній прозі. «У реалістичній повісті оповідь від першої особи було явищем спорадичним, маргінесним», – вважає М. Гловінський і вказує, що навіть для романтизму така форма виглядала анахронічною [1, 222]. Якщо поглянути на дискурсивну практику українських прозаїків, то першособова оповідь розвивалася в першій половині XIX ст., зокрема в етнографічно-побутовому оповіданні. Творчість Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Марка Вовчка, Ганни Барвінок та ін. митців дала зразки оповіді, яку веде оповідач з народу. При цьому І. Денисюк зазначає, що лише в невеликій частині творів оповідач розповідав про себе [3, 86]. Тобто оповідач з народу використовувався не для того, щоб передати суб'єктивний досвід людини про власне буття, а для стилізації нарації під усноповідну манеру викладу. Такий наративний прийом мав створити враження автентичності знання, яке подається обізнаним наратором, скоротити дистанцію між наратором та наратованими подіями, персонажами та реципієнтом. Звідси в тексті наявні наративні знаки, які описують оповідача. З часом потреба в такому достовірному оповідачеві відпала, оскільки з розвитком реалістичного мистецтва слова саме об'єктивний третьособовий наратор був доцільним для відображення типізованої дійсності.

Вже з 60-х років XIX ст. домінуючим в українській прозі стає третьоособова розповідь. Повернення до гомодієгетичного наративу припадає на кінець XIX – початок XX ст. Ця форма насамперед використовується в малій прозі, а також в повістях. Що ж спричинило інтерес митців до такої манери викладу? Якщо виходити з суб'єктивізму як характерної риси першоособової нарації, то ця оповідна манера цілком відповідає такій визначальній тенденції у прозі того часу, як психологізація. У цьому аспекті розповідь від власного «я» є найпростішим шляхом для вираження настрою, роздумів, почувань особистості. Проте все-таки інтерес до внутрішнього життя людини, її переживань знайшов також засоби вираження в персонажній наративній ситуації. В рамках гетеродієгетичного наративу засобами фокалізації можна передати мовлення, рефлексії, почуття героя, відтворити його потаємні думки,

настрої, переживання, внутрішній світ. Невласне пряма мова, транспонований та наратизований дискурс, які проникають у мовлення наратора, дозволяють створювати правдиву картину психологічних процесів, що відбуваються в душі персонажа. Тому третьособовий наратор у прозі М. Яцківа, О. Кобилянської, М. Коцюбинського – це вже не всезнаючий наратор реалістичної прози 60–70-х років XIX ст., який був посередником, медіумом між читачем та героями, а наратор, у повіствуванні якого звучать голоси героїв, його власний погляд є тільки однією з рівноцінних точок зору персонажів на події.

Нові наративні прийоми, які складають персонажну розповідну модель, були широко застосовувані в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст. Вони розширювали виражальні можливості прози, але їм притаманне обмеження в безпосередньому самовираженні наратора. Розповідач перебував у двозначній позиції між безпосереднім коментуванням описуваних подій та фокалізованим показом суджень, думок, реценцій героя. Мовлення героя проникало в дискурс наратора, змішувалось з концептами самого розповідача. Звідси у читача постійний сумнів щодо приналежності тієї чи іншої думки героєві чи наратору. Таке хитання між двома дискурсами не сприяло свободі письменницькому самовираженню, оскільки розмивалась авторська пануюча позиція, яка втрачалася із занепадом наративу, вибудованому на моделі всезнаючого розповідача-медіума. Вихід з цієї проблеми полягав у максимальному скороченні дистанції між наратором та героєм, їх злиття в одній наративній інстанції. Оповідач отримує статус героя в оповідуваній історії. Інколи наратор розповідає власну історію, але може й перебувати на периферії, виступати своєрідним другорядним персонажем, який є спостерігачем, правдивим свідком подій. Таку градацію можна спостерігати в дієгетичному статусі «я-оповідного», натомість її немає в дискурсі твору. Майже кожне слово в гомодієгетичному наративі належить оповідачу, навіть мовлення інших персонажів наводиться лише через сприймання суб'єкта, що здійснює оповідь. Вирішальна роль оповідача в формуванні сприймання читачем твору споріднює його з наратором-рефлектором в третьособовій наративній ситуації. Таке керування точкою зору знайшло відображення в наративній типології Я. Лінтвельта [7, 17], на яку покликаємося у своїй роботі. Зазначимо, що гомодієгетичний наратив – це вже не безособовий мовець, а цілком конкретний адресант, який може висловлювати персональну позицію, робити ліричні відступи, коментувати події, чітко демонструючи своє модальне ставлення. Це наратив, де досвід героя – це минуле оповідача, яке він може невимушено коментувати без маски художнього вимислу.

Власне, такі переваги гомодієгетичного наративу могли спричинити звертання до такого модусу оповіді письменників межі століть, зокрема і М. Яцківа.

Серед творчого доробку прозаїка повість «Горлиця» займає особливе місце, адже це єдиний великий прозовий твір письменника, в якому він звернувся до гомодієгетичної нарації. Він вперше був оприлюднений у журналі «Шляхи» з цензурними купюрами [12]. Австрійська цензура в умовах Першої світової війни вилучила ряд фрагментів, оскільки в творі ведеться розповідь про воєнний час. Повість «Горлиця» органічно вписується в контекст творів про Першу світову війну в світовій та українській літературі, в яких герой-оповідач осмислює людське життя в умовах абсурдності війни, зокрема «Вогонь» (1916) А. Барбюса, «Поза межами болю» (1917) О. Турянського, «На західному фронті без змін» (1929) Е.-М. Ремарка. Ці твори об'єднують гуманістичний пафос, який спрямований проти антилюдяної війни, а також відтворення екзистенційних переживань героїв, які були викликані її жахіттями, межовою ситуацією, в якій зображуються персонажі цих творів. Письменники використовують гомодієгетичну наративну ситуацію, але прийоми організації наративу в творах є різними.

Підзаголовок повісті «Горлиці» «Зі споминів князя Гліба Овиденського» є паратекстом до твору, тобто інформацією, яка не входить до власне тексту [11, 38]. Читач дізнається, що пропонований наратив є спогадами, які належать людині з шляхетного роду. В тексті твору знаходимо згадки про ім'я героя, а тому в читача не залишається сумнівів, що оповідачем є саме Гліб Овиденський. Проте наратив повісті не має виразної щоденникової форми. На початку твору зринає інформація, що стосується родини героя і частково його дитинства. В другій частині герой вже перебуває серед виру війни й місце спогадів та рефлексій займають безпосередні враження. Звідси впливає наративна програма оповідача: не стільки розповісти про себе, своє минуле, скільки змодельовати світ, висловлювати свої погляди, представити власну рецепцію буття людини. Цей підхід дозволяє автору досягти бажаного самовираження і при цьому уникнути ідентифікації висловлювань з образом автора, адже весь матеріал вербалізує наратор Гліб Овиденський.

Такий комунікативний підхід водночас порушує питання про часову дистанцію між наратором та оповідуваними подіями. Адже наратор змальовує події, які відбулися в минулому, а його фокалізаційна позиція знаходиться в сучасному часі акту нарації. За своєю природою гомодієгетичний наратив містить дві наративні інстанції «переживаюче Я» (*erlebendes Ich*) та «оповідне Я» (*erzählendes Ich*) [2, 61].

Герой-оповідач таким чином виконує дві функції: оповідача та дійової особи, актора. При цьому герой як «переживаюче Я» має перебувати серед подій, сприймаючи їх, натомість «оповідне Я» вже з віддаленої позиції може рефлексувати над минулими ситуаціями як спостерігач і оцінювач їх з позиції теперішнього часу. В цьому аспекті повість М. Яцківа «Горлиця» поділяється на дві частини, які збігаються з авторським виділенням розділів твору. У першій частині домінує розповідь про минулі, передвоєнні роки, а в другій, яка зображує Першу світову війну, показуються теперішні драматичні ситуації. Саме перша частина є власне спогадами, як це заявлено в підзаголовку твору. Початок автодієгетичного наративу найбільш віддалений у часовій дистанції. Оскільки кінець повісткування «оповідного Я» припадає на його теперішній час, з якого ведеться оповідь і який визначає часову, ідеологічну, перцепційну точку зору наратора. Зростає часова дистанція в тому випадку, коли наратор використовує анаlepsис для пояснення через минуле теперішньої ситуації.

Власне, в цьому аспекті наратив повісті «Горлиця» становить собою поєднання двох дискурсивних моделей: наративу про досвід (з минулого) героя та про події, які він спостерігає.

Умберто Еко висловив цікаве спостереження про природу початку роману. На його думку, перша сотня сторінок задає ритм твору, готує читача до його сприймання. Читач, який здолав початок твору, прочитає і цілий роман [10, 624]. Попри це не всі прозові твори містять хоч який-небудь вступ. Вже починаючи з Гомера, письменники починають розповідь «in media res» (серед подій), тобто безпосередньо з перипетій. Тема війни також передбачає поєднання в одному дієгезисі (історії) двох хронотопів: мирного і військового. У М. Яцківа ці контрастні ситуації показуються у хронологічній послідовності. Початок твору є передісторією, яка розгортається в мирний час. Заразом ця частина наративу повісті насичена міркуваннями оповідача з різних суспільних проблем, як-от в концепції золотого віку, яка стверджує занепад сучасності порівняно з минулим: «Молоде покоління слухало і шанувало старших, але ті старші все любили молодіж, як свою душу, старалися отворити перед нею світ і не завалювали його колодами, як се діється в сучаснім суспільнім вихованню» [13, 499]. Бінарна опозиція протиставлення чудового минулого поганому сучасному є виразним повчальним наративом, проте в Яцківа вона підпорядкована більш складній наративній стратегії. Ця опозиція виявляється не тільки в протиставленні минулого й сучасного, а й двох поколінь, старшого й молодшого – ми/вони. Згадаймо, паратекст твору вказує, що пропонований наратив є спогадами

Овиденського, який написаний людиною досвідченою, яка згадує своє життя й подає свою оцінку подій та явищ. Наративний код, який визначає інтелектуальну, моральну позицію оповідача, ідентифікує його зі старшим, більш досконалим, поколінням, а особливо з княжим родом Овиденських. Саме останній є носієм моральних цінностей, що їх утверджує наратор. Оповідач протиставляє вартості загалу помірковані моральні, релігійні засади власного роду, які він виводить з праць грецьких та арабських філософів. Аукторіальна природа наратора тут виявляється сповна: він, як наратор-медіум, наділяє своїх предків виключно позитивними характеристиками, протиставляє іншим княжим родам, колишньому суспільству та сучасному світові. Зазначимо, що при цьому відбувається отождення наратора з об'єктом розповіді. «Ми», «нас» – говорить про свій рід наратор. Виразна тенденційність оповідача психологічно вмотивовується через образ старшої людини, яка хоче поділитись життєвою мудрістю. Виклад досвіду героя-оповідача набуває форми ітеративного наративу («Героєм моїх хлоп'ячих літ був чорт. Щоночі являвся він мені в іншим виді»). Досвід людини узагальнює в певному судженні, яке концентрує пережите, багато подібних вчинків та ситуацій. Наратив використовує цю модель через прийом ітеративного наративу, який полягає в одиничному зображенні події, яка насправді відбувалась багато разів. Для цього ж наратор використовує повторюваний наратив, а також замість апостеріорної нарації використовує теперішній час, як-от у цитованому уривку: «Нині побираються люди з легкодушною пустоти або по рахункових міркуваннях, задля мемони, обважуються ярмарочним крамом, діти родяться з пустої розкіші» (с. 500).

Джерела такої зверхньої позиції героя твору слід шукати в впливах філософії Ніцше. «Філософія надлюдини, максимальна свобода одиниці, горде відлучення від суспільства, руйнування старих вартостей, підкреслювання естетики і – вкінці – дуже німецька інтерпретація індійського містицизму – все це зробило несамовите враження на символістів, особливо ж слов'янських» [6, 25], – ці міркування Б. Рубчака в контексті наративу «Горлиці» видаються слушними. Поряд з винятковим становищем у суспільстві оповідач розгортає ще один дискурс, який можна умовно назвати маніфестацією метафізичних поглядів героя.

Прикметним маркером є згадка про родову бібліотеку, в якій, як зазначає наратор, містились автори, які давали «безпосередній образ народу», проте твори з книгозбірні не зовсім відповідають таким народницьким критеріям: «В рукописнім книгозборі чужих рідних і сімейних авторів були твори, не зв'язані ніякими тенденціями, ніякою

мораллю, – вони мали на цілі передати вірно найглибші стани душі, відкривати тайни та представити щиро життя в його найширших обсягах, і через те сей книгозбір споминів, пригод та оповідань становив родову скарбницю досвіду і глибин її духу» [13, 498]. За описом бібліотеки імпліцитно виявляється своєрідна літературна декларація, в якій звучить заперечення тенденційності, відкидання моралістичного наповнення літератури, які співзвучні гаслам модернізму.

В канву дидактичного дискурсу вплітається виклад естетичних поглядів оповідача, що мають виразний акцент естетики символізму. Насамперед, пояснюється природа символу. Так, оповідач міркує про те, як творіння людських рук навіюють спогад про його творців й водночас є втіленням любові до праці: «все, що куплене на ярмарку, лиш зроблене у вітхненні душі руками предків, має свою мову» [13, 500]. За зовнішнім станом речей ховається їхня прихована суть. Людина може спостерігати лише матеріальну сторону світу, з якого й черпають матеріал митці та науковці: «Артистичний, лицарський та учений світ має подвиги, здобутки і подвиги, надихані зовнішніми знаками» [13, 501]. Власне в символістському творі має відобразитись таємниче, приховане, яке в Яцківа набуває образу «подвійної любові», але насамперед це таємниця, яка становить красу і принаду поезії. Саме життя й мистецтво може повести «поза ті межі, де станула наука». В оповіді героя Яцківа символістські погляди набувають світоглядного значення для людини, зокрема в постаті батька Овиденського: «Вглиблений у надземнім світі, вслуханий у далекі гомони, поведився він з гармонійним спокоєм, як дух у ритмі, згідним з тайнами поза смертним чоловіком,» – так характеризує свого батька оповідач. Тут розкривається виразна дуальна картина світу. Матеріальний світ приховує певну таємницю, яка є цінною для людського пізнання. Саме таке трансцендентне знання шукає в житті герой Яцківа, воно є завданням для справжнього мистецтва й не підвладне науці.

Друга частина повісті змальовує воєнні будні героя. Це фіксація подій, які розгортаються перед очима оповідача. В цьому плані повість «Горлиця» демонструє, що наратив художнього твору не є обов'язково явищем гомогенним. У одному творі можуть поєднуватись різні наративні ситуації, моделюватись відмінні комунікативні структури. Проте така гетерогенність підпорядковується певним правилам, які описує наративна граматики. Вище вже згадувалося про опозицію «переживаючого Я» (erlebendes Ich) та «оповідного Я» (erzählendes Ich). Типологія Ф. Штанцеля, на думку сучасних наратологів, зводиться до опозиції: «роман «від першої особи» розпадається, як і роман від третьої, на «аук-

торіальну» та «персональну» різновидності, при чому така опозиція позначає не які-небудь складні «повістувальні ситуації», а полярність точок зору» [8, 111]. Така дуальність знайшла відображення в наративній типології Я.Лінтвелта, який поєднав концепцію гетеродієгетичного та гомодієгетичного наративу з аукторіальною, акторіальною та нейтральною точкою зору. Відтак гомодієгетичний наратив може містити аукторіальну позицію наратора, при якій центром читацьких орієнтацій є наратор або – акторіальну, коли конструюється точка зору персонажа. Тому гомодієгетичний наратив може бути аукторіальним чи персонажним. Одночасно, ці наративні ситуації можуть співіснувати в одному творі, коли в одній частині домінує «переживаюче Я», тобто персонажний кут зору, а в іншій – «оповідне Я», аукторіальна фокалізаційна позиція, як це наявно в «Горлиці».

Друга частина повісті – це наратив «переживаючого я», яке змальовує персональний досвід, а відповідно й точку зору героя. Натомість у першій частині домінує аукторіальна позиція гомодієгетичного наратора, який оповідує, коментує, роз'яснює. В рецепції дослідників саме перша частина видавалася художньо недостовірною: «молодий князь Гліб Овиденський, виховувався в атмосфері якогось нереального світу» [13, 23], – так коментує цю частину М. Ільницький. Він же високо поціновує другу частину повісті: «За силою проникнення автора в психологію вояка-фронтовика в українській літературі «Горлиця» може співвідноситися хіба що з романом «Поza межами болю» Осипа Турянського» [13, 24]. Вагання між персонажною та аукторіальною точкою зору можна простежити й на маніфестації символічного плану твору. Йдеться як про символістські погляди наратора, так і про центральний символічний образ горлиці. Останній зображено як безпосередній досвід героя: від відкриття прихованої картини горлиці в сімейній галереї до прикінцевого видіння фантазмагоричного образу горлиці. Слушними є спостереження Н.Шумило: «Характер трансформації образу «богині дальшої таємниці» у видиво офіцера, породжене його підсвідомістю у період завершення воєнних дій 1914 р., проливає світло на приховані в картині містичні знання про «загодованість історії», в яких князь Гліб Овиденський вкотре з потомків роду (повторюваність спостерігається раз на століття) мав пересвідчуватись на власному досвіді» [9, 318]. Зазначимо, що саме власний досвід Овиденського в наративі повісті виглядає яскравіше, а іпостась оповідача-філософа – непереконливо. Причиною цього явища є не вторинність аукторіальної точки зору в гомодієгетичному наративі, а прихована в дискурсі Яцківа антитеза, яка полягає в хитанні між ідеєю чистого мистецтва, символістським метафізичним розумінням світобудови

й активним засудженням суспільства, заглибленням у повчальні настанови. В повісті спостерігаємо експліцитну опозицію двох рецептивних позицій, які використовує наратор. Рефлексуюче «я-розповідне» на початку твору з екскурсами в минуле, коментарями, символістськими візіями переходить у воєнні роки наративної історії в «я-переживаюче», яке зображує безпосередній плін подій, показує страхіття війни, передає потік вражень суб'єкта. Для гомодієгетичного наративу, зокрема і «Горлиці», такі фокалізаційні модуси не є дисонансними, а впливають з апостеріорної природи нарації. В наративі повісті ці точки зору набувають рис відповідно аукторіальної / персонажної наративної моделі.

Література

1. Głowiński M. *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. – Kraków: Universitas, 1997. – 333 s.
2. Stanzel F. *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. – Wien: Wilhelm Braumüller, 1969. – 176 s.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 280 с.
4. Женетт Ж. *Фигуры. В 2-х т.* – Т.2. – М., 1998. – 472 с.
5. Кирилюк Є. До термінології українського літературознавства // *Радянське літературознавство*. – 1971. – № 3. – С. 56–59.
6. Рубчак Б. Пробний лет // *Розсипані перли: поети «Молодої музи»*. – К.: Дніпро, 1990. – С. 18–41.
7. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. – М.: Интрада, 1996. – 319 с.
8. Шмид В. *Нарратология*. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
10. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // *Эко У. Имя розы*. – М., 1989. – 675 с.
11. Эко У. *Шесть прогулок в литературных лесах*. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 285 с.
12. Яцків М. Горлиця // *Шляхи*. – 1915. – № 1–2; 1916. – № 3–5.
13. Яцків М. *Муза на чорному коні. Оповідання і новели. Повісті. Слогади і статті*. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

Tkachuk O. M. Dichotomy of Auctorial / Personal Point of View in Homodiegetic Narrative in Mykhajlo Yatskiw's Story «Horlytsja». The article deals with M. Yatskiw's story «Horlytsa». The double nature of the story is analyzed here: the combination of auctorial and personal point of view and their place in exploring symbolic motifs of the story and its artistic structure are investigated.

Key words: homodiegetic narrative, auctorial, personal narrative type.

Лілія ЛАВРИНОВИЧ

Українська химерна проза в аспекті постмодернізму (на прикладі роману Є. Гуцала «Позичений чоловік»)

У статті пропонується історична типологія феномену химерної прози та літератури постмодернізму. Художня література постмодернізму продовжує традиції химерної прози на рівні поетики образів, що продемонстровано авторкою на прикладі роману Є. Гуцала «Позичений чоловік».

Ключові слова: постмодернізм, химерна проза, бароко, міфологізм, іронія.

Аналізуючи дискурс українського постмодернізму, поодинокі вітчизняні дослідники звертають увагу на твори, які традиційно відносяться до так званих химерних. Так, Т. Денисова зараховує до перших українських постмодерних спроб повість «Ірій» В. Дрозда [5, 26], Р.Семків досліджує роман «Лебедина зграя» В. Земляка на предмет деяких елементів постмодерної поетики [14] тощо.

Такі тенденції видаються небезпідставними. Варто вести мову про типологічну спорідненість на рівні поетики і стилю химерної та постмодерної прози. Одразу обумовимо момент принципової невідповідності досліджуваних явищ. Про «химерну» прозу більшість українських літературознавців говорять як про стильову течію з більш чи менш цілісною системою взаємопов'язаних характеристик [7, 11–16]. Постмодернізм – явище дещо іншого рівня. Це художній напрям (як вияв постмодерної епохи), головними ознаками якого є феномен втрати авторитету автора і розмивання поняття суб'єкта нарації. Постмодернізм – явище полістилістичне, різностильові тексти можуть співіснувати в ньому як у межах різних течій, так і в межах одного твору. При цьому, звичайно, певний спектр притаманних стильових ознак усе-таки визначається (подеколи навіть так, як це робить російський дослідник Б. Парамонов, коли говорить про «кінець стилю» [13]).

Окрім того, про спільність (чи принаймі дотичність) структур та елементів змістової організації творів, що їх зараховують до «химерних», можна говорити лише з великою долею умовності. Варто лише для прикладу зіставити твори таких письменників, як В. Шевчук («Дім на горі», «На полі смиренному» та ін.) [Див.: 3] і В. Дрозд («Ірій», «Балада про Сластьона») чи О. Ільченко («Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай і Чужа Молодиця»): параболічна побудова Шевчукових повістей та романів (із притаманним їм дидактизмом, переважанням високого та серйозного стилю) за загальним пафосом та світобаченням відчутно різниться від побудованих за принципами народної сміхової культури творів В. Дрозда чи О. Ільченка.

Виникнення химерної прози пов'язують із появою роману В. Земляка «Лебедина зграя» в 1971 році (попри те, що перший «химерний» роман «Козацькому роду нема переводу ...» О. Ільченка був написаний значно раніше – у 1958 році). Предметом літературознавчого обговорення вона стала дещо пізніше – на межі 70–80-х років. Рецепція химерної прози була неоднозначною. Схвальні відгуки чергувалися із неприйняттям цього своєрідного творчого бачення світу, яке базувалося на фольклорній орнаментіці стилю та застосуванні різних видів умовності.

Умовно-метафорична проза у 70–80-х рр. досягла значної популярності на теренах національних літератур СРСР (варто лише згадати твори хрестоматійних Ч. Айтматова («Білий пароплав», «Плаха»), Ф. Іскандера («Кролики та удави»), А. Адамовіча («Остання пастораль»), А. Кіма («Білка», «Батько-ліс»), В. Орлова («Альтист Данилов») та ін. Умовно-метафоричні образи й сюжети в названих творах – або наслідок запозичення і переосмислення національних чи світових міфів, або результат народжених безпосередньо в оповіді аналогів міфу як творчої моделі світу і мислення людини.

Унікальність української химерної прози в цьому сенсі полягає в іншому, ніж міфологічне, баченні дійсності, якщо виходити з уявлення про міф як про сакральну, синкретичну для суб'єкта-наратора дійсність (О. Лосєв). Як відомо, зародки поетичного в міфі (як історичному явищі) відбилися згодом у фольклорних уявленнях. Це було друге життя образів-символів та сюжетів, часто переосмислених. Фольклор уже не сакральне і не синкретичне явище: пряме підтвердження цьому – факт існування народносміхової культури (попри збережену у фольклорі міфологічну ритуальність). Химерна проза через алюзії, ремінісценції, через використання фольклорної орнаментики,

фольклорної моделі світу і мислення перебирає на себе цю властивість народнопоетичного. Як і елементи української народносміхової культури, основні ознаки якої легко можна вичленити в системі «химерного» світобачення. Йдеться, зокрема, про такі ознаки поезики, як амбівалентність образів, карнавалізація, застосування іронії та гротеску.

Окрім фольклорного джерела, «химерність» має своїм корінням традиції українського низового бароко, нерозривно пов'язані з народносміховою культурою, і далі – цілий ряд літературних попередників («Енеїда» І. Котляревського, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «Марко у пеклі» О.Стороженка, «Співомовки» С. Руданського, рання творчість М. Гоголя та ін.).

Перманентне звернення української літератури та мистецтва до барокової поезики, на думку І. Лисяка-Рудницького [8, 63–69], і – додамо – до традицій народної сміхової культури є ознакою співзвучності цих явищ національному менталітету. Можна сказати, що химерна проза є наслідком генетичної наступності українського літературного процесу. З іншого боку, з огляду на суспільно-політичну ситуацію («глухі», застійні сімдесяті роки) в СРСР, «химерність» була своєрідним засобом виходу за межі тоталітарного соцреалістичного тиску в русло іншої – мовної – реальності, що давав можливість бодай на поетикальному, стильовому (читаймо: не ідеологічному) рівнях виявляти творчу свободу.

На противагу химерній прозі, постмодерна література не має української генеалогії. Проте виникнення постмодернізму на теренах української культури – результат не наслідування західних зразків (хоча, поза сумнівом, без впливів тут не обійшлось), а, швидше, наслідок входження українського соціуму в контекст глобальних онтологічних проблем сьогодення (звичайно, з національним акцентом).

Серед найуживаніших постмодерних поезико-стилістичних характеристик (еклетичність, алюзивність, пародійність, застосування іронії, поезика гри тощо) чітко вирізняються ознаки, притаманні культурній епосі маньєризму та раннього західноєвропейського бароко. Ось, до прикладу, як визначає ознаки маньєристського стилю В. Муравйов: «Гранична метафоричність, насиченість у поєднанні з навмисне зниженою фразою», словесна еквілібристика, пристрасть до оксюморонів та антитез, гіперболи і гротеску, парадоксальна загостреність поетичних формул, нерівномірність композиції, «рваний» розвиток сюжету, ... химерна фантастичність колізій, контрастність образів та персонажів» [10, 510]. Так само зіставними є й світоглядні

позиції постмодерну та названих епох: усе бачиться тут під знаком відносності, багатозначним, суперечливим та недостовірним, гостро відчувається розлад між тілесним і духовним, ідеалом і дійсністю. Людина культури маньєризму та бароко (як і сучасна «постмодерна» людина) глибоко амбівалентна.

Проте названі літературні явища за своєю суттю не є однорідними, до того ж вони позначені національною специфікою. Коли західноєвропейському бароко першої половини XVII століття (особливо іспанському) притаманні трагічний пафос та апокаліптичні мотиви, то українське бароко другої половини XVII–XVIII століття більш оптимістичне, бо, як зазначає А. Окара [11, 108], його гострота «пом'якшена» ренесансним впливом (чи, очевидніше, національною традицією української культури з притаманним їй природним ліризмом та цілісним світобаченням).

Стильовий ізоморфізм постмодерної та химерної прози видається наслідком зумовленості цих літературних явищ різними (проте генетично спорідненими) формами барокової культури. Тобто літературні традиції «темного», песимістичного, трагічного західноєвропейського бароко першої половини XVII століття, разом із суспільно-економічною ситуацією другої половини XX століття (постіндустріальність, посттоталітаризм), а також із філософією екзистенціалізму, герменевтикою, постструктуралізмом, досвідом модерністської культури як гносеологічними джерелами стали в сукупності предтечею постмодернізму. Натомість «світле», оптимістичне, дидактичне українське бароко межі XVII–XVIII століть, суспільно-політична ситуація в Україні 1960–80-х років, а також національний світогляд та менталітет українців спричинили появу химерної прози.

Таким чином, типологічна спорідненість на рівні стилю та поетики є наслідком генетичної спільності досліджуваних явищ постмодернізму і химерної прози, хоч умовність типології не викликає сумніву: вона вказує на найочевидніші зв'язки, абстрагується від опосередкованих впливів. У живому ж літературному процесі доводиться спостерігати своєрідні «дифузні утворення» (що насамперед говорить про талант, самобутність і тонке світовідчуття художника). Зокрема, у творах, які зараховують до «химерних», знаходимо загалом незвичну для цієї течії інтерпретацію людини та реальності. Подібним «випаданням з русла традиції» є, без сумніву, фантастичні повісті вже згаданого В. Шевчука (в них переважають песимістичні екзистенційні мотиви та трагічне світовідчуття).

Своєрідним літературним сплавом постмодерного та «хімерного» на рівні світогляду, поетики образу, ступеня авторської присутності в тексті та способу нарації є роман Є. Гуцала «Позичений чоловік» (1981). М. Павлишин розглядає цей роман як поступку соцреалізму [12, 82–97]. Нам значно ближча точка зору Р. Семківа і Т. Денисової, котрі розглядають химерну прозу як предтечу постмодерністських проявів в українській літературі [14, 5].

Виокремлюючи роман Є. Гуцала з контексту «хімерної» течії, звертаємо увагу на те, що твір не оминула традиційна для 1980-х років критична рецепція, за якою літературознавці вказували на відсутність яскравих, цілісних образів героїв-сучасників у химерній прозі. Натомість звернення письменників до історичної тематики, на думку критики, зберігало цілісність та завершеність [Див.: 7, 78–79]. Дослідники вказували й на недоліки композиції роману «Позичений чоловік»: «...Помітно порушується пропорціональність композиції твору на користь барвистої розповідної манери...» [7, 78]. Так само у пізніших характеристиках (за інерцією?) нетрадиційність побудови образу в романі класифікується як творчий прорахунок письменника: «Образ Хоми Прищепи ... розкритий у барвистій стихії словесного фольклорного буйства, однак залишився помітною мірою сконструйованим і штучним» [6, 366]. Такі характеристики «Позиченому чоловікові» давалися попри те, що Є. Гуцало особливо трепетно, розуміючи виключність роману у своїй творчості, ставився саме до нього і думку свою у листі до П. Майдаченка обстоював таким чином: «Знаєте, у нас дивні потяги – до ліричного письма, до романтичного, до реалістичного. Я не заперечував і не заперечую цих потягів. Але одну манеру не слід оцінювати крізь призму іншої: певну манеру слід судити за її законами і спроможностями, хоча цілком можливі аналогії. Манеру «Позиченого чоловіка» слід оцінювати, виходячи з її органіки, і слід бачити в ній те, що справді є, а не намагатись судити за те, чого нема. Я відійшов від буквалізму, натуралізму, від побутописання, спробувавши використати форму роману для організації матеріалу по-новому, спробувавши надати формі роману не сиюхвилинного тривання в ім'я злости дня, а тривання довшого – і не в ім'я злости дня» [Див.: 9, 94]. Цю об'ємну цитату наведено з метою показати, що автор-традиціоналіст свідомо відступає від традиційної (реалістичної чи романтичної) манери, щоб вийти за межі тенденційного письма, увійти на принципово інші рівні осягнення мовно-художньої стихії та її впливу на людину. Така «іншість» найперше виявляє себе в оповідній системі роману та в мірі авторської присутності в тексті. Автор як

певна організуюча, оцінююча, системотворча, аксіологічна цілісність у «Позиченому чоловікові» відсутній; він не є авторитетним носієм певних ідей у змістовому полі роману і не виявляє свою присутність на наративному рівні. Натомість оповідь у творі ведеться від першої особи, розповідач (він-таки водночас і головний персонаж роману) – Хома Хомович Прищеп, український селянин-колгоспник, «старший куди пошлють». Своїм персонажем Є. Гуцало продовжує художню галерею «маленьких людей», проте тема, яка артикулювалася переважно реалістичною художньою літературою, набуває в романі ігрового характеру, що відбувається насамперед через своєрідний спосіб зображення головного персонажа.

На перший погляд, маємо перед собою цілком традиційний образ героя (типового колгоспника, нічим не примітного, пересічного українського селянина) з усім набором мінімально необхідних для цього характеристик – природно-генетичної, соціальної, матеріально-побутової, етико-естетичної та ін. Проте образ Х. Прищепи будується не як осмислений авторським досвідом життєвий тип у всіх його соціальних зв'язках, і мета його створення – не (в дусі романтичної чи реалістичної системи координат) отримання ефекту авторитетної «авторської правди», тобто втілення певних інтенцій автора та бачення ним світу через героя.

Однією з найпримітніших особливостей творення образу героя в романі «Позичений чоловік» є поетика стереотипу. Читацька рецепція образу відбувається у творі переважно через сприйняття ряду соціальних стереотипів та стереотипу-самооцінки, складеного власне розповідачем – Х. Прищепою. Стереотипізоване уявлення про головного персонажа твору передається читачеві через рецепцію словесних формул-«ярликів» на означення особи героя. Ці формули мають різних адресантів. Соціальні стереотипи в оцінці Х. Прищепи виявляються насамперед у формулах на кшталт «робітник, яких хоч удень зі свічкою шукай – не знайдеш» [4, 176] і подібних. По суті, характеротворча по відношенню до героя функція другорядних персонажів цим вичерпується, підкреслюючи тим самим умовність інших ознак соціальної рецепції героя. Оціночний елемент в характеристиці Х. Прищепи крізь призму словесного штампу підсилюється прямо пропорційно зростанню популярності героя – після поширення слави про те, що в Яблунівці жінка позичила іншій на півроку свого чоловіка за телицю. В суспільній свідомості «позиченість» стає єдиною характеристикою Хоми Прищепи, і герой із реальної особи перетворюється на знак чи метафору.

Аналогічно й сам герой, оцінюючи себе, звертається до часто повторюваних словесних формул, серед яких найбільше зустрічаються дві: «Хома Прищепа, старший куди пошлють» та «грибок маслючок, який крізь землю пройшов, червону шапочку знайшов». Перша з них, вірогідно, – стереотипна фраза, яка означає бачення себе героєм в очах інших. Друга виконує швидше ритуально-заклинальну функцію. Мета цієї словесної формули – вплив на реальність через слово: утвердження сили, живучості та витривалості в малому, непримітному, не вшанованому увагою. Слово, мова загалом відіграють у структурі роману «Позичений чоловік» чи не найважливішу роль. Ціннісно-онтологічне поле персонажа-наратора формує саме мова. Герой це усвідомлює: «Чому на цьому світі належить людина? ... /.../. Либонь, ... своєму языку. В усякому разі, я належу, безперемінно» (С. 448). І далі, розмірковуючи, чому в його оповіді зустрічаються такі «химерні речі», герой пояснює їх впливом «свого владика й повелителя»: «... Що я міг удіяти з язиком, коли не він при мені, а я при ньому, коли він так любить розперезатись, що ніяка хвороба не здатна приборкати і вперезати» (С. 449–450). Усвідомлення ваги й вартості мови в героєвій реальності включає в себе насамперед розуміння того, що мова – самоцінна субстанція, яка живе за своїми – химерними – законами, і він, Хома Прищепа, підвладний їм і одночасно є їх творцем. Саме тому, ймовірно, мова-реальність, мова-метатекст в «Позиченому чоловікові» мають характер не ворожої, тотально-обмежувальної владної структури, вона не виконує роль постструктуралістської «мови-противника» [1, 142], яка нагромаджує масу відчужених від оповідача знаків, виганяючи тим самим останнього із власного «я». Тотальна влада мови над свідомістю та буттям героя не сприймається ним самим як щось насажене, детермінуюче, обмежувальне. Швидше навпаки: для Хоми химерний мовний світ є питомою, іманентною реальністю. Ця «вжитість» героя в мову є однією з найвагоміших причин його оптимізму (що, зрозуміло, не притаманне літературі постмодерного спрямування). Проте анекдот від трагедії, як відомо, різниться лише точкою зору на те, що відбувається. Традиційний наратор постмодерної оповіді – іронічний песиміст, а герой-розповідач із роману «Позичений чоловік», навпаки, попри своє наскрізь іронічне світобачення, – людина оптимістичного штибу.

Х. Прищепа – герой, який розкошує в багатствах народної мови, смакуючи ними, милуючись барвами та відтінками слова, такого несхожого на штамповану мову соцреалізму, яка заповонила всі сфери життя українця 1970-х років. Адже, без сумніву, радість від розкоші

«вільно мовити» герой розділяє зі своїм автором, котрий, як уже зазначалось, знайшов у мовній стихії поле свободи – не політичної чи екзистенційної, а свободи вияву глибини, метафоричності та багатозначності слова. Тому цілком слушно заявляє А. Кравченко, що в романі «підкреслена химерність, всепоглинаюча мовна народна стихія ... розчиняє в собі ... всі інші ... елементи і створює іноді враження самодостатності» [7, 78], заступаючи тим самим традиційне для реалістичної чи романтичної літератури розкриття характерів, відмежовуючись від звичних у сільській прозі цього періоду ідеологем та чітких концепцій. Безідейність (з точки зору «реалістичної» критики), відсутність визначеної авторської позиції, інтенційності чи, іншими словами, – втрата авторитету автора в тексті – яскрава ознака поезики роману «Позичений чоловік». Натомість твір ніби «саморозвивається» за законами алогічної мови небилиць і приказок, мікросюжети в ньому дуже схематичні і неактуальні для автора і наратора, а нехитра тема позички чоловіка «обростає» матеріалізованими метафорами, які народжуються в химерній свідомості розповідача.

Власне, сама матеріалізація метафори або – частіше – сюжетно-подієве розширення значеннєвого поля традиційно народної чи стилізованої під народну ідіоми, що є найпродуктивнішими засобами творення художнього образу в романі Є. Гуцала, виконують у структурі «Позиченого чоловіка» кілька функцій.

Ще від Дж. Віко в естетиці й літературознавстві закріпилась уявлення про метафору як про «застиглий міф»: «... Усі тропи, які вважалися досі хитромудрими винаходами письменників, були необхідним способом вираження усіх перших поетичних націй і ... при своєму первинному виникненні вони мали своє істинне значення. Проте оскільки разом із розвитком людського роздуму були знайдені слова, які позначали абстрактні форми чи родові поняття, ... то такі способи висловлення перших народів стали переносами» [2, 149]. Будь-яка метафора (певно, так само й ідіома) має міфічне походження, міф у метафорі в результаті імплузії, «стикання» подієвого плану перетворюється на влучне стійке словосполучення чи речення; тим самим власне міфічні ознаки нівелюються. У «Позиченому чоловікові» спостерігаємо зворотній процес – сюжетне розгортання ідіоми чи метафори. Звичайно, за умови інших авторських настанов з такого розгортання в уяві розповідача міг би утворитися новий міф (коли героєва рецепція народжених у його-таки уяві «химерій» була би сакралізована, сприймалася ним як щось табуйоване для іронічного осмислення чи зниженої оцінки). Проте цього в романі не відбувається, що й приво-

дить до протилежних наслідків: до іронічного пародіювання і часто травестійного переосмислення мовних структур, які сягають своїм походженням міфу. Як наслідок – поглиблення внутрішнього значенневого поля слова чи ідіоми. Цього, власне, і намагався досягти автор – якомога повніше розкрити образ одного з найголовніших героїв роману – мови [Див.: 9, 93].

Ще одна (чи не найважливіша, на нашу думку) функція матеріалізації метафори полягає в розвінчанні конформізму пересічної особи, її потреби і готовності повірити у будь-що (тобто стати носієм колективного міфу), коли авторитетна для неї персона виявляє свою зацікавленість цим міфом чи є його необхідним атрибутом. Самоцінне «я» особи в такій ситуації стає неактуальним, неважливим, знівельованим. Персонажем, який найяскравіше ілюструє цю тезу, є Одарка Дармограїха. Переїнявши метою зробити з Хоми шанованого чоловіка, вона вирішила, що вірний спосіб добитися цього – одягти його «за образом і подобою» – чи то директора маслобойні, чи начальника обласної контори «Вторсировина», чи районного фінагента... Так Хома Прищепа, вдягаючи «чуже», в очах оточення переставав бути «схожим тільки сам на себе», проте об'єктом людської шани залишався не він, а фінагент чи директор маслобойні.

Під впливом соціальних міфів опиняються чи не всі персонажі роману: і голова колгоспу Дим, що дивиться на світ крізь призму канцелярських штампів, і шкільний директор Діодор Кастальський, із його впевністю, що в усіх «гріхах людства» винна школа, бо, мовляв, колись «щось прогляділа», «не навчила», і троє Христининих женихів (Максим Грень, Петро Кандиба та Максим Діхтяр), котрі недовіриливо, навіть вороже ставляться до фантастичних досягнень Хоми, натомість підозрюють його в речах більш «зрозумілих серцю звичайного українця»: на їхню думку, Прищепа «нагріб» дефіцитних запчастин в МТС, РТС чи «Сільгосптехніці»...

На відміну від більшості персонажів роману, Хома Прищепа не детермінує власну свідомість колективним міфом. З одного боку, в його уяві легко й невимушено творяться найхімерніші світи, а він як деміург сприймає їх реальність. Згадаймо яблунівський потоп, який йому намарився. Згодом цей потоп стає етапом, певною точкою відліку не лише для героя, а й для всієї Яблунівки (хоч остання про це не відає). Хома роздумує: «Та й, мабуть, не для того я колись рятував Яблунівку від потопу, щоб тепер задля своєї шкури перевернути її догори дном!» (С. 386); чи далі: «Таки не варто було рятувати Яблунівку від потопу, раз таке на фермі коїться.» (С. 446). З іншого боку, до

своїх химерій (та й до власної персони) герой ставиться з притаманною йому іронією, яка рятує від пафосного до себе й інших ставлення.

Іронія Хоми – це й результат героєвого самоусвідомлення, розуміння ним того, що він не бозна-хто; подеколи це навіть наслідок розгубленості перед власним існуванням, бо «все кругом обернулось на велику загадку, а велика загадка розпалась на безліч більших, менших і зовсім маленьких загадок» (С. 430); і поміркований релятивізм, бо найближчі та найзрозуміліші речі розгадати важко («Та чи я, Хома Прищепка, розгадав сам себе? Знаю, чоґо від своєї вдачі могу сподіватися боґдай сьогодні ввечері, не заглядаючи навіть у завтрашній день? Еге, не судилось, видно, відати, коли кудкудакнеш за п'ятак, а кукурікнеш за копійку! З цієї причини іноді й мусиш, як мовиться, пришивати кобилі хвіст, хоч у кобили і свій довгий...» (С. 316)), а що вже вести мову про цілий світ?

Хома рефлексує, намагаючись наблизитись до розгадки себе і світу, проте його філософські роздуми майже завжди впадають в іронічно-приземлене русло. Як-от, роздумуючи добру сторінку про можливості щедрих людських очей дарувати їх хазяїнові безмір краси нескінченного світу, герой завершує свої високі патетичні думки різко контрастним: «І все ж таки... /.../... Хай би заплющились на того, коґо кортить десятою дорогою обійти. Вгадаєте, чи ні, хто... став гіркіший від печеної редьки? Наш-таки яблунівський зоотехнік!./.../... Хай би очі не бачили його...» (С. 355). Поєднання високого і зниженого, патетичного й комічного у свідомості Хоми – один із аспектів амбівалентності героя роману, яка є результатом його маргінального становища.

Маргінальність Хоми – наслідок його одночасної «вжитості» у два світи: власний, «химерний», веселий та іронічний – і яблунівський, «підіпсований» колгоспними реаліями світ. Герой щирий як в одному, так і в іншому. Маргінальний досвід зазвичай сприймається траґедійно. У випадку з Хомою маємо протилежне: герой не переживає внутрішнього конфлікту через невідповідність стандартів світів, до яких належить, бо ототожнення себе з ними носить у його свідомості іґровий характер. Та й сам факт позички Хома сприймає як своєрідну гру (ще й з чужою жінокю вскочити в гречку!) з гарним за успішне виконання її правил (півроку життя з Дармоґраїхою) виґрашем – теличкою. Тому й ототожнює себе з цією твариною, яка, до того ж, стає для Прищепи через свій непосидючий норів еквівалентом волі: утекла теличка – Хома вільний від своїх жінок, прибилась до Мартохи – він змушений повертатися до Одарки.

Як бачимо, воля у житті героя – щось випадкове, примхливе, бо «всякий чоловік та чомусь належить: жіночій спідниці чи запасці, каблуку чи язика, доброму слову чи ласкавому оку...» (С. 215–216). Отак і душа Хоми почергово належала трьом жінкам, які уособлювали різні іпостасі щасливого життя. Кожна з цих іпостасей має іронічний підтекст. Так, живучи у шлюбі з Мартохою (ніби й любов, і взаємоповага є), Хома змушений бути позиченим; Одарчина людська шана обертається пародією на міщанські ідеали, а тема продовження роду, що асоціюється з образом доярки Христі, має яскраво гумористичний колорит: парубкування «двоєженця» Хоми виглядає комічно.

Насамкінець, яскравою ознакою постмодерного стилю роману «Позичений чоловік» є використання в тексті алюзій та ремінісценцій фольклорного та літературного походження з метою створення комічного ефекту. Наприклад: «Ми випили з дідом Гапличком, щоб наша доля нас не цуралась, щоб краще в світі жилось...» (С. 253), або: «Ой, чудо-цифра, диво-цифра, і який народ тебе вигадав, і в якій країні ти могла народитись?» (С. 413).

Таким чином, роман Є. Гуцала «Позичений чоловік» як один із зразків химерної прози характеризується наявністю питомо постмодерних рис: відсутністю чіткої авторської позиції, деміфологізацією та пародією на соціальні стереотипи, використанням принципів гри та іронічності оповіді, особливістю зображення героя – амбівалентного, маргінального, детермінованого владою мови, змішуванням високого і низького стилю, використанням різних за походженням алюзій та ремінісценцій і т. ін. Українська химерна проза, як переконуємося на прикладі роману «Позичений чоловік» Є. Гуцала, є попередницею національної постмодерної літератури на рівні поетики та стилю, а також є світоглядним підтвердженням глобальних культурних тенденцій нашого часу.

Література

1. Барт Р. Драма, поема, роман // Называть вещи своими именами: Програмные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 138–146.
2. Вико Дж. Основание новой науки об общей природе наций. – Л., 1940. – 629 с.
3. Горнятко-Шумилович А. «Химерність» у повістях та романах Валерія Шевчука // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. – Кн. 1. – Львів, 1999. – С. 263–267.
4. Гуцало Є. Твори в 5 т. – Т. 3. – К., 1997. – 461 с. Далі, посилаючись на це видання, вказуємо в тексті сторінку.

5. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18–27.
6. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. – Кн. II. – Част. II (1960–1990-ті роки) / За ред. В. Г. Дончика. – К., 1995. – 512 с.
7. Кравченко А. Є. Художня умовність в українській радянській прозі. – К., 1988. – 127 с.
8. Лисяк-Рудницький І. Розмова про бароко // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. В 2 т. – Т. 1. – К., 1994. – С. 63–69.
9. Майдаченко П. І. Комічне в сучасній українській прозі: Літературно-критичний нарис. – К., 1991. – 190 с.
10. Муравьев В. Маньеризм // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. – Т. 9. – М., 1978. – 970 с.
11. Окара А. «Бароко-після-бароко»: «Выбранные места» Гоголя та українська культура XVII–XVIII століть // Молода нація: Альманах. – Вип. 5. – К., 1996. – С. 105–112.
12. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – 447 с.
13. Парамонов Б. Кінець стиля. Постмодернізм // Звезда. – 1994. – № 8. – С. 187–193.
14. Семків Р. Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка «Лебедина зграя» // Наукові записки На УКМА. – Т. 17. – Філологія. – К., 1999. – С. 68–73.

Lavrynovych L. B. Ukrainian «khymerna» Prose in the Aspect of Postmodernism (illustrated by Ye. Hutsalo's novel «The man who was lent»). In the article sources of typological similarity of the phenomena of «khymerna» prose and literary postmodernism are researched. Postmodernism literature continues the «khymerna» prose traditions on the level of image poetics. Author demonstrates these aspects on material of Ye. Hutsalo's novel «The man who was lent».

Key words: postmodernism, «khymerna» prose, baroque, mythologism, irony.

Тетяна ПОЛЕЖАЄВА

Композиційні можливості ліричних мініатюр

Стаття висвітлює композиційні можливості ліричних мініатюр, доводить їх різноманітність на прикладі віршів з 5-ма та 4-ма елементами розвитку сюжету. Основна увага зосереджується на проблемах змісту (теми) та форми, внутрішньої структури твору, особливостях композиції, розвитку ліричного сюжету, його руху та динаміки.

Ключові слова: лірична мініатюра, композиція, сюжет, зміст, форма, рух, динаміка, розвиток.

Малий сюжет, особливо в ліричних творах, останнім часом почали сприймати як «мотивну структуру». «Мотивна структура ліричного сюжету (за термінологією Г. Шенгелі, «тематичний ярус композиції» [10, 105–109]), – пише О. Камінчук, – є функціонально першорядним аспектом композиції, що відображає специфіку ліричного твору як текстової єдності» [3, 119].

Це справедливо. «Мотив» щодо огляду його змісту (тобто окрема «тема») і щодо форми (оформлення теми й складова одиниця сюжету) дійсно є найменшою «цеглинкою» структури й композиції внутрішньої форми твору. Найменшою, однак не єдиною.

По-перше, малий ліричний сюжет з точки зору побудови буває і вкрай стислим, і розгорнутим, тобто має, крім «мотиву» або «мотивів», ще «події-епізоди», які їх вміщують, що, у свою чергу, складають «фабулу», одну-єдину в малому сюжеті.

По-друге, стосовно розвитку малий ліричний сюжет має зв'язок і структурно, і композиційно з класичними п'ятьма елементами розвитку дії, хоча в кожному творі втілюється своєрідно і не лише повно, а й неповно (приховано).

Така структурна особливість розвитку малих ліричних сюжетів досі майже не враховується з причини часткового ставлення до поняття «р у х» із його синонімами «перебіг», «розвиток», «динаміка». Насамперед, за законами об'єктивної дійсності «динаміка», «розви-

ток», як і звичайна «хода», як будь-що інше – це явища суперечливі [8, 3–11, 270–275]. «Хода», наприклад, починається з першого кроку, і цей перший крок (однина) вже стосується «ходи», складає її разом із наступними кроками (множиною). Отже, «рух» уміщує в собі зроблені кроки, скільки б їх не було, складається як з усіх, як із частини, так і з одного кроку. Це означає, що *рух залишається «рухом», скільки б не було в ньому кроків (складових). Хіба що в одному випадку «рух» стає повним, а в іншому неповним.*

Приклад із звичайною «ходою» багато пояснює, але не все. Справа в тім, що «хода» звично сприймається як явище не «органічне», а **«механічне»**, де багато що залежить від волі суб'єкта. Тому неповна «хода» приймає вигляд часткової фактично. Однак, «сюжет» і «фабула» – явища не «механічні», а «органічні». Тому маємо врахувати наступне: «динаміка твору», «сюжет» і «фабула» стають *неповними не фактично, в значенні часток, а умовно*. Фактично вони зберігають свою *цілісність* у будь-якому випадку: і коли складаються з п'яти елементів, і коли кількість елементів менша. Саме тому в кожному творі фактично завжди є і «сюжет», і «фабула» (у великому сюжеті – дві чи більше фабул, у малому – одна). Як це відбувається? *Функції «відсутніх» елементів беруть на себе присутні елементи* – і коли їх в наявності є чотири, три, два, і коли є лише один, будь-який із п'яти елементів розвитку сюжету. Інші елементи відсутні лише *наочно*, але присутні *приховано* й по-різному.

Тому, рахуючись із об'єктивними законами будови й розвитку органічного об'єкта, завжди корисніше *апріорі* вважати, що в кожному творі *обов'язково є і сюжет, і фабула*, що вони *завжди* мають будову і розвиток або одного типу, або іншого, *завжди* існують чи в одному вигляді, чи в іншому, що їм властива або одна композиція, або інша. Справа полягає у виявленні *поетичної специфіки* будови чи розвитку сюжету або фабули, *своєрідності* їх вигляду, *особливостей* органічної композиції (епічної, *ліричної* чи драматичної).

Апріорні знання у цій галузі спираються, звичайно, на попередній досвід усього літературознавства, на виявлені закономірності об'єктивно існуючої будови внутрішньої форми твору. Вони допомагають чітко виявити *різні типи* розвитку «сюжету-фабули» в суто ліричних мініатюрних творах.

Одним з таких структурних типів є той, де у творі з малим сюжетом **наявні усі 5 елементів (етапів) його розвитку**.

Це – тип згаданого вище **повного за розвитком** «сюжету-фабули» (тобто малого сюжету, де у складі є одна фабула, вона ж –

сюжетна лінія). Це – народні казки, билини, балади, легенди. Як правило, все це епічні твори, хоча зустрічаються й ліро-епічні, здебільшого малі поеми (із сюжетом-фабулою). Їх композиційною особливістю є те, що етапи розвитку дії постають у *своїй звичній послідовності*: твір починається з експозиції, далі йде зав'язка, за нею – розвиток дії з кульмінацією, а завершується дія розв'язкою. Такий тип творів, із такою композицією, здебільшого й згадують для прикладу, коли йдеться про елементи розвитку дії. Серед прикладів наводять також епічні оповідання з такою композицією, або ж епічні новели.

Чудовим прикладом є новела Коцюбинського «Коні не винні» [2, 119–120]. Подібних оповідань, новел, до речі, – більшість у світовій літературі. Згадують у теорії літератури й оповідання, новели з іншим, нетрадиційним розгортанням дії в сюжеті-фабулі («Палій» В. Стефаніка). Наводять і великі твори – «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Лихі люди» П. Мирного, «Воа constrictor» І. Франка [2, 119]. Робиться це для пояснення відмінності сюжету від фабули, коли фабулою вважають *хронологічну* послідовність дії, а сюжетом – дію з *відступами* від «причинно-часової послідовності» [5, 439]. Однак, справедливіше вважати це *особливостями композиції*, бо йдеться всього лише про *специфічне розташування елементів із певною метою*.

Менш відомі серед творів з 5-ма етапами розвитку дії в сюжеті, великому чи малому, ліричні твори *в прозі*, як із звичайною причинно-часовою послідовністю, так і з незвичною композицією.

Не спиняючись на цьому детально, назвемо риси лише одного з таких оповідань – *ліричного оповідання* О. Катренка «Над усіх ненормальні» [4, 138–152]. Починається твір з *експозиції*: «Давно вже я не був у Харкові...», продовжується *зав'язкою*: «Нарешті ж забажалось мені живих людей побачити, почути живе слово, дізнатися від них, чи не діється часом на світі чого нового, та ще, може, цікавого». А потім, через *розвиток дії* з довгою *кульмінацією*, твір завершується такою *розв'язкою*: «Нормальні тепер на світі тільки ті, які мету свого всього життя обмежують добробутом тільки власної шкіри та жолудка, яких усе побічне, окрім власного «я», нічого не торкає. Еге, отті-то нормальні! Всі ж останні, без виключок, усі аномальні. Також і я, також і ви, також і ті...» [4, 152]. З їх поглядами знайомить довга кульмінація, звертаючи увагу на їх чемність, наукові інтереси, незвичні наукові погляди, гуманні цілі, турботу про людей, про майбутнє людства, як звертається увага, до речі, й на те, що тримають цих «над усіх ненормальних» у божевільні, на «Сабуровій дачі».

І зовсім не згадують у науці численні *віршові* мініатюри цього типу, які звать «поезіями». Аналізують їх, не звертаючи увагу на *етапи розвитку* дії, використовуючи терміни і поняття «*мотив*», «*мотиви*», «частини» тощо.

У вірші М. Петренка «Небо» є факти *внутрішнього* характеру, роздуми, міркування, мрії, але вірш побудований так само, дія його сюжету-фабули розгортається за допомогою *п'яти етапів у звичній послідовності*.

Експозиція займає тут один перший рядок:

Дивлюсь я на небо та й думку гадаю:
Наступні два рядки – *зав'язка*:
Чому я не сокіл, чому не літаю,
Чому мені, боже, ти криллів не дав?

Далі – *розвиток дії*. Хоча цей етап і дає певну відповідь на питання: *навіщо* ліричному герою «крила»? – однак вірш написаний не заради цих відповідей.

Думка усього вірша міститься в *кульмінації*. Вона відповідає: *чому* ліричний герой хотів би «землю покинути», «в небо злітати», «долі шукати» і «ласки у зірок, у сонця просить, У світі їх яснім все горе втопить»:

Бо долі ще змалу здаюся нелюбий,
Я наймит у неї, хлопцюга прибудний;
Чужий я у долі, чужий у людей...
І далі вірш пояснює це ще відвертіше:
Кохуюся лихом, привіту не знаю,
І гірко, і марно свій вік коротаю;
І в горі спізнав я, що тільки одна, –
Далекеє небо, – моя сторона.
І на світі гірко; як стане ще гірше,
Я очі на небо, – мені веселіше!
І в думках забуду, що я сирота.
І думка далеко, високо літа.

Розв'язка переводить мрії ліричного героя-сироти в дещо практичний план, яким і завершується розвиток дії твору:

Коли б мені крилля, орлячі ті крилля,
Я б землю покинув, на новосілля
Орлом бистрокрилим у небо польнув,
І в хмарах навіки од світу втонув. [7, 287]

Одночасно *розв'язка* свідчить, що мрії ліричного героя про кращу долю безнадійні: крил немає і втекти «навіки од світу» неможливо,

хоча у світі сім він «сирота» зі своїми високими думками й сподіваннями.

Подібна композиція *повного, п'ятиелементного розвитку дії* твору властива також віршам Т. Шевченка «У неділеньку та ранесенько» [9, 482], «Сестрі» («Минаючи убогі села») [9, 603], віршам М. Костомарова «Чорний кіт» [7, 139–140], О. Пушкіна «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет»), «Какая ночь! Мороз трескучий...» та ін.

Але подібна **композиція** звичайно не єдина. В інших творах, ліричних також, вона зустрічається в досить своєрідному вигляді. У вірші Л. Боровиковського «Рибалка» *на початку – розв'язка* («Після бурі...»), потім *експозиція* («...дівчинонька з Дону воду брала...») і лише потім йде *зав'язка*, а за нею – *розвиток дії* та *кульмінація* [7, 65–66], якою завершується вірш. В іншому вірші Л. Боровиковського «Чорноморець» першою складовою дії є *розв'язка*, за нею йде *зав'язка*, потім *експозиція*, яка одночасно виконує роль першої частини розвитку дії, потім – власне *розвиток дії*, а завершується вірш *кульмінацією* [7, 74–75]. У «Рибалці» розв'язка, експозиція і зав'язка вкрай *стислі*, у «Чорноморці» вони дещо *розгорнуті*, а кульмінація в обох творах доволі *довга*. Це – композиційні особливості будови елементів сюжету. Кульмінація в обох творах відіграє головну роль у визначенні їх ідейного змісту, розв'язка є скоріше зовнішньою і тому дещо формальною. Такою є **композиційна** своєрідність. Отже, використання в аналізі творів знайомих етапів розвитку їх дії значно спрощує техніку аналізу і робить аналіз змістовнішим. Такими є деякі особливості типу **повного розвитку** сюжету-фабули у творах малих жанрів.

Звернемося до творів з іншим, **скороченим, неповним розвитком дії** – з **чотирма** етапами, до того ж різними. «Відсутнім» у них є *один, будь-який із п'яти* можливих елементів.

Вірш Т. Шевченка «Як маю я журитися...» складається з *чотирьох* стислих подій. Кожна з них відповідає певному етапові розвитку дії, яких у вірші теж чотири – експозиція, зав'язка, розвиток дії і кульмінація. У вірші **немає розв'язки**.

Отже, вірш починається з *експозиції* – умови, за якої виникає в ліричного героя наступна думка. Ось ця умова:

Як маю я журитися,
Докучати людям,..

За таких підстав далі йде розгорнута *зав'язка*, бо вона – лише задум:

Піду собі світ за очі –
Що буде, те й буде.
Найду долю, одружуся,
Не найду, втоплюся,
Та не продамся нікому,
В найми не наймуся...

Зав'язка містить і конфлікт ліричного героя з життям, і його намагання зберегти свою волю-свободу, незалежність, і одночасно задум шукати кращу долю. Цей задум і містить поштовхи до роздуму: що ж із цього вийде?

Початок відповіді на це запитання міститься у двох наступних рядках вірша. Це є стислий *«розвиток дії»*, третій етап розвитку сюжету-фабули:

Пішов же світ за очі,
Доля заховалась;

Оразу після цих рядків мовиться про головне у вірші – про волю. Так виглядає наступний етап – *кульмінація*:

А воленьку люди добрі
І не торговали,
А без торгу закинули
В далеку неволю...
Щоб не росло таке зілля
На нашому полію. [9, 516]

Про те, що це *кульмінаційна* частина вірша, а не *розв'язка*, свідчить зміст *зав'язки* твору. В ній ідеться не стільки про намір шукати долю, скільки про реакцію ліричного героя в залежності від того, що він знайде і чого не знайде, про його твердий намір «не піддаватися нікому», «не найматися в найми». Про останнє у творі вже *немає мови* (а саме це, за задумом, є *розв'язка*), думка про це *прихована в кульмінації*, яка є найвищим ступенем розвитку дії і найвищим моментом за емоційною напругою.

Отже, вірш завершується *кульмінаційним* етапом. *Розв'язка* відсутня, але відсутня не абсолютно. Кульмінація присвячена не лише гіркій думці про відсутність волі в Україні, але й містить головну думку про її необхідність, про неможливість жити без волі, про потребу її здобувати, «торговати» [9, 516].

Ця прихована у вірші, в його кульмінації думка і є головною ідеєю вірша, метою, заради якої він створений. Кульмінація виконує не лише свою власну функцію у творі, але й функцію прихованої *розв'язки*.

Так само побудований вірш Т. Шевченка «На улиці невесело...» [9, 471–472] і вірш О. Пушкіна «Зимнее утро» («Мороз и солнце; день чудесный!...») [6, 157]. Взагалі у світовій літературі багато віршів з аналогічною поетикою, коли кульмінація виконує і функцію розв'язки.

В *іншому* типі розвитку фабули в ліричному вірші *відсутня* кульмінація, а присутні – експозиція, зав'язка, розвиток дії і розв'язка. Таке зустрічається, зокрема, у вірші А. Ахматової «Двадцять первое. Ночь. Понедельник...» [1, 112–113]. І знову такий тип структури сюжету-фабули обумовлений задумом автора, потребами ідейного змісту, пошуками найкращої форми втілення головної ідеї і конфлікту твору.

Ми розглянули, таким чином, лише *деякі структурні* типи неповних за розвитком сюжетів-фабул із *4-ма компонентами*. Цих типів, звичайно, більше. Ще більше є **композиційних варіантів** сюжетів-фабул з *4-ма етапами розвитку*. Адже одні сюжети-фабули можуть містити в собі один порядок розташування 4-х елементів, другі – інший. Крім того, в ліричних творах поряд із різним розташуванням етапів зустрічаються й різні їх функції. Доволі різноманітним є також обсяг того чи іншого компонента в тому чи іншому творі.

Наявність усіх можливих різновидів і типів сюжетів-фабул з 5-ма і 4-ма компонентами так само засвідчує справедливість думки про наявність у «чистій» ліриці і сюжетів, і фабул.

Набагато більшою поетичною різноманітністю відрізняються сюжети-фабули з *меншою* кількістю компонентів розвитку дії. Але це вже інша тема.

Література

1. Ахматова А. Соч.: В 2 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
2. Волинський П. К. Основи теорії літератури: Вступ до літературознавства. – К.: Рад. школа, 1967. – 366 с.
3. Камінчук О. Поетика української романтичної лірики. Проблеми просторової організації поетичного тексту. – К.: ЛДЛ, 1998. – 157 с.
4. Катренко О. Над усіх ненормальні // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1989. – 685 с.
5. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1971. – 486 с.
6. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 2. – М.: Правда, 1981. – 415 с.
7. Українські поети-романтики. Поетичні твори. – К.: Наукова думка, 1987. – 589 с.
8. Цехмистр И. З. Диалектика множественного и единого. – М.: Мысль, 1972. – 276 с.

9. Шевченко Т. Твори в трьох томах. – Т. 1. – К.: Держлітвидав України, 1961. – 702 с.
10. Шенгели Г. О лирической композиции // Проблемы поэтики. Сб. статей под ред. В. Я. Брюсова. – М.–Л., 1925. – С. 105–109.

Polezhaeva T. V. Opportunities of a Composition of Lyrical Miniatures. *Clause shows opportunities of a composition of lyrical miniatures, proves their variety on an example of poems, which have 5 and 4 elements of development of a plot. The main attention is paid to the problems of content (topic) and form, inner structure of a writing, composition peculiarities, development of lyrical plot, its movement and dynamics.*

Key words: *lyrical miniature, composition, plot, content, form, movement, dynamics, development.*

Людмила СОБЧУК

Наратологічна експлікація традиційного поняття «художня майстерність»

У статті пропонується наратологічна експлікація традиційного поняття «художня майстерність». Розглянуто феномен художньої майстерності Миколи Вінграновського крізь призму викладових форм його малої прози. Проаналізовано своєрідність побудови наративу новели «Наш батько».

Ключові слова: наратологічна експлікація, художня майстерність, форми художнього викладу, фокалізація, просторово-часові площини.

С вого часу І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» писав: «Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх допоміж в нашій душі, в тім однім лежить секрет поетичної краси» [7, 118].

У ряді літературно-критичних статей Франко вживав поняття «майстерність».

Спробуємо розглянути феномен художньої майстерності Миколи Вінграновського крізь призму викладових форм його малої прози. Кожен із творів митця – окремі художні моделі, де автор вдало використовує майстерні зразки метафоричних конструкцій, оригінальні пейзажі, що відображають психологію національного мислення, національний світогляд, ідеї зоопсихологізму та його (авторської) міфопоетики.

Усі особливості оповідань, новел та повістей М. Вінграновського майстерно вплітаються у канву текстів зі ускладненими формами художнього викладу. Тому метою даного дослідження є показ майстерності письменника на прикладі наративу новели «Наш батько».

Звертаємо увагу на трактування терміну «художня майстерність» у сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві. Із «Краткого словаря по естетике» читаємо, що «художня майстерність у вузькому розумінні – це вміння володіти зображально-виражальними засобами

того чи іншого виду мистецтва. У більш широкому значенні під художньою майстерністю слід розуміти рівень професіоналізму художника, який знаходиться в залежності від таланту, праці, загального культурного і духовного розвитку творчої особистості, ідейно-естетичних установок. Майстерність проявляється у виборі тем, в задумі, у розробці сюжету, композиції.

Кожен із видів і жанрів мистецтва пред'являє свої особливі вимоги до творчої індивідуальності. Так, поезія передбачає уміння бачити, володіти відтінками значень та інтонацій, емоційною яскравістю слів і мовних виразів. Звичайно, для письменника справа не зводиться до пошуків яскравих метафор та виразів. Більш суттєво – це вміння створити у художньому творі цілісну картину зовнішнього світу чи світу почуттів, переживань, прагнень людини тієї чи іншої епохи, художньо втілити її ідеали, намагання, погляди людей даної епохи [4, 85–86].

О. Білецький, розглядаючи проблему «літературного мистецтва Хвильового», говорить про «повістярську техніку Хвильового, про його форму...» [2, 8–9].

Різні грані поняття «художньої майстерності», які пов'язані з інтуїцією, проявом підсвідомого у творчому процесі і доцільного, зваженого, зумисне обдуманого проявляється у структурі завершеного твору. У такому контексті ці тонкі явища конкретизуються у сучасній наратології.

Зокрема, це можна яскраво показати на прикладі новели Миколи Вінграновського «Наш батько».

Твір було опубліковано у 1980 році, а вже у 1984 р. В. Марко пише про «літературне новаторство» та «художні можливості оповідної форми викладу». «Незвичайну форму викладу використав М. Вінграновський у новелі «Наш батько»: троє синів розповідають про рідну людину, передаючи конкретні, зримі епізоди й деталі з її життя. Але вся річ у тому, що сини давно, ще на війні, загинули. Залишився тільки він, самотній батько. Ця деталь повертає розповіді синів у легенду, а в їхніх образах, як і в образі самого батька, відкриває нові, несподівані грані» [5, 137].

Слід відзначити, що образу батька письменник приділяє багато уваги у своїх творах. Він розповідає про історії батьків своїх юних героїв. «Я б сказав, що проза Вінграновського позначена «культу» батька. І це надає їй життєвої справжності, створює високоморальний клімат», – пише Тарас Салига [6, 50].

У цьому ж творі образ батька – це уособлення батьків одного покоління. Нова «представлена» трьома оповідачами. Автор вдало розміщує їх у різних просторово-часових площинах, вони спостерігають за батьком і ведуть розповіді про нього.

Перший наратор – «син», що лежить у братській могилі, починає свою історію і з добрим гумором оповідає про те, як батько купив чоботи. Першоособовий наратор із внутрішньою фокалізацією знає про свого героя все. Гомодієгетичний (дієгетичний) наратор має персональну точку зору, адже вона «завжди припускає і присутність нараторіального елемента, оскільки наратор залишається передавальною (основною – Л. С.) інтонацією» [8, 130].

Побачивши, як батько прицінюється до чобіт, син знає: він їх купить.

Про любов батька до морозива і «тульки», про те, як батько-пастух пасе колгоспну череду розповідає читачеві перший наратор (старший син), оскільки він знаходиться у цій площині часу і простору, це його компетенція.

«Про нашу хату вам розкаже мій менший брат, бо мені нашої хати не видно, а братові видно, бо цей наш менший брат живе при нашій хаті» [3, 321].

Другий наратор із минулого, який виріс берестом, бере на себе іншу частину оповіді про батька, переносячи читача до батькової хати, що «усі часи була під соломою, а недавно, років зо три тому, батько вкрив її шифером» [3, 322].

Спостерігаємо у тексті часові зміщення подій всупереч часовому порядку: анахронії тут присутні, оскільки вони мотивовані актами свідомості персонажа – спогадами про минуле.

«Наратор – берест» розповідями про себе повертає читача у період війни: «Берест – це я, його середній син. В одному з боїв я впав на міну і виріс оце коло нашої хати берестом. Батько не знає, що цей берест – це я, його середній син. Мені й самому дивно, чого це раптом я став берестом і чому саме берестом, а не іншою деревиною. Убило мене на Одері, і було б не так обидно, якби хто-небудь бачив, як мене вбито. Бо навіть батько до сих пір думає, що я живий, що, може, я десь є і не хочу до нього признаватися, – от що мені обидно! Сказати батькові, що я – це я, берест, я вже не можу, бо листя моє не говорить по-людському, з вітром хіба чи дощем – то інше діло» [3, 323]. Другий наратор також схвалює батькову покупку, розповідає про те, як батько порастється по господарству.

Роль оповідача у творі передається наратору, що виступає «по-лем» (найменший син). «Мене – нема. Тобто оце поле, на якому наш батько випасає череду, це я і є. Мій літак вибухнув у повітрі, і я осипався на землю вже попелом, так що ні могили у мене нема, нічого» [3, 324]

Уособлений гомодієгетичний наратор – «поле» теж знає про батька все і з радістю спостерігає за його діями, за тим, як він пасе худобу, як білий слід реактивного літака «переполовинює батькову череду» [3, 324].

В образі найменшого сина – авторське уособлення українського народу, що загинув під час другої світової війни: «Але я вже своє відлітав, і в цих полях я став пшеницею, гречкою, кукурудзою, навіть сам уже не знаю чим... Хоча це не зовсім точно: у цих полях лежать цілі покоління нашого народу, і так ми усі родимо, і так ми усі цвітемо...» [3, 324].

Своєрідність побудови наративу новели «Наш батько» визначається, насамперед, незвичністю наративних рівнів та оригінальністю просторово-часових відносин.

Кожен із персоніфікованих нараторів бере слово почергово, ведучи розповідь з минулого про теперішнє життя батька, і, разом, згадуючи про своє минуле.

Ті пролепсиси, що сягають теперішнього моменту нарації, автор використав для того, щоб підсилити інтенсивність сьогоденного згадування і в такий спосіб запевнити достовірність минулого.

Аналепсиси (спогади про минуле) використані для кращого знайомства читачів із персонажами твору, з їх життям та історичними подіями.

Таким чином, оригінальність і незвичайність наративу новели «Наш батько» виявляється у високомайстерній структурі побудови дискурсу, у своєрідності хронотопу, що відіграє важливу роль у створенні цілісної картини художнього твору, виступає важливим елементом для з'ясування концепції дійсності. Використовуючи часові зсуви, письменник «грає» з часом, переносячи читача з однієї площини в іншу. Разом з тим, М. Вінграновський не порушує цілісної картини світу твору, що і є свідченням його високої художньої майстерності.

Література

1. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. – М.: Высшая школа, 1989. – 159 с.
2. Білецький О. І. Літературно-критичні статті / Упоряд., авт. приміт. М. Л. Гончарук. – К.: Дніпро, 1990. – 254 с.
3. Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. – Т. 3: Повісті й оповідання. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 352 с.
4. Краткий словарь по эстетике: Кн. для учителя // Под ред. М. Ф. Овсянникова. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.
5. Марко В. Як слово мовлення. Розвиток форм викладу в сучасній українській прозі // Проблеми. Жанри. Майстерність. – Вип. 8: Літ.-крит. статті / Упоряд. А. М. Макаров. – К.: Рад. письменник, 1983. – С. 129–145.
6. Салига Т. Поет – це слово, це його життя.../ Передмова до вибраних творів М. Вінграновського // М. Вінграновський. Вибрані твори: У 3 томах. – Т. 1. – Тернопіль: Богдан, 2004. – С. 5–54.
7. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 31. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 45–119.
8. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Sobchuk L. V. Narrative Explication of the Traditional Literary Term «the Artistic Skill». *The narrative explication of traditional literary term «the artistic skill» is proposed. The phenomenon of the M. Vinhranovsky's artistic skill trough the peculiarities of author's short stories narrative are considered. The original narrative of writer's shot story «Наш батько» is analyzed.*

Key words: *narrative explication, artistic skill, the forms of narrative, focalization, space and time of narration.*

Тетяна ЄМЧУК

Антиколоніальний роман як піджанр

У статті аналізуються особливості застосування у літературознавстві терміносполуки «антиколоніальний роман». Розглядаються різні підходи вчених до наукового обґрунтування цього піджанру. Подаються його визначальні характеристики, шляхом типологічного зіставлення простежуються риси названого піджанру у романах Г. Гріна та Р. Іваничука.

Ключові слова: жанр, антиколоніальний роман, колоніальна література, компаративний аналіз, типологічне зіставлення.

На сьогодні дослідженню роману як жанру, зокрема аналізу його різновидів, присвячено чимало літературознавчих праць. В українському літературознавстві цією науковою проблемою займалися Затонський Д. В., Чернець Л. В., Наєнко М. К., Дончик В. Г., Логвиненко О. М., Зінченко В. Г., Михайлов А. В., Тмарченко Н. Д. та інші. Системний аналіз праць названих вчених подала Бернадська Н. І. у своєму дослідженні «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві» [5]. Вона акцентує на особливому статусі роману як художньої форми, що постійно і динамічно «модифікується, збагачується новими рисами, виявляє гнучкість і «непередбачуваність» структури» [5, 380]. Бернадська Н. І. вказує на неканонічність романного жанру, тому система його характеристик, підкреслює вона, завжди була «змінною, відкритою». Не можемо не погодитись із вченою, що проблема жанрових модифікацій роману у ХХ столітті є особливо актуальною. «У переважній більшості досліджень ХХ століття жанр трактується як змістова форма, яка зумовлює цілісність літературного твору. Форму вивчає та оцінює теоретична поетика, а зміст вимагає інтерпретації... В залежності від того, як визначається жанр, можна по-різному інтерпретувати текст» [5, 281].

Оскільки у названій праці Бернадської Н. І. синтезовано дослідницькі висновки стосовно різновидів романного жанру, то ми у своїй статті ширше опираємось саме на неї. Дослідниця розглядає різні класифікації піджанрів роману, починаючи від Франкової. Адже саме він

уперше в українському літературознавстві простежив шлях історичного розвитку роману, оперуючи вже такими термінами на означення його різновидів, як роман античний і середньовічний, християнський і лицарський, гумористичний і злодійський, дидактично-сентиментальний і педагогічний, а також сучасний, тобто суспільно-психологічний. Н. І. Бернадська підкреслює, що вивчення романних різновидів в українському літературознавстві активізується на початку ХХ століття – найперше шляхом узагальнення вже відомого світового досвіду. Так, Д. Загул і С. Гаєвський розрізняють такі різновиди роману: лицарський, роман пригод, історичний, сентиментальний, романтичний, реалістичний, натуралістичний. Д. Загул відчув недосконалість класифікаційних характеристик роману, їх перетин.

Увагу названої дослідниці привернула класифікація В. Домбровського, який намагався виокремити критерії романних різновидів. За «багатством сюжетів і тем» він виділив романи історичні (сюжет запозичено з минулого) та побутові (зображено сучасне життя і побут). В. Домбровський окреслив етапи історичного розвитку роману, також ідучи за схемою І. Франка, але систематизував, зрозуміло, значно більшу кількість творів із різних національних літератур [Див.: 5, 347].

Подібна класифікація романних різновидів за літературними напрямками практично без змін використовується сучасними літературознавцями. Сучасні вчені пропонують значно розгалуженіші схеми романного жанру, що пояснюється більш розгалуженою текстовою системою різновидів сучасної романістики, як української, так і світової. Н. І. Бернадська узагальнила ці класифікації, посилаючись головним чином на «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» (Чернівці, 2001) і «Литературную энциклопедию терминов и понятий» (Москва, 2001).

Як знаємо, найчисленнішу групу різновидів роману виділяють на основі тематичної парадигми: авантюрно-пригодницький; авантюрно-філософський; біографічний (автобіографічний); виробничий; воєнний; детективний; еротичний; історичний; лицарський; любовний; любовно-авантюрний; любовно-сімейний; морально-описовий; морально-повчальний; науково-фантастичний; побутовий; політичний; популістський; пригодницький; психологічний; роман випробування; роман виховання; роман-подорож; роман про сучасність; селянський; сімейний; соціальний; соціально-кримінальний; соціально-побутовий; соціально-психологічний; тенденційний; фантастичний; шпигунський. Відомими є й інші критерії виділення романних піджанрів: за літературним напрямом, школою, епохою, за формою оповіді, функціо-

нальною настановою на читача, особливостями поетики, зв'язками з іншими родами і жанрами, за кількістю книг, тощо. Цю розгалужену схему доповнюють і авторські означення жанрових різновидів, такі як роман-хроніка, роман-есе, роман-спогад, роман-опера, екологічний роман, роман-версія, роман-факт, роман-фейерія тощо.

Одразу зазначимо, що у цій схемі-класифікації має місце антиколоніальний роман як піджанр. За тематикою його можемо віднести до політичного роману, за стильовими характеристиками – найчастіше до реалістичного, за функціональною настановою на читача його можна назвати насамперед романом-попередженням.

Варто додати, що термін «антиколоніальний» майже не використовується у західному літературознавстві. Частіше тут фігурує термін-носплука «колоніальна література», якою окреслюють твори англомовних письменників про колонізовані країни. У таких творах здебільшого художньо досліджуються опозиції: Захід – Схід; світло – темрява; раціональне – ірраціональне; культура – природа. Перша складова цих опозицій уособлює колонізаторів, друга – колонізованих.

Відомим дослідником колоніальної літератури є американський учений Дуглас Керр. У своїй засадничій статті «Three ways of going wrong: Kipling, Conrad, Coetzee» («Три хибні шляхи: Кіплінг, Конрад, Куцьє») літературознавець ширше розглядає проблему взаємовідносин колонізаторів та колонізованих. Він аналізує, зокрема, поведінку європейців-колонізаторів. Д. Керр чітко виділяє дві категорії персонажів: «lawman» (законопослушний) та «outlaw, transgressor» (порушник закону) [2, 18]. Законопослушні – це ті колонізатори, які у колонії зберегли свою національну і культурну ідентичність, тобто залишилися британцями, а правопорушники – ті, що перейшли межу між двома культурами (західною і східною), глибше проникнувши у життя місцевого населення. Д. Керр розрізняє три типи transgression (правопорушення):

- 1) поверхове пізнання іншого народу, найперше через шлюб;
- 2) асиміляція з чужим народом, прийняття його віри і традицій;
- 3) проникнення у життя місцевого населення з метою власного матеріального збагачення.

Цей вчений підкреслює, що правопорушник завжди мусить понести покарання. Transgressor втрачає себе як особистість, як представника своєї нації, культури, розчиняється серед аборигенів. У названій вище статті читаємо: «Людина, колись шанована у своєму імперіалістичному суспільстві, якій було цікаво спостерігати за життям аборигенів, безпечно ховаючись за порогом імперії, не встояла проти спокуси доторкнутися до життя корінного населення. Вона відкидає свій

етнічний престиж і культурну ідентичність і тоне серед чужого народу, приймає деградацію і приниження, від якого не бажає рятуватися, щоб повернутися до попереднього влаштованого життя. Її ренегатство є посланням-попередженням для всієї імперії, яка може розчинитися серед своїх колоній « (Переклад з англійської наш – Є. Т.) [2, 27].

Легко помітити, що саме такий пафос пронизує твори Г. Гріна («Тихий американець») та Р. Іваничука («Ренегат»).

Англієць Фаулер та американець Пайл (герої роману Г. Гріна «Тихий американець») – колоніалісти, представники західної цивілізації, які живуть у В'єтнамі. Обидва перейшли межу, порушили закон, проте у різний спосіб. Пайл приїжджає у В'єтнам з економічною місією, шукає матеріального збагачення у цій країні, прикриваючись гучними гаслами західної демократії. Г. Грін майже декларативно заявляє: «Він безоглядно вдирається в чуже життя, люди гинуть через його дурість» [9, 159]. А сам персонаж (Пайл) так оцінює свої вчинки: «Що ж, війна вимагає жертв. Шкода, звичайно, але не завжди влучаєш у ціль. У всякому разі вони загинули за справедливую справу. Можна навіть сказати, що вони загинули за демократію» [9, 165]. На це Фаулер відповів: «Не знаю, як це можна перекласти на мову в'єтнамців» [9, 165]. Американець не розуміє, що цим людям не потрібна його демократія. У них свої закони, до яких вони звикли і які вони розуміють. За таке втручання Пайл платить своїм життям.

Фаулер, який усвідомлював, що «люди живуть тут так, що всім усе відомо, але у їх життя не можна увійти так просто, як входиш на бульвар» [9, 133]. Спершу він лише остороно спостерігав за життям у В'єтнамі, та не встояв перед спокусою. Взяв собі за жінку в'єтнамку Фунг, порушив заповіді своєї релігії, розлучившись із дружиною англійкою. Життя Фаулера в екзотичній країні не було щасливим: він неохоче виконував свою репортерську роботу, жив у вбогій кімнатці без будь-яких «західних» зручностей, вечорами пив віскі та курих опіум. Автор не вказує читачеві, яким же буде майбутнє Фаулера. Проте можемо здогадатись, що він ніколи не стане своїм серед цього народу, хоча й допомагав йому у визвольній боротьбі. З іншого боку, для представників свого табору давніх колоніалістів англієць став зрадником, ренегатом.

До цієї проблеми звертається і Роман Іваничук у своїй студії (жанрове означення Р. Іваничука. – Є. Т.) «Ренегат» (друга частина триптиху повістей «Смерть Юди»). Тут детально описано суд над зрадником. Із подібним пафосом, як у романі Г. Гріна, у студії потрактовано ренегатство: «Не може змінитися почуття любові до батьківщини і огида до зради; ці категорії, як людський досвід, як традиція, є намистинками

вервички нашої цивілізації, і ніколи вони не набирають несподіваних форм; людська мораль, як і природа, дотримуються єдиного стилю...» [12, 188]. «Ренегате, ти зрадив передусім себе самого, забувши, або не звідавши навіть, що єси одиницею, людиною» [12, 160]. Автор доходить висновку: «Підступне проникнення ренегата в стан ворога з метою чинити за допомогою духовної прокази, якою є яничарська ідеологія, моральний розклад людей, їх деградацію, зруйнування особистості, після чого людина втрачає власну волю, самоповагу, патріотизм і лицарське милосердя, а набуває жорстокості, неповаги до одновірців, хамства, і, стаючи тварі подібною, назавжди втрачає людське обличчя, – суд вважає такий вчинок підсудного на ім'я Ренегат найтяжчим злочином супроти людства і оголошує злочинцеві смертний вирок» [12, 196].

Поряд із терміносполукою «колоніальна література» (до неї можемо віднести названі вище твори Г. Гріна та Р. Іванчука) у західному літературознавстві побутує поняття «антиколоніальний». Хочемо назвати двох англомовних критиків, які в той чи інший спосіб вживають його. Кейт Букер у книзі «Colonial Power, Colonial Texts. India in the Modern British Novel» («Колоніальна сила, колоніальний текст. Індія у сучасному англійському романі» (1997 р.)) досліджує британський колоніальний роман, зокрема, зображення у ньому процесу обміну культур та антиколоніального (виділення наше – Є. Т.) протистояння [4]. Ізабелль Маутінго у статті «Gestures of reconciliation: Three novels of colonial war» («Жести примирення: три романи про колоніальну війну») зауважує, що інколи літературні критики недооцінюють антиколоніалістські (виділення наше – Є. Т.) елементи у літературі країн, що вели колонізаторські війни. Авторка відзначає, що у португальській літературі, наприклад, письменники не лише відтворюють жахіття війни та страждання португальських солдатів, а й не меншу увагу приділяють зображенню трагізму такої війни для корінного населення. Такий піджанр Маутінго означає як «романи про колоніальну війну» і визначає їх основне спрямування – викриття моральної невинуватості колоніалізму та примирення між колишніми колонізаторами і колонізованими [3]. Не зайвим буде вказати, що і нігерійська письменниця Гелон Габіла в одному із своїх інтерв'ю також відзначає, що багато її колег-співвітчизників у своїх творах постколоніального періоду часто звертаються до антиколоніальної (виділення наше – Є. Т.) теми [1].

У науці про літературу слов'янських народів побутує саме термін «антиколоніальний роман». Учені чітко увиразнюють його характерні риси.

Уперше активно оперує цим терміном О. В. Плаушевська у дисертаційному дослідженні «Антиколоніальний и антиимпериалистический роман Дж. Олдриджа» (1958 р.) [15]. Згодом таке визначення дає цілому ряду романів британських авторів чеський літературознавець З. Ванчура у праці «Двадцать лет английского романа» (1968 р.) [6, 80–91]. У 1984 році публікує своє дослідження «У истоков английского антиколоніалистического романа» Вотченко С. А., де аналізуються творчі пошуки Афри Бен у романічній прозі [7]. Цей же термін застосовують і співавтори підручника «История английской литературы» (1985 р.) Н. П. Михальська та Г. В. Анікін (стаття про творчість Г. Гріна). Вони і визначають певні спільні риси для творів цього піджанру, а саме:

- події, відображені у романі, відбуваються у колоніальних і залежних країнах;
- в основі подієвого сюжету – антиколоніальний рух у поневолених країнах;
- конфлікт гостродраматичний, події часто мають трагічний характер;
- фігурують образи представників імперіалістичних держав, їм протиставляється головний герой – англієць, який зображений у стані ідейно-моральної кризи;
- характерним є поєднання сатири і трагізму, опису подій і психологізму [14, 382].

Такі дослідники творчості Г. Гріна, як Соловйова Н. М. [18, 32], Корнилова Е. В. [13, 20] та Шахова К. М. [20, 175–204], також оперують терміном «антиколоніальний роман» стосовно деяких творів цього письменника, акцентуючи увагу при їх аналізі на зазначених вище аспектах.

Симоненко І. П. у праці «Нові часи – нові герої: про англійський антиколоніальний роман» (1970) використовує цей термін як опозицію до терміна «колоніалістський роман». Ось як трактує дослідниця різницю між цими поняттями (зважаючи на важливість цього трактування для досліджуваної у статті проблеми, подаємо розлогу цитату): «Для будь-якого колоніалістського роману є характерною ідеалізація образів колонізаторів і приниження, дискредитація образів борців за свободу, до якої б раси і нації вони не належали.... Тубільне населення, будуть це індуси, араби чи негри, змальовується диким, відсталим, неймовірно забобонним, не здатним дати собі (не кажучи вже про свою країну та її природні багатства) ніякої ради... Антиколоніальний роман дає широку і правдиву картину побуту, звичаїв, соціального розшарування місцевого населення, створює цілу низку реалістичних і глибоко диференційованих образів тубільців...свідомих своєї націо-

нальної і людської гідності, людей високого інтелектуального рівня, які прагнуть бути вільними і незалежними у рідній країні і самостійно будувати своє майбутнє. Дія післявоєнних антиколоніальних творів англійських письменників відбувається в різних частинах світу... В них зображені різні етапи національно-визвольної боротьби... В основу сюжету покладено, звичайно, історію англійця, який на власному досвіді переконується в ганебній несправедливості політики великих імперіалістичних держав щодо малих країн» [17, 222]. Симоненко І. П. пов'язує виникнення літератури антиімперського спрямування загалом і терміна «антиколоніальний роман» зокрема з історичними подіями другої половини ХХ століття, а саме з розпадом Британської імперії.

Ще один дослідник англійської літератури російський літературознавець Спектор М. Й. у своїй праці «Идейно-стилевое своеобразие английского антиколониалистского романа 1950-х–1960-х» (1982 р.) виділяє такі кола проблем, які є характерними для цього піджанру:

1) **викриття морально-політичної невинуватості колоніалізму та імперіалізму** шляхом реалістичного відтворення картин експлуатації пригнічених народів, розкриття складного комплексу соціально-економічних і морально-етичних питань;

2) **національно-визвольна боротьба пригнічених народів**, підкреслення у творі гуманістичного характеру цієї боротьби. Ця проблема тісно пов'язана з однією із кардинальних проблем реалістичної літератури – художнім осмисленням життя народу, його духовного обличчя, його боротьби за своє визволення, за національний прогрес;

3) **проблема вибору життєвого шляху особистості**, при розгляді якої сфокусовані важливі соціально-політичні і морально-етичні питання сучасності. Ця проблема тісно пов'язана з питанням про свободу і відповідальність особистості, оскільки в акті вибору, в якому неодмінно опиняється людина, проявляється її орієнтація на ті чи інші моральні та соціальні цінності.

М. Й. Спектор стверджує, що для романів антиколоніалістського спрямування характерна подібність фабули, системи групування персонажів, вибору певних художніх засобів (контрастні порівняння, експресивний синтаксис тощо). Такі романи, підкреслює він, мають гуманістичне спрямування. У них розроблено концепцію народу «як справжнього творця історії», яка має моральне підґрунтя: принцип рівності усіх народів, високе призначення людської особистості, співчуття до пригнічених [Див.: 19, 5]. Як бачимо, Анікін Г. В., Михальський Н. П., Симоненко І. П. і Спектор М. Й. акцентують на одних і тих же рисах антиколоніальних романів.

Ще раз підкреслимо, що названі дослідники, представники науки про літературу слов'янських народів, застосовують термін «антиколоніальний роман» стосовно творів саме англійських письменників ХХ століття, в тому числі і Г. Гріна. Спробуємо з'ясувати, чи є виправданим його застосування до творів українського письменника Р. Іваничука.

Для цього простежимо шляхом типологічного зіставлення означені вище риси досліджуваного піджанру у романах «Тихий американець» і «Комедіанти» Г. Гріна та «Орда» і «Журавлиний крик» Р. Іваничука.

Перше коло проблем, окреслених дослідниками антиколоніального роману (викриття морально-політичної невинуватості колоніалізму та імперіалізму), розробляється у зазначених творах таким чином. У романі «Тихий американець» Г. Гріна, наприклад, подано описи злиденного життя в'єтнамського народу на фоні контрастних розваг колонізаторів: французькі та американські завойовники влаштовують в ресторанах пишні прийоми та вечірки. Авторську концепцію увиразнює така художня деталь: у вікнах ресторанів, де розважалися колонізатори, не було шибок – вони боялися гострих скалок [9, 168]. У романі «Комедіанти» Г. Грін розкриває перед читачем картину збудованого з фінансування Сполучених Штатів нового міста з його монументальними модерними спорудами, по закутках яких від жорстоких тонтон-макутів ховаються голодні каліки. Прихильники маріонеткового уряду Дювальє, який діє за вказівкою США, живуть в достатку, а корінні жителі в той же час гинуть з голоду в нетрях.

Вражаюче аналогічні картини знаходимо у творах Р. Іваничука. Так, у романі «Орда» – це кривава розправа московських ординців в Батурині, картини сплюндрованих українських сіл і церков, образи духовно спустошеного народу, який змирився зі своєю долею. Одночасно подано контрастні картини ситого життя карликів, розкошування вельмож на чолі з князем Меншиковим в імператорському палаці. У романі «Журавлиний крик» так само використане контрастне порівняння життя імператриці Катерини II та знедолених селян. Вражаючим є фрагмент, у якому описано мандрівку імператриці українськими селами: дорога, по якій у розкішній кареті їде Катерина II, встелена килимами, а обабіч шляху напівзруйновані хатки голодних селян. Красномовним є і той факт, що велика монархія стає покровителькою французького просвітника Вольтера в той час, як у її країні жорстоко карається будь-який натяк на демократію, панує насильство і несправедливість. Як бачимо, Р. Іванчук цілком подібно до західних письменників-антиколоніалістів відтворює перше коло проблем (за М. Й. Спектором), характерних для піджанру антиколоніального роману.

У творох Р. Іваничука та Г. Гріна знайшла також відображення проблема національно-визвольної боротьби. У романі Г. Гріна «Тихий американець» відтворено партизанський рух в'єтнамців проти колонізаторів. Цей виснажений війною народ не здається, не підкорюється, хоч і підпільно, але все ж таки бореться за своє право жити на рідній землі. Їх підтримує і захищає англієць Фаулер: «Вони хочуть досхочу рису. Вони не хочуть, щоб у них стріляли. Вони бажають, щоб ніщо не порушувало їхнього спокою. Вони не хочуть, щоб люди з білою шкірою пояснювали їм, чого вони хочуть,» – каже він [9, 89]. У «Комедіантах» племінник убитого тонтон-макутами доктора Філіппо збирає групу однодумців і робить відчайдушну спробу повстати проти пануючого режиму. Хоча сам він гине, але його ідея підхоплюється співвітчизниками. Підтекст твору Г. Гріна пронизаний надією на продовження боротьби за свободу.

В «Орді» Р. Іваничука головний персонаж твору отець Єпіфаній, мандруючи, зустрічає то козаків, то опришків, то гайдамаків, які роблять відчайдушні спроби звільнити свій народ від завойовників. У «Журавлиному криці» письменник також виводить галерею цікавих образів-персонажів, що стають проводирями національно-визвольної боротьби. Оповита трагізмом доля останнього кошового отамана запорожців Петра Калнишевського, який із останніх сил намагався зберегти Січ, але не зміг. Цей образ має неоднозначне трактування в літературі та історії, проте в романі Р. Іваничука Калниш не виглядає зрадником чи боягузом. Він просто був тяжко покараний за любов до рідної землі.

У коло борців за незалежність – типових для антиколоніальних романів персонажів – вписується Іваничуків Панас Тринитка – друг і ворог Калнишевського, слуга і пан його сумління. Ромащенко Л. І. зауважує: «Утікач із Слобожанщини, джура кошового сповідує протилежні, ніж Калнишевський, ідеї. Якщо кошовий є втіленням обережності, то Тринитка наступально-дієвий в обороні рідної землі, він, за словами С. Андрусів, «символ нескореної України» [16, 211].

У романі «Журавлиний крик» – ціла плеяда реальних образів письменників, художників, музикантів, із якими пов'язані насамперед проблеми митця і народу, митця і влади. Вони, зокрема В. Капніст, П. Любимський, І. Котляревський, С. Шалматов виступають будителями народу, борються за його незалежність, хоч і не мечем, та словом і ділом. Висловлене вище дає підстави для висновків, що ця характерна риса антиколоніального роману (зображення національно-визвольної боротьби) є цілком органічною для української літератури, у тому числі і для творів Р. Іваничука.

Особливої уваги у романах українського та англійського письменників заслуговують проблеми третього кола – вибору особистості, свободи цього вибору та відповідальності за нього. В кожному із названих вище творів герої в певний момент життя опиняються в екстремальній ситуації вибору і здійснюють цей вибір на користь добра, справедливості і гуманності.

Так, герой Г. Гріна, англієць Фаулер із «Тихого американця» вирішує допомогти в'єтнамцям у боротьбі проти колонізаторів, видавши їм таємницю Пайла. Він обирає активну позицію, відкидаючи позицію байдужості і невтручання. Упродовж усього роману спостерігаємо еволюцію світогляду Фаулера. На початку твору ми зустрічаємо збайдужилого до життя репортера, життєве кредо якого таке: «Якщо вже таке людське життя, хай собі воюють, хай любляться, хай убивають один одного, – мене це не обходить. Мої колеги журналісти називають себе кореспондентами. Я вважаю за краще бути репортером. Я пишу про те, що бачу, і ніколи не втручаюся в те, про що пишу. Навіть своя точка зору – це теж до певної міри втручання» [9, 24]. Але ставши свідком терористичного акту, в результаті якого постраждали невинні люди, він змінює свою позицію. Фаулер сам дивується: «Невже мене треба кинути у вир життя, щоб я зрозумів людське горе» [9, 171] і робить висновок: «Рано чи пізно людина мусить стати на чий-небудь бік, якщо вона хоче лишитися людиною» [9, 160]. Він викрив злочинні наміри Пайла і розцінив їх як несправедливе посягання на свободу в'єтнамського народу на власній землі.

Подібно в «Комедіантах» два англієць Браун і Джонс переходять на бік пригнічених. Вони підтримують молодого Філіппо, допомагають у боротьбі партизанам, а Джонс навіть стає провідником їхнього угруповання і гине в бою. Він відчув свою корисність для поневоленого народу.

Отець Єпіфаній з Іваничукового роману «Орда», ставши свідком страшної «Батуризької каруселі», згрішивши недіянням проти свого народу, все-таки не продає своєї душі вовкулаці, а плекає образ Лебедичі Мотрі Кочубеївни, яка стала для нього символом духовного очищення і нескореності. Він вважає своїм завданням «засвітити свічки в людських душах». Тому у нього болить серце, коли бачить, як осквернюють пиятикою храм у неділю. Отець Єпіфаній стає за амвон і починає читати сп'янілим козакам конституцію Пилипа Орлика, в якій засвідчуються найвищі права і вольності українського народу. Між ситим і безтурботним життям у карлицькій державі і хрестою

дорогою по рідній землі він обирає останнє, бо вірить, що прокинеться народ, і оживе воля, добро та справедливість.

У ситуації вибору опинився і Павло Любимський із роману «Журавлиний крик». Детально аналізує його вибір Ромащенко Л. І.: «Син лубенського хорунжого, бакалавр філософії, який старанно вчився за кордоном, не відразу збагнув, що людина сильна своїм корінням у рідному ґрунті. Він прагне світового простору, хоче обірвати ретязі, якими прив'язаний до куцого світу провінції, і податися на службу в Петербург, де більше, ніж в Україні, можливостей прикласти сили розуму. Павло не відразу прийшов до розуміння свого місця в житті, збагнув сковородинівську істину «пізнати спочатку самого себе, збагнути свої сили і приходити до великого світу зрячим, без тривоги і суєти». Лише після зустрічі з красунею Уляною він усвідомив себе козацьким сином, спустився з висот на шматочок зеленої землі над Сулою і звідтоді заболіла йому доля рідного краю болем коханої» [16, 307].

Звідси можемо резюмувати, що чітко означені в літературі риси романного піджанру – антиколоніального роману – простежуються у творах Р. Іваничука: події, відображені у романах, відбуваються в Україні, яка була фактично колонією Росії; у творах цього письменника широко зображено національно-визвольну боротьбу українців проти загарбників; у змалюванні образів представників різних прошарків суспільства українців та поневолювачів використовується засіб контрасту, присутні елементи сатири і трагізму, опис подій майстерно поєднано із психологізмом. Погоджуючись із дослідниками творчості Р. Іваничука, які одноставно відносять його романи до історичних, маємо підстави дещо увиразнити їх жанрові характеристики: за тематичною спрямованістю та особливостями ідейно-стильового змісту названі у цій статті твори цілком виправдано можна називати антиколоніальними романами. Безумовно, пошуки критеріїв класифікації роману триватимуть і надалі – їх логіку підказуватиме сам розвиток творів цього жанру. Ми ж не маємо сумнівів, що антиколоніальний роман є одним із піджанрів роману.

Література

1. *Habila Helon. Everything follows.* <http://www.pw.org/mag/0301/bures2.html>
2. *Kerr Douglas. Three ways of going wrong: Kipling, Conrad, Coetzee.* – University of Hong Kong, 1999. – P. 18–27.
3. *Moutinho Isabel. Gestures of reconciliation: Three novels of colonial war.* <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1300im.html>

4. M. Keith Booker. *Colonial Power, Colonial Texts. India in the Modern British Novel*. – The University of Michigan Press, 1997. – 248 p.
5. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: дис. ... доктора філолог. наук – К., 2005. – 420 с.
6. Ванчура З. Двадцять лет англійського роману. – М., 1968. – С. 80–91.
7. Вотченко С. А. У истоков англійського антиколоніалістического роману. – К.: Наукова думка, 1984. – 286 с.
8. Грин Г. Избранные произведения. В 2-х т. – Т. 2. Наш человек в Гаване; Комедианты; Романы; Доктор Фишер, или Ужин с бомбой: Повесть: Пер. с англ. – М.: Худож. лит., 1986. – 591 с.
9. Грін Г. Тихий американець, Наш резидент у Гавані. Пер. з англ. І. Коваленко та П. Шарандак – К.: Дніпро, 1967.
10. Іваничук Р. І. Орда. – Львів: Просвіта, 1992. – 200 с.
11. Іваничук Р. І. Журавлиний крик. – Львів: Просвіта, 1989. – 325 с.
12. Іваничук Р. І. Ренегат (студія) / Смерть Юди (триптих повістей). – Львів: Червона калина, 1997. – С. 140–210.
13. Корнилова Е. В. Современная художественная литература Англии. – М., 1960. – 148 с.
14. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. Учеб. пособие для студ. пед. ин-тов. – 2-е изд., перераб. и испр. – М.: Высшая школа, 1985. – 431 с.
15. Плашувская Е. В. Антиколоніальний і антиімперіалістический роман Дж. Олдріджа 40-х – нач. 50-х годов: автореф. дис. ... канд. філолог. наук. 10.01.05. – Львов, 1958. – 24 с.
16. Ромащенко Л. І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: основні напрями художнього руху/ Черкаський державний університет ім. Б. Хмельницького. – Черкаси, 2003. – 388 с.
17. Симоненко І. П. Нові часи – нові герої: Про англійський антиколоніальний роман / АН УРСР. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К.: Наукова думка, 1970. – 224 с.
18. Соловйова Н. М. «Я не вигадав цей світ...» (Грем Грін. Життя, творчість). – К., 1969. – 47 с.
19. Спектор М. Й. Идеино-стилевое своеобразие англійського антиколоніалістического роману 1950-х–1960-х годов: автореф. дис. ... канд. філолог. наук. 10.01.05. – К., 1982. – 24 с.
20. Література Англії ХХ століття: Навч. посібник / За ред. К. О. Шахової. – К.: Либідь, 1993. – 400 с.

Yemchuk T. B. Anticolonial Novel as Subgenre. In the article the peculiarities of usage of the term «anticolonial novel» in literary criticism were analyzed. Different methodological approaches to the scientific explanation of this subgenre were given. Its principal characteristics were defined and the features of the anticolonial novel in the works by G. Greene and R. Ivanychuk were traced by means of typological comparison.

Key words: genre, anticolonial novel, colonial fiction, comparative analysis, typological comparison.

Юрій МІСНІК

«Нова драма»: змістове наповнення терміна

Темою статті є зміст, генеза та розвиток терміна «нова драма». Автор пропонує власні міркування щодо місця та функцій цього терміна в європейському контексті в цілому та його використання щодо літературних творів Г.Ібсена зокрема. Окреслюються тенденції розвитку цього різновиду драматичних творів у європейському театрі XIX–XX ст.

Ключові слова: «нова драма», європейський театр, новаторство, соціальні проблеми, духовний, християнських, релігійний аспекти.

Термін «нова драма» є знайомим багатьом фахівцям літератури. Саме ж явище неодноразово згадується в літературознавчих розвідках. Ці дослідження, однак, зазвичай фрагментарні, неповні, не подають завершеної, внутрішньо оформленої системи. Так, немає єдиної думки стосовно багатьох головних рис цього явища. Залишається невирішеним питання приналежності митців до цієї течії. А звідси відсутність чітких хронологічних характеристик: який час вважати початком, а який кінцем «нової драми». Проте, ці параметри є похідними: нез'ясованою залишається визначальна риса цієї течії. Немає чіткої відповіді на запитання: в чому ж полягає новизна «нової драми»?

У якості робочої гіпотези пропонуємо наступне її визначення: «нова драма» – художня течія кінця XIX – початку XX сторіччя, з посеред інших основними представниками якої є Г. Ібсен, Д. Б. Шоу, М. Метерлінк, Г. Гауптман, Л. Українка, А. П. Чехов, яка головною своєю ознакою має або безпосередньо виражений, або прихований релігійний, християнський, біблійний початки.

Звичайно ж, усі вищезазвані постаті настільки індивідуальні, своєрідні, наскільки це є бажаним для справжніх, видатних художників слова. Проте вони не становили б єдиного цілого – так званої «нової драми», якби не мали чогось спільного між собою. Це спільне, що згуртовує їх, лежить в основі «нової драми», є її суттю.

Багато дослідників вбачають засновника й законодавця «нової драми» в особі Г.Ібсена, інші ж вважають його фігурою перехідного етапу «нової драми», сприймаючи його як предтечу. Ще інші віддають пальму першості, наприклад, Г. Гауптманові [5, 283] або А. П. Чехову [1, 20]. Критерій такого розподілу полягає в тому, хто що вбачає у творчості того чи іншого митця. Головне ж – знайти суттєве і то так, щоб воно було універсальним, спільним для всієї «нової драми». Саме так спізнаємо, чим вона є.

Л.Українка стверджує, що саме Г.Ібсен розпочав оновлення драми: «В кінці XIX століття роман кінчав уже втомлено шлях, так бадьоро початий в початку століття; поезія розпачливо побивалась, бажаючи змінити старі та давні теми в «нові, новітні, найновітніші»; новела почала тратити свіжість барв, але саме тоді драма розбила, нарешті, кайдани мертвої рутини, що то від них так довго та одважно намагався визволити її єдиний в своїм роді, але нерівний та негармонійний талан «північного лицаря» Ібсена» [5, 282].

Отож, чому «нерівний та негармонійний талан»? Тому, що Г. Ібсен, за Л. Українкою, цілковито не притримувався виключно соціальної драми. «Хоч і був Ібсен завжди новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму, а все-таки не міг до кінця визволитись від роману, філософського трактату або моралізуючої проповіді. При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говориться», – говорить Л. Українка [5, 282].

Для Л. Українки Г. Ібсен, перш за все, – «протестантський пастор»: «Слідом за Ібсеном кинулись у широке поле до нових світів Б'єрнстєрн, Гарборг, Стріндберг і ціла плеяда північних письменників, що так часто були порівнювані до вікінгів, порівняння се досить доладне, тільки ж неповне, бо то вікінги в убраннях протестантських пасторів, почуваючі себе недавно «наверненими» християнами, з дивним поєднанням прозелітства та авантюризму, – те поєднання даремне силкувалися перейняти інші люди, що не вдалися вікінгами і не були навернені в протестантство» [5, 282].

У листі 1900 року до О. Ю. Кобилянської Л. Українка пише: «Бачила я недавно Ібсенову «Нору» тут на сцені, і – страх подумати! – вона мені не сподобалась. Ся Нора таке наївне звірятко, що я надивуватись не можу, як могла вона в кінці обернутись у Frau Ibsen. Але ж таки обернулась, при божій та авторовій помочі, бо остатню сцену була такою проповідницею, що аж злість на неї брала – es klang ganz zu erbaulich und es roch nach Öl (Все звучало надто повчально і відгонило оливою)» [6, 162].

У цьому моменті цікаво порівняти Frau Ibsen Л. Українки зі «старою дівою» Фрідріха Ніцше, який говорить: «Ціле покоління хитрого «ідеалізму» – який, між іншим, зустрічається і у чоловіків, наприклад, у Генріка Ібсена, цієї типічної старої діви – переслідує як мету отруєння спокійного сумління та природи в статевій любові...» [7, 368].

Звернемося до іноземної критики «нової драми».

«Хоча й не є обов'язковим для театру як для засобу розваги перейматися серйозно соціальними проблемами чи шукати п'єси тривалої літературної цінності, проте існують часи, коли, можливо в ім'я своїх [театру] релігійних джерел, основ, проти тривіальності здійснюється хвиля, а також проти надто великої прірви між реальністю та ілюзією. Глядачі тоді вимагають, або правильніше було б сказати, бажають бачити – п'єси соціального протесту та критики, навіть пропаганди. Це може виродитися в ганебну писанину та у виготовлення чималої кількості п'єс, які, будучи нічим іншим як пропагандою, зникають без сліду тільки-но їх корисність вичерпана. Однак, коли забезпечується досконала рівновага між художністю театру та соціальною проблемою загального значення, тоді світова література поповнюється надбанням вічної драматичної літератури.

Власне такий період розпочався в європейському театрі наприкінці XIX століття п'єсами Ібсена, які підтримав своєю творчістю Чехов», – пише англійський дослідник театру Хартноль [10, 214]. Якщо, наприклад, під «соціальною проблемою загального значення» розуміти хоча би ту ж саму проблему шлюбу, яку досліджує Г. Ібсен у духовному спрямуванні, то вищенаведені слова про синтез соціального та духовного дуже справедливі.

Так, у п'єсі «Ляльковий дім» досліджується центральна тема – тема шлюбу. Тут є лише «співжиття» і відсутність «шлюбу» [4, 454]. Ібсенова ідея «шлюбу» подається через викриття й заперечення (що складає організм твору) «співжиття», – методом від супротивного.

У п'єсі «Дика качка», де однією з тем є тема «шлюбу», а точніше його відсутність, Греггерс так і говорить: «[Я] бачив навряд чи хоч один істинний шлюб за свій вік» [4, 707]. «Але я бачив незліченну множину шлюбів протилежного характеру», – каже він [4, 707]. І тут, на відміну від «Лялькового дому» з його негативним зображенням ідеалу «шлюбу», Греггерс подає чітке бачення його. Він каже, що «шлюб» має бути «висотою самовідданості й всепрощення» [4, 716].

У п'єсі «Бранд», окрім головного філософського змісту, теж є тема «шлюбу». Бранд говорить: «Видишь, Агнес, сущность брака / В этом мудром разделении: / Я сражаю силы мрака, / Ты несешь мне ис-

целенье;/ Вот когда «едины двое» – / Брака таинство живо! / Со дня, когда мы, встав спиной / К суете мирского дела, / Трудный жребий выбрав смело / Назвалась моей женой, / На тебе лежит призванье: / До победы иль закланья / Должен биться я – и в зной, / И под стужей ледяной, / Ты протягивать мне кубок / С освежающей любовью / И склоняясь к изголовью, / Окружать мой панцирь грубый / Даром нежности и света, –/ Нет, не мелко дело это!» [3, 253].

Агнес також говорить про витримку в «шлюбі», про необхідність подолання усіх негараздів: «Взять легко, нести мученье» [3, 255]. В «Бранді» соціальна тема шлюбу підноситься Г. Ібсеном до духовних висот, до висот таїнства.

Ідея шлюбу як таїнства подається у п'єсі «Комедія любові». На думку Фалка, запорукою шлюбу, що переходить у вічність, є шлюб у Богів. Він говорить: «Воспоминаний наших светлый луч / Сиять всегда нам будет из-за туч / И преломляются радугой-залогом / Союза, что мы заключили с Богом» [2, 699].

Однак, вершиною розуміння таємниці шлюбу залишається п'єса «Пер Гюнт», де повне драматизму ставлення Пера Гюнта до своєї нареченої вирівнюється через її невідступну любов, любов, яка є уособленням Божого Промислу, що діє в житті героя.

«Через його [Г. Ібсена] дослідження суперечливих соціальних проблем та універсальних, всезагальних міфічних тем, він часто розглядається одним із засновників унікальної «нової» драми», – пише МакГро-Хіл [9, 430].

У «Словнику Театру Тейлора» зазначається, що Г. Ібсен «загалом розглядається як отець нового театру». Автор словника пише: «Його кар'єра демонструє поступовий рух до реалістичного дослідження сучасного йому життя і тоді, коли він завершив цей аналіз, знову, рух від реалізму в напрямку цілковито символістичної драми. Протягом усієї творчості, принаймні з часу його перших зрілих творів, існує постійна наступність у її розвитку. Символіка ранніх п'єс може на деякий час піти вглиб у драмах, у яких усе здається розміщеним на поверхні, незважаючи на їх ретельну будову, дуже натуралістичну (природну), але ця символіка завжди присутня в тканині п'єс, щоби поглиблювати їх ефект на глядачів. Це, безсумнівно, і є багатством та складністю, поза зовнішніми атрибутами натуралізму п'єс Ібсена, які, в основному, і завдячують цьому своїм тривалим перебуванням у театрі» [8, 137].

Далі автор конкретизує присутність символіки в усьому творчому доробку Г. Ібсена: «...Його перша важлива праця, «Бранд»... про жорсткі ідеалістичні стосунки пастора з Богом та людиною є найбільш ран-

ною з його п'єс, яка часто оживає в усіх інших і вміщує в собі набір тем, які повертаються постійно в його пізніших працях» [8, 137].

В 1898 році Г. Ібсен у передмові до першого видання зібрання творів пише: «Одночасно з тим, як розвивалася моя літературна діяльність, підросло молодше покоління, і я часто з жалем мав привід переконатися, що його знайомство з моїми книгами здебільшого поширюється на нові твори, аніж на старі. Таким чином, в свідомості читачів зв'язок між моїми драмами виявився порваним, і саме цим я значною мірою пояснюю ті дивні, глибоко помилкові, такі, що вводять в оману, тлумачення й пояснення, яким з найрізноманітніших сторін піддавались мої пізні твори.

Лише сприймаючи й засвоюючи всю мою творчість як внутрішньо пов'язане нерозривне ціле, можна отримати істинне, точне враження від окремих частин.

Тому моє дружнє побажання до читачів, говорячи коротко і ясно, зводиться до того, щоб вони не залишали в процесі читання будь-якої із речей, не перестрибували від однієї речі до іншої, а засвоювали твори, читаючи й переживаючи їх, у тій самій послідовності, в якій я їх написав» [2, 56].

Проаналізуємо коротко декілька з його ранніх творів.

В 1850 році Г. Ібсен написав драму «Богатирський курган». У ремарці зазначено: «дія відбувається незадовго до введення християнства в Норвегії» [2, 177]. Гандальф сповідує віру свого народу: «...Обычай / Веками утвержденный, – мстит кроваво / За родича, сраженного врагом...» [2, 186].

Співак Гандальфа говорить, що чув натомість про іншу віру: «У вельсков / Я слышал от священников рассказы/ Чудесные про Белого Христа; / И вот они из памяти моей / С тех пор ни днем ни ночью не выходят» [2, 189]. Бланка сповідує саме таку віру. «Долг кровавой мести», на її думку, «обычай злой, дурной» [2, 198]. Її названий батько попросив її «помянуть в свих молитвах / Тех чужеземцев, что на нас напали» [2, 198]. Вона виконує це прохання. «...Молитесь за врагов» «велит наша вера», за її словами [2, 199]. Гандальф проводить лінію між двома віросповіданнями. Він говорить Бланці: «Ты к Белому Христу идешь на небо, / А я в Валхалу к Одину» [2, 211].

Родрік, який очолював набіг на отця Бланки, чудом залишився живим лише завдяки піклуванню Бланки. Він говорить: «[Бланка]...так рассказывала мне чудесно/ О вере скромного народа Юга, / Что сердце грубое мое смягчилось» [2, 214]. У результаті Родрік «закопал» під курганом «свой меч и щит» [2, 214] як жест відречення від філософії на-

силля. Родрік говорить про Бланку й Гандальфа, який мав віддати за неї своє життя, що вони «дети новой утренней зари» [2, 217] – тобто нової філософії життя: любові та прощення, жертвовності християнства. Бланка говорить про прийдешнє християнство: «Зажжется солнца нового сиянье / Над Севером» [2, 217].

У 1855 році вийшла в світ драма «Бенкет в Сульхаузі».

Маргіт хотіла вбити чоловіка отрутою в чаші з медом. Випадково її чоловік цю чашу не випив і залишився жити. Вона розкалася в своєму гріхові, приходиться до висновку, що Бог втрутився в цю історію і зберіг її від гріха: «Возмездье идет за грехом по пятам. / Хранители душ воссылали сегодня / Моление за чашу мою к небесам; / Спасла от греха меня сила господня. / Я знаю теперь – не в богатстве одном / Суть жизни; она и не в счастье земном... / Раскаянье душу мою истерзало, / Спасительный страх за нее испытала; / Погибнуть ей не дал Христос Искупитель, – / И я удаляюсь в святую обитель / Замаливать грех» [2, 385].

Ідея твору подається вкінці твору, коли «всі присутні (хором) говорять: «Над землею грешною высоко/ День и ночь всевидящее око/ Стережет пути детей земных / И ко благу направляет их./ Слава богу в вышних, в небесах святых!» [2, 385].

У 1856 році Г. Ібсен пише драму «Улаф Лільекранс». Після своїх поневірянь, випробувань, які випали на долю Альфхільд, вона все ж стає щасливою. Героїня приходиться до думки, що життя не минає сліпо саме по собі, але спрямовується ззовні. Завершальні слова драми – слова Альфхільд: «Я вижу, как ночь не бывает черна, –/ Сменяется солнечным утром она! / (Преклоняя колени.) / Вы, ангелы божьи, мой путь охраняли, / Меня берегли в день напасти, печали / И не дали в мрачную бездну упасть / И душу отдать черным духам во власть! / Небесные силы не дремлют над нами! / И если не разумом – сердцем, душой / Всегда буду верить я в промысел благой. / Я верю: за бурными, черными днями/ День радостный, светлый и тихий идет! / Так пусть же свершится все, что меня ждет./ Когда ж наконец мы.../ (прерывает и, воздев руки к небу, доканчивает)/ пусть эльф белокрылый/ Слетит отнести нас на небо – домой!» [2, 482].

Якщо дотримуватись настанови самого Г. Ібсена і сприймати його творчість як єдине ціле, а також зважати на словник театру Тейлора, де говориться про присутність й поширеність ключової символіки того ж «Бранда» на всю подальшу творчість, то не дивним є той факт, що між цими трьома ранніми п'єсами (а їх значно більше з подібною релігійною, християнською, біблійною тематикою) і останніми п'єсами

Г. Ібсена існує недвозначний зв'язок. Для прикладу зазначимо, що одна з ранніх п'єс «Боротьба за престол» та п'єса «Пер Гюнт» пов'язані між собою центральною для них темою благодаті та Промислу Божого. Не дивно, що Б. Шоу, до речі, один із корифеїв «нової драми», п'єси «Бранд», «Пер Гюнт», «Кесар та Галінеянин» називає «драматичними поемами найвищого масштабу» [11, 186], а п'єсу «Пер Гюнт», наприклад, дорівнює до «Фауста» та «Гамлета» [11, 185].

Якщо ж, приймаючи ту тезу, що Г. Ібсен був «отцем», «одним із засовників унікальної «нової» драми», а також, зважаючи на наші аргументи, поширити його ідеї на інших митців течії, то теоретично можна стверджувати, що суттю «нової драми» є релігійний, християнський, біблійний аспекти.

Література

1. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
2. Ибсен Г. Собрание сочинений в 4-х томах. – Т. 1. – М.: Искусство, 1956. – 730 с.
3. Ибсен Г. Собрание сочинений в 4-х томах. – Т. 2. – М.: Искусство, 1956. – 774 с.
4. Ибсен Г. Собрание сочинений в 4-х томах. – Т. 3. – М.: Искусство, 1957. – 856 с.
5. Леся Українка. Зібрання творів у 12-ти томах. – Т. 8. – К.: Наукова думка, 1977. – 320 с.
6. Леся Українка. Зібрання творів у 12-ти томах. – Т. 11. – К.: Наукова думка, 1978. – 478 с.
7. Ницше Ф. Избранные произведения. – Кн. 2.: Генеалогия морали. По ту сторону добра и зла. Автобиография. – М.: Сурин, 1990. – 415 с.
8. Taylor, John Russel. The Penguin dictionary of the theatre. – Aylesbury: Watson and Viney, 1978. – 304 p.
9. The McGraw-Hill Book of Drama. – NY.: McGraw-Hill, Inc., 1995. – 1101 p.
10. Hartnol, Phyllis. A concise history of the theatre. – London: Thames and Hudson, 1978. – 288 p.
11. Шоу Б. О драме и театре. Пер. с англ. / Сост. и авт. вступит. ст. А. Аникст. – М.: Изд-во иностр. лит., 1963. – 640 с.

Misnik Yu. Yu. *«Modern Drama»: the Content of the Term.* The content, genesis and development of the term «modern drama» is the subject of the article. The author gives his ideas about the place and functions of the term in the European context at large and in its usage as to the H.Ibsen's literary writings in particular. He outlines the tendencies of development of this kind of dramatic works in the European theatre of XIX–XX centuries.

Key words: modern drama, European theatre, innovation, social problems, spiritual, Christian, religion, biblical aspects.

Оксана КАВУН

Жанрове визначення оповідання українського письменника Словаччини Іллі Галайди «Слово про жайворонків»

У статті визначаються жанрово-стильові домінанти оповідання Іллі Галайди «Слово про жайворонків». Предметом дослідження є виявлені у творі типологічні ознаки і структуротворчі чинники оповідних та новелістичних жанрових форм. Відтак, підкреслюються новаторські тенденції до створення «дифузних» жанрів у контексті української прози Словаччини.

Ключові слова: *оповідання-спогад, лірико-психологічна новела, сюжет, архітектоніка твору, оповідь, художня деталь.*

У специфічних суспільно-політичних умовах органічною складовою культурного життя українців Словаччини є їх література. Український літературний процес на Пряшівщині у II пол. XX ст. позначений розмаїттям тематики, сміливим експериментуванням у галузі художнього моделювання дійсності, активними жанрово-стильовими пошуками. Літератори по-новому трактують мистецтво слова, його завдання й місце у суспільстві. Про це майже сто років назад писав І. Я. Франко, підкреслюючи, що «література мала бути по змозі вірним зображенням життя, і то не мертвою фотографією, а образом, огрітим власним чуттям, задиханим глибшою ідеєю» [Цит. за: 8, 77].

Провідні тенденції літературної творчості розроблялися й активно впроваджувалися в художню практику на сторінках альманаху «Дукля». Основу видання, за законами так зв. «товстого журналу», становлять поетичні, прозові, драматичні твори пряшівців, українських радянських авторів та переклади іншомовних текстів. Проза найбільше представлена зразками малих жанрів: оповідання, новели, нарису, оповідки, ескіза, есе та ін. З-поміж них саме оповідання стало «жанрово-стильовою домінантою, типологічною ознакою» української літератури Словаччини [8, 77]. До нього зверталися і досвідчені прозаїки, і початківці: М. Шмайда, Ю. Боролич, І. Гриць-Дуда, І. Прокіпчак, Ф. Лазорик, Ф. Іванчов, М. Сабатош, В. Зозуляк, А. Кусько,

І. Галайда, В. Дацей, М. Дробняк, С. Ганущин, І. Яцкананин, Є. Біс та ін.

Оповідання домінувало в українській прозі Словаччини завдяки своїй іманентній властивості – здатності швидко реагувати на різні прояви людського життя, бути чутливим до вимог часу [16, 10]. Відтак, в оповідних текстах словацьких українців відтворена історія русинів, тривалий процес усвідомлення ними своєї національної приналежності, їхня боротьба за соціальну справедливість, за збереження культурних традицій і духовності, втілені особливості конфліктів, характерів, мовно-стилістичні риси українського письменства краю.

У світовій літературі оповідання пройшло значну еволюцію. Як зазначає М. Роман, більшість оповідань спочатку виникали на основі власного досвіду письменника, його особистої участі у зображуваній ним події, що, з одного боку, додавало творам більшої вірогідності, а з іншого, надто зростала роль особистого начала. Поступово автори, відштовхуючись від окремих життєвих ситуацій, зображали більш типові, закономірні, з філософським підґрунтям та узагальненням [15, 36–37]. На минулому рубежі століть ця тенденція увиразнилась стрімкою хвилею психологізму й ліризації малої прози, що позначилась на структурі та стилістиці творів і виокремила в українській літературі новий тип письма і художнього бачення світу.

Подібні зміни, хоч і з певним, історично зумовленим відставанням у часі, пережило й оповідання прямих українців. Сьогодні українське оповідання Словаччини представляє читачеві тематичну, композиційну і стилістичну різноманітність. Дедалі сміливіші спроби експериментування у галузі форми й архітекτονіки твору породили велику кількість різновидів сучасного оповідання, а також вирізнили тенденцію до «дифузії» оповідного й інших малих прозових жанрів (новели, ескіза, етюда, нарису, легенди).

Її легко простежити на прикладі твору Іллі Галайди «Слово про жайворонків», у підзаголовку якого автор дає читачам жанрове означення: «оповідання, яке не вміщується у жанрову сорочку» [3, 19]. Якщо назва (заголовок) окреслює загальні контури твору і виокремлює його з доробку письменника, то генологічне маркування свідчить про наявність жанрових категорій у авторській свідомості, є основним «способом існування літературного твору» [4; 3], відтак, спрямовує читача до певних літературних норм, жанрових ознак, налаштовує його на відповідне сприймання тексту [18, 24], оскільки є «своєрідним кодом розуміння письменника з читачем» (І. Денисюк).

Багатозначне авторське визначення жанру спонукає нас розглянути тематичний, художньо-образний, сюжетно-композиційний і стильовий рівні твору у відповідності до канонів оповідання. Теоретико-методологічним підґрунтям нам слугуватимуть генологічні дослідження Ф. Білецького [1], І. Денисюка [4], С. Медовникова [9], П. Ульянова [17], Л. Чернець [18]; оглядові статті про малу українську прозу повоєнної Словаччини І. Галайди [2], Ф. Ковача [5, 7], І. Мадинського [10], Д. Павличка [12], М. Романа [13]; літературно-критичні розвідки Ф. Ковача [6], М. Романа [14], І. Яцканина [19] про творчість І. Галайди.

Жанрова структура класичного оповідання передбачає «невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (рідко кількох) епізоді з життя одного (іноді кількох) персонажа. Невеликі розміри оповідання вимагають нерозгалуженого, як правило, однолінійного, чіткого за побудовою сюжету. Характери показані здебільшого у сформованому вигляді» [9, 522].

Сюжет оповідання І. Галайди розгортається на чотирьох неповних сторінках журнального формату і побудований навколо однієї події – тригодинної прогулянки персонажа весняними ланами. Духовно близький авторові герой-оповідач уже з перших рядків малює прекрасну картину рідної природи – зображує художній простір, у якому відбуватиметься зовнішня дія (прогулянка вздовж потоку) і розготратиметься внутрішній сюжет (зростання напруги сприймання окремим індивідом драматичного конфлікту людини і світу, людини і природи). Її творець – глибоко мислячий, духовно багатий інтелігент, із певними творчими амбіціями, поетичним світобаченням та мистецьким хистом. Він – справжній син землі, органічний представник селянського світу з його мудрим світоглядом, добром і непорушними моральними принципами. Саме такий персонаж, який ніби пуповиною зв'язаний із рідним краєм, знає і любить його, здатен вдивлятися в небо й почути спів жайворонка. Для героя-митця ота «миршава, незугарна пташка» [3, 19] є символом вічного життя на землі, символом пошани до селянської долі і праці: «Я привик з дитинства до нього, до його простого, міцного, як батьківські руки, пристрасного голосу, бо жайворонки – це єдиний, нехай не хитрий у своїх мелодійних пошуках поет селянської нелегкої праці, який щовесни проспівує її радості та болі. Я тільки тепер порозумів всю глибину нашої спільної долі» [3, 20]. А доля ця – у служінні людині й рідному народові, прославленні життя, природи, добра, вічних істин буття. Щирий, справедливий і чистий спів жайворонка – це найвеличніше творіння істинного

митця, найкращий приклад для наслідування. Герой, усвідомлюючи красу й силу пташиного голосу, не здатен створити ні урочисту пісню про жайворонка, ні написати про нього легенду, бо «не виклав серце на долоні, не спалював його до кінця, як він у піднебессі...» [3, 19–20].

Своєрідним контрастом до «непідкупних» пісень «неперевершеного майстра» природи виступають творці «космічного віку», одні з яких боготворять руйнівні винаходи, інші кланяються грошам, а ще інші – служать кар'єрі та чинам і так знищують себе, власну душу і мораль. Вічна філософія людського буття, яке виростає із землі і до землі повертається, визначає колообіг життя усіх поколінь, суспільних громад та світу в цілому. Персонаж І. Галайди є громадянином віку стрімкої технічної еволюції та розвитку цивілізації і при цьому усвідомлює тісний зв'язок із землею, з власним корінням, традиціями. До них його вабить якась невідома сила, міцніша за всі принади сучасного світу. Немеркнучий спогад про клаптик свого «лану» веде героя до багатой, родючої колись ниви. Проте нині «шезла коса межа, зістала лише та біля потоку, камінна, бо сюди зносили з оранини велике, важке, як селянська доля, каміння» [3, 21]. Так, крізь призму сприймання оповідача, І. Галайда відтворює руйнівний похід людини по землі як наслідок мізерної моралі, нівеляції вічних цінностей та постійного конфлікту між духовним і матеріальним. Свідомість персонажа – немов дзеркало сучасності, в якому споглядається і красиве, високе, і потворне, низьке. Заглянувши у нього, читач має шанс заглибитись у свій внутрішній світ і спробувати збагнути сенс власного життя, визначити індивідуальні моральні вартості й загальнолюдські якості у вирі модерних спокус.

Морально-етичні проблеми життя сучасної людини письменник вирішує через філософське осмислення його буденних проявів, що вимагає відповідної композиційної побудови твору та стильової домінанти. Визначальною особливістю архітекτονіки твору є протиставлення різночасового сприйняття світу («тепер», «тоді»). Для цього автор використовує ресурси пам'яті, спогади, ретроспективний аналіз пережитого, які характеризують головного героя, виконують сюжетотворчу функцію. «Слово про жайворонків» буквально пересипане спогадами з дитинства чи з недавнього минулого, що виразно сповільнює сюжетну дію та увиразнює різницю між художнім та реальним часом. Сюжет оповідання вкладається у три години, коли персонаж прогулюється вздовж потоку. Оповідь же охоплює майже п'ятдесятирічний період: від народження, дитинства героя – до момен-

ту самої події. Оповідач поперемінно переміщується з однієї часової площини в іншу, об'єднуючи асоціативним зв'язком ніби зовсім далекі одна від одної картини: колись раніше прочитану інформацію про любов до природи в інших народів, невдалі творчі спроби, тремтливі дитячі спогади про важку селянську працю й натруджені батьківські руки... Це дає підстави визначати «Слово про жайворонків» І. Галайди як оповідання-спогад, що, за словами Ю. Кузнєцова, «надавав сприятливі можливості до подальшого проникнення митця у внутрішній світ людини. Замість сюжетної розповіді тут своєрідний внутрішній портрет, замість конфлікту між героями – драма переживань. Проблематика переростає межі соціальних конфліктів, виходячи на ширші – філософські – горизонти: людина і світ, найчастіше чужий, ба навіть ворожий людині; художні прийоми – символічні елементи, орієнтація на емоційно-чуттєві художні структури» [Цит. за: 8, 78].

Визначені Ю. Кузнєцовим художні доміанти цього оповідного жанру виразно окреслюють особливості аналізованого нами твору. Окрім проблемно-тематичного рівня, про який було сказано вище, тут відсутній ланцюг «зовнішніх» подій, причинно-наслідкові зв'язки у розгортанні сюжету та будь-які описові характеристики персонажа. Образ героя розкривається через зображення його внутрішнього світу, відтворення напруги його переживань, в основі яких морально-етичний конфлікт. Важливу роль у цьому відіграє форма оповіді. Ліричні роздуми головного героя, а це – внутрішній монолог у формі спогадів, який набуває модифікації уявної розмови з аудиторією, вдало відтворюють рефлексивно-асоціативний хід його думок, розкривають душу, настрої, мрії, передають неповторність його світобачення.

Зазначені характеристики оповідання-спогаду у «Слові про жайворонків», на нашу думку, достатньо прикметні та яскраві, що дозволяє нам говорити про новелу як можливе жанрове означення твору І. Галайди. На її користь свідчить ряд ознак.

Перш за все, це виразно новелістичний сюжет із яскравою «просторовою обмеженістю й часовою зосередженістю» [4, 156]. У його основі лежить один, але характерний епізод із життя персонажа. Маленький відтинок реального буття охоплює величезний спектр душевних станів, переживань. Через відтворення динаміки спостережень, почуттів і спогадів героя автор підкреслює глибину, витонченість його душі і таким чином робить акцент на духовності всього покоління. Така монументальність мислення І. Галайди можлива завдяки потуж-

ній енергії художнього слова, яка найбільше концентрується в художній деталі. Це ще одна класично-канонічна ознака новели.

І. Галайда – справжній майстер художньої деталі, яка відзначається виключною економністю, великим смисловим навантаженням, нерідко глибоким підтекстом. Письменник максимально завантажує кожне слово і змушує його багатогранно звучати в композиційному та характерологічному оркестрах. У контексті численних багатозначних символів центральним є образ жайворонка, переможний спів якого наче підсумовує кожен новий етап нагнітання внутрішнього конфлікту, чергову сходинку розгортання сюжету, побудованого на контрастах між красою, життям і бездуховністю, смертю. Переломний момент у сюжеті також пов'язаний із жайворонком. Своєрідним пуантом, кульмінаційною вершиною психологічного напруження є епізод прильоту літака. Цей модерний винахід техніки створений на благо сучасної людини – «горлоріза і паливоди», «всемогутнього та жорстокого царя природи», тому «сіє за собою загибель», огортаючи жайворонків у «жовто-білий дим хімікалій» [3, 22]. Загинули співці селянської долі – осиротіла зневажена, зґвалтована мати-земля. Читача охоплює шок від несподіваного вбивства, він не залишається байдужим до великого болю природи, переживає його разом із героєм не як спостерігач, а як рівноправний суб'єкт діалектичного життя людської душі. Тільки побачивши смерть, ми розуміємо справжню цінність життя. Тому вслухаємося у самотній голос одинокого майстра, який продовжив пісню полеглих друзів і вселив віру, що живе ще земля, на повні груди дихає людина, здатна бачити красу крихкої природи й віднаходити істинний сенс власного життя.

Скрупульозний відбір окремих виразних образів (приміром, дзвінкий спів жайворонка, величаві орли, мозолясті руки батька, польова колиска на плечах босої матері, клаптик рідного «лану», гніздечко з малими жайворонками, похоронні удари дзвону, стара черешня на межі, а біля неї паростки молодого дерева, вертоліт – віщун смерті, а за ним літак, що несе загибель) формує надзвичайну лаконічність, майже філігранну стислість сюжету [1, 40]. Вона композиційно відтворюється завдяки новелістичному прийому «абревіатурності», фрагментарних натяків [4, 15], які підпорядковані психологічній характеристиці персонажа й тонко підводять до філософського підтексту: постійної колізії між духовним і матеріальним, невпинний пошук сенсу життя, послання людини на землі, її місце у суспільних взаємовідносинах. Спів жайворонка викликає ланцюг спогадів персонажа, які завдяки художнім деталям переплітаються з реаліями життя – наслідка-

ми людського генія. Відтак, уміло вихоплений зі спогадів дорогий серцю образ чи майстерно вловлене явище дійсності роблять живим героя-митця – з глибокою мораллю, незгасаючою родовою пам'яттю, почуттям справедливості, об'єктивною оцінкою світу. До речі, прикметним є той факт, що автор не дав своєму героєві імені. Це, з одного боку, підкреслює його духовну спорідненість із самим письменником, а з іншого, вказує на типовість образу.

Поетичне світовідчуття І. Галайди виявляється не лише у використанні влучних художніх деталей, а й у загальній стилістиці твору. Захоплюють мальовничі картини природи, повні поетичних метафор, порівнянь, персоніфікацій. Пейзажні замальовки вже з перших рядків створюють настроєву гаму оповідання і разом з іншими нотатками рідного краєвиду є чи не головним засобом розкриття психології героя, адже підкреслюють його спостережливість, відчуття краси і любов до природи, здатність радіти життю, розуміти його цінність та силу землі. «Я іду стежиною вздовж потока, який ззивається, кидається то в один, то в другий бік, немов моє життя. Він з білими гривками на плечах поспішає, відносить кудись далеко свої жалі та наболілі скарги» [3, 19]. Або «На цій межі стоїть стара черешня. Вона, розквітчана, схожа на велику чорну, ніби журавель, птицю з білими відмітинами цвіту, що пробує підняти поламані крила та й ще раз піднятися в небо» [3, 21].

Замальовки природи у «Слові про жайворонків» несуть образно-сміслову та ідейно-естетичне навантаження. Вони виступають ключем до розвитку психологічного сюжету, глибше розкривають характер героя, посилюють проблемний ефект твору, а також виконують певну формотворчу функцію: органічно вплітаючись у розповідь, творять своєрідне пейзажне обрамлення – художню експозицію та розв'язку. Оповідь розпочинається з опису красевиду, який зачаровує персонажа і спонукає його до роздумів. Вони і завершуються метафоричною, глибоко символічною картиною природи: «На далекій межі терен розливає молоко, на узліссі зозуля комусь пробує пророчити роки життя... Над нею сміється черешневий цвіт весни.» [3, 22]. Попри стрімкий розвиток цивілізації, що веде за собою нівеляцію вічних цінностей, руйнування моралі, природа дихає, живе і дарує життя нам, своїм дітям. Всепрощаюче материнське серце землі приймає нас з усіма вадами, гріхами і дарує свій найдорожчий скарб – пристрасний, гарячий спів жайворонків.

Так осмислює проблему сенсу буття І. Галайда. Він обрав для цього жанр оповідання. Частково погоджуючись із авторською волею

письменника, ми визначаємо «Слово про жайворонків» як майстерний зразок скомплікованої жанрової форми оповідання-спогаду та лірико-психологічної новели, з перевагою новелістичних ознак. На користь такого генологічного маркування вказують напружений внутрішній сюжет, що вибудовується навколо однієї події та одного героя, новелістична композиція з кульмінаційним зламом, відсутність «зовнішніх» описів персонажа, характер якого розкривається через особистісне сприймання морально-етичного конфлікту, фрагментарність і ліричність оповіді, монологічна форма викладу у формі спогадів та уявного діалогу, виключна влучність образотворчої деталі, яка виконує важливу композиційну роль та ін.

«Слово про жайворонків» І. Галайди свідчить про активні ідейно-тематичні шукання та жанрово-стильові експерименти українських письменників Словаччини наприкінці минулого століття. Шкода тільки, що «новий спосіб бачення світу крізь призму чуття і серця» персонажа і пов'язана з ним нова манера викладу [Цит. за: 4, 153] заявили про себе на ниві літературного життя Пряшівщини майже на п'ятдесят років пізніше, ніж в українській літературі. Тому актуальним є сьогодні дослідити важливі для розвитку українського словацького літературного процесу тенденції, беручи до уваги історично зумовлені соціально-політичні та культурно-національні умови життя українців у чужій державі.

Література

1. Білецький Ф. М. Оповідання. Новела. Нарис. – К.: Дніпро, 1966. – 92 с.
2. Галайда І. Аналіз книжкової прозової продукції за 1982 рік // Дукля. – 1983. – № 3. – С. 54–58.
3. Галайда І. Слово про жайворонків // Дукля. – 1987. – № 4. – С. 19–22.
4. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Наук.-вид. т-во «Академічний експрес», 1999. – 280 с.
5. Ковач Ф. Жанри короткої прози // Ковач Ф. Деякі проблеми розвитку української літератури в Чехословаччині (післявоєнний період). – Пряшів: Вид-во ЦК КСУТ, 1973. – С. 19–118.
6. Ковач Ф. За осягнення правди життя (Про збірки оповідань І. Галайди та А. Галчак) // Дукля. – 1984. – № 3. – С. 31–36.
7. Ковач Ф. Діалоги. – Пряшів: Словацьке педаг. вид-во в Братіславі, відділ укр. літ. в Пряшеві, 1988. – 280 с.
8. Комарівська Н. Поетика малої прози Надії Кибальчич // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. – Вип. 2. – К.: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2001. – С. 76–80.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – С. 522.

10. Мацінський І. Література, її місце в культурному житті українських трудящих ЧССР і деякі організаційні моменти // Дукля. – 1964. – № 4. – С. 1–8.
11. Медовников С. В. Способи побудови характеру в сучасному оповіданні // Теорія родів і жанрів художньої літератури. Тези доповідей Республіканської наукової конференції 20–22 листопада 1975 року. – С. 136–133.
12. Павличко Д. «Карпатська замана» // Карпатська замана: Збірник творів українських письменників Чехословаччини / Упоряд.: Ф. Ковач, О. Мишанич, М. Роман; ст. Д. Павличка. – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 5–18.
13. Роман М. Умови і тенденції розвитку української літератури в Чехословаччині після 1945 року // Роман М. Шляхи літератури українців Чехословаччини після 1945 р. – Пряшів: Словацьке педагогічне вид-во в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві, 1979. – С. 14–44.
14. Роман М. Жайворонки і земля нас кличуть // Дукля. – 1990. – № 3. – С. 71–74.
15. Роман М. Стан розвитку українського роману Чехословаччини // Дукля. – 1984. – № 4. – С. 36–42.
16. Табачин Л. Т. Мала проза письменниць Західної України 20–30-х років ХХ століття: особливості жанрово-стильових форм вираження. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2000. – 18 с.
17. Ульянов П. С. Этот неумирающий жанр (Современный советский рассказ). – М.: Знание, 1987. – 112 с.
18. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.
19. Яцканин І. Жайворонок і люди, або Гірка доля села (над новою збіркою оповідань Іллі Галайди) // Дукля. – 1990. – № 6. – С. 66–68.

Kavun O. V. Genre Definition of the Short Story «A word about larks» of the Ukrainian Writer of Slovakia Illia Halajda. In the article the genre and style dominants of the Illia Halajda's short story «A word about larks» are defined. Typological characteristics and structure forming factors of the narrative and novelette forms are the object of the investigation. Author emphasizes the innovative tendencies towards creation of the «diffusive» genres in the context of Ukrainian prose of Slovakia.

Key words: short-story-remembrance, lyrical-psychological novelette, plot, narrative, architectonics of the work, artistic detail.

Наталія КОШЛІЬ

Концепт верлібру в поезіях США й України 20–30 рр. ХХ-го століття (В. Вітмен, К. Сендберг, Д. Загул, І. Кулик, Г. Черінь)

У статті розглядається проблема верлібру як нової поетичної форми американської та української поезії початку ХХ століття. Основна увага зосереджується на експериментаторських тенденціях у співвідношенні традиції та новаторства; а також на питаннях впливу біблійного вірша та традиції національних фольклорних систем на становлення та розвиток верлібрової поезії. Аналізуються особливості її функціонування в американському та українському літературному контекстах.

Ключові слова: верлібр, поезія, поетична форма, культурні впливи, переклад, експериментаторство.

Карл Сендберг зробив значний внесок у створення нової поетичної системи в американській літературі ХХ-го століття. Він сміливо руйнував традицію класичного метричного вірша, закріпивши в американській поезії нову форму – верлібр, який найбільше відповідав ритму епохи і тематиці його творів.

Уперше термін «верлібр», що означає у перекладі з французької мови «вільний вірш», був запропонований французьким письменником Г. Кантом у 1884 році. Однак згадки про таку поетичну форму зустрічаються значно раніше. Вчені говорять про верлібр як про неримований вірш, який виник під впливом розкутих форм народної поезії та біблійного вірша. Вільним віршем написані Псалми і Пісня Соломона із Біблії.

Більшість літературознавців схиляються до висновку, що засновником вільного вірша в американській поезії є Волт Вітмен. У 1885 році він видав збірку поезій «Листя трави», ритми якої зазнали виразного впливу біблійного вірша. В. Вітмен, пориваючи з традиційними концепціями ритму, метру, віршової єдності, ввів нову систему вірша, засновану на строгому членуванні віршових рядків за ознаками синтаксичного паралелізму. Серед поетів «великої п'ятірки» – прибічників реалістичного напрямку – новаторські риси поезії найяскравіше виражалися саме у творчості Карла Сендберга. Е. Робінзон, напри-

клад, дотримувався традиційної форми вірша, змальовуючи американську дійсність свого часу. Не сприймав експериментаторських нововведень у поезії і Р. Фрост, який, як правило, писав білим віршем. В. Ліндсей не використовував верлібр як поетичну форму, хоча він високо цінував творчість поетів-верлібристів К. Сендберга та Е. Л. Мастерса. Специфіка сендбергівського верлібру полягає у сукупності поєднання поезики Вітмена, ораторської прози, біблійного вірша, народної поетичної творчості американських індіанців. Поет досягнув великого успіху на тлі творчості інших представників «великої п'ятірки», далеко відійшовши від традиційного метричного вірша.

У 20-ті роки у літературі США розгорнулася боротьба проти верлібру. Американські критики більшу увагу зосередили на напрямку, який розвивався під впливом Паунда і Еліота. Що стосується лінії Вітмена-Сендберга, то її умисне обходили мовчанням. Відомий американський дослідник У. Саттон у своїй книзі «Американський вільний вірш» [13, 76] навіть не згадує імені Карла Сендберга. Суперечності про верлібр між його прибічниками і противниками для Карла Сендберга здавались беззмістовними. На його думку, мова на цю тему подібна до діалогу між леопардом і зеброю. Зебра звертається до леопарда: «Краще мати смуги, аніж плями», на що леопард відповідає: «Ні, краще вже мати плями, аніж смуги» [11, 245]. Незважаючи на різні погляди критиків, Карл Сендберг твердо стояв на обраному ним шляху, продовжуючи писати верлібром. Він не лише відновив вітменівські традиції вільного вірша, а й використав найрізноманітніші модифікації цієї поетичної форми у своїх віршах. Тому на різних етапах творчості його верлібр зазнавав деяких трансформацій. У період «поетичного відродження» Сендберг поступово звільняє свої твори від чітко встановлених норм традиційної поезики, що у подальшому відіграє основну роль у створенні нової поетичної системи. У поезіях Сендберга вже простежується відсутність рими, хоча він ще дотримується відчутного ритму, однакових за довжиною рядків і класичної строфи. Якщо у 20-ті роки верлібр Сендберга містить деякі риси вільного вірша, запропонованого Паундом і Еліотом, то у наступному десятиріччі у поезії американського митця відчувається яскраво виражений вплив вітменівського верлібру.

Ставлення вітчизняної науки до верлібру зазнало тривалої еволюції. Комплексний підхід до вивчення верлібру, заснований на співвіднесеності різнорівневих повторень поетичної мови, розробили учені З. Черні та А. Жовтіс. Досліджуючи верлібр, учені перш за все акцентували увагу на вивченні особливостей ритмічних варіацій. Так, М. Бузегли вважає, що «Вільний вірш являє собою ритмоподібну по-

етичну думку» [1, 86]. Основною ознакою усіх видів вільного вірша є поділ на рядки, які графічно розташовані як вірш, а також мають ритміко-звукову відповідність [3, 710].

Тлумачення нової форми вірша Карлом Сендбергом зближує його з яскравим представником верлібру в Україні 20-х років минулого століття Валер'яном Поліщуком. У численних статтях і монографіях він пропагував цю форму віршування і вважав її найдоцільнішою. Як і Карл Сендберг, Валер'ян Поліщук пов'язував вільний вірш із «найбільшою революційністю» [7, 23], з ритмом сучасного життя, з розвитком індустрії. До таких трактувань верлібру схилився і Д. Загул, який подав власне бачення нової системи віршування у своїй «Поетиці»: «Нові часи мають свій новий ритм, прискорений і не такий рівномірний, як старі часи. Поет, поширюючи, поглиблюючи у своїх творах реальне чи уявне життя сучасності, не може поминати його ритму, а через те, що стара система віршування не дозволяє вийти за межі метро-тонічного віршування, він одкидає її, увільняється від її законів і творить нову форму, новий вільний верлібр, щоб у ньому передати читачеві темп і ритм сучасного життя» [4, 117].

Верлібр відноситься до поезії, оскільки у цій формі збережені основні компоненти вірша: ліричний герой, ліричні переживання поета, тяжіння до лаконічності, метафоричність, упорядкованість рядків... На відміну від традиційної форми, верлібр звільнений від метричного розміру і рими. Ці елементи вірша не є обов'язковими у верлібрі і вони можуть вільно поєднуватись між собою. Однак значна увага приділяється інтонації, яка у класичному, традиційному вірші порівняно однорідна. У верлібрі цей засіб мовлення є настільки ж мінливим і різноманітним, як і в розмовній мові. Тому прочитаний уголос твір, написаний верлібром, не сприймається як вірш [10, 58].

Особливості ритмічних варіацій набувають у структурі верлібру першочергового значення, адже центральною категорією інтонації є ритм. У верлібрі за одиницю ритму беремо нерівномірне повторення майже всіх елементів структури поетичного тексту. Якщо традиційний вірш вважається моноритмічним, то верлібр дає можливість поліритмізації.

Верлібр Сендберга відзначається музикальністю. За допомогою ритмічного руху поет досягає милозвучності у своїх віршах. Про новаторський характер Карла Сендберга, досконалість його ритму неодноразово згадувала Гаріет Монро, головний редактор тогочасного літературного журналу «Поетрі». Без сумніву, кожен поет творить власний ритм, продиктований його внутрішнім світом, його ідейним задумом.

Незаперечним є той факт, що «сила вірша визначається передусім його внутрішнім ритмічним малюнком, який надає віршу оригінальну мелодію, яка емоційно діє на читача» [2, 67]. На думку Г. Монро «жоден з версифікаторів початку ХХ-го століття не розвинув і не збагатив ритміку поезії так, як Карл Сендберг» [12, 32]. Тому визначальна роль ритму для нього і стала поштовхом до руйнації лінійно-метричної структури вірша з метою наближення до живого мовлення.

Кожна збірка американського поета характеризується різного роду ритмізацією – від енергійного, динамічного – до плавного, сповільненого ритму. Особливості системи віршування Сендберга, як і тематика його творів, привернули увагу українських поетів-перекладачів Івана Кулика та Ганни Черінь. Український поет Іван Кулик зауважує: «Коли ми ще знаходимо у Вітмена кілька віршів з майже точним додержанням метру й з римами, то Сендберг зовсім відкидає метр і риму... У кожному вірші Сендберговім є ритм; щоправда, більше підкреслений і угрунтований логічно, аніж технічно» [6, 24]. З ним погоджується пізніше і поетка українського походження Ганна Черінь: «Карл Сендберг не вживає рим, бо вони б йому заважали, стояли б на дорозі. З римами писати легше, але вони і заводять поета у бур'яни... Без них і без чергування стоп класичних розмірів» [9, 4]. Саме Іван Кулик та Ганна Черінь здійснили інтерпретацію віршів К.Сендберга українською мовою і видали дві збірки перекладів його поезії: «Дим і криця» (1931 р.), «Карл Сендберг. Поезії» (2002 р.) Оскільки Іван Кулик та Ганна Черінь обирали вірші Карла Сендберга для перекладу за власними уподобаннями, можемо говорити лише про окремі поетичні тексти («Чикаго», «Туман», «Мер міста Гері», «Кат у себе вдома»), а не про ціле зібрання поезій американського митця.

Вибір обома поетами тих самих віршів для перекладу не викликає здивування, оскільки поезії, які входять до збірок «Вірші про Чикаго» (1914 р.) і «Дим і криця» (1920 р.), написані на початку 20-х років ХХ-го століття. Саме у той період урбанізм як художньо-естетичне явище набув великого розмаху. Осмислення феномену міста цікавило багатьох поетів як українських, так і західних, адже у цих промислових гігантах особливо чітко окреслювались перспективи, своєрідність і контрасти тогочасного життя. Незважаючи на різні художні системи, індустріальна тематика зустрічається у доробку всіх трьох поетів.

Карл Сендберг за допомогою ритмічних варіацій намагається передати суперечливу американську дійсність, різноманітні настрої людей усіх прошарків суспільства. Верлібр американського поета, характерною особливістю якого є поліритмічність, що присутня майже в усіх його поезіях, служить повнішому розкриттю його світовідчуття,

всєбічному висвітленню ідейного задуму. Поліритмія особливо яскраво помітна у великих за розміром поемах Карла Сендберга («Місто вітрів», «Доброго ранку Америко!», «Народ, так!»). Зміна ритму і мелодики у цих творах є настільки частою, що створюється враження музичної поліфонії. Пісенний ритм поезії Сендберга досить часто підсилюється використанням алітерацій і асонансів:

The fog comes
On little cat feet.
It sits looking
over harbor and city
on silent haunches
and then moves on. («Fog»)

Переклад Івана Кулика:

Туман приходить
лапками кошеняти.
Він сидить і дивиться
понад гавань у місто
і рушає.

Переклад Ганни Черинь:

Туман приходить
На котячих лапках.
Сідає й дивиться
Через пристань на місто.
Сидить на задніх ногах,
А потім зникає.

Лише читаючи вірші Сендберга уголос, можна відчутти плавність і внутрішній ритм кожного з них, а також «розлогі чи тремтливі алітерації» [5, 57]. Верлібр Сендберга частіше прирівнюють до ритму «розмовної мови», аніж до «пісенного». Якщо у традиційному вірші наголос більш-менш фіксований і повторюється регулярно, то у верлібрі, як і в розмовній мові, він залежить від змісту тексту.

У 20-х роках Карл Сендберг у своїй творчості часто звертався до наступних художніх прийомів: анафори, синтаксичних паралелізмів, які були основною ритмічною опорою поезії американського митця. В обох українських версіях перших п'яти рядків «Чикаго» збережено враження стрімкості, витворене ритмічністю, побудованою в основному на синтаксичному паралелізмі. Використання в зачині вірша називних речень, розміщених у короткі ламані рядки з досить частими паузами, створює енергійний, рішучий, впевнений ритм, що у повній гармонії зі змістом тексту увиразнює художній образ міста, забезпечує його емоційне сприйняття читачем.

Hog Butcher for the World,
Tool Maker, Stacker of Wheat,
Player with Railroads and the Nation's Freight Handler;
Stormy, husky, brawling,
City of the Big Shoulders:

Переклад Ганни Черінь:

Володар боєнь для цілого світу,
Винахідник знарядь, збирач урожаю пшениці,
Творець залізниць, що розвозять вантаж всій країні,
Дужий, буремний, м'язистий,
Місто широких плечей:

Переклад Івана Кулика:

Всесвітній Свинар – М'ясник,
Інструментальник, Нагромаджувач Пшениці,
Що грається із Залізницями й вантажить Товари для цілої Нації,
Буряне, кремезне, задиркувате
Місто Великих Рамен:

У тексті-оригіналі використано також анафору, яка виконує важливу композиційно-стилістичну функцію, загострює поетичну думку, підносить загальну емоційну настроєність твору. Українські поети вдало відтворюють дану риторичну фігуру, скріплюючи нею рядки вірша-перекладу. Вираз *they tell me* вжито автором оригіналу тричі, що адекватно переданий в українських перекладах:

*They tell me you are brutal and my reply is: On the faces
Of women and children I have seen the marks of wanton
hunger.*

І кажуть мені – ти брутальний. Моя на це відповідь – так.
На лицях жінок і дітей я бачив познаки нестерпного голоду.
(переклад Г. Черінь)

І кажуть мені: ти жорстоке, і моя відповідь така:
на обличчях жінок і дітей я бачив тавра справжнього голоду.
(переклад І. Кулика)

Неримовані, нерівнонаголошені віршорядки творів К. Сендберга не полегшують, а, навпаки, ускладнюють працю перекладачів І. Кулика та Г. Черінь, оскільки у творі, написаному верлібром, необхідно вловити властивий йому ритм: «Щоб зрозуміти, в чому суть верлібризму, треба знати, що кожний час, кожне явище, кожна людина, кожний настрій мають свій ритм. А тому, що форма віршового твору не може відділитись від змісту його, а той зміст є почуванням, настроєм, себто внутрішнім ритмом, то форма вірша й мусить віддавати той внутрішній ритм» [4, 117]. У віршах Карла Сендберга ритм і зміст взаємозумовлені. Поетам-перекладачам Івану Кулику та Ганні Черінь в українських інтерпретаціях вдалося зберегти структуру текстів оригіналів, відтворити гармонію форми і змісту віршів, їх звучання, художні прийоми, зокрема, контрасту, деталі і мікрообрази першотвору

засобами рідного слова, трансформувати його полігранну ритміку таким чином, щоб якомога більше наблизити до мови реципієнта.

Отже, Карл Сендберг одним із перших продовжив традицію вітменівського вільного вірша, створив верлібр, який став визнаною поетичною формою ХХ-го століття не лише в американській, а й у всесвітній літературі.

Література

1. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
2. Венгреневская М. А. О воссоздании метра и ритма при переводе поэзии. – К., 1980. – Вып. 3. – С. 66–70.
3. Жовтис А. П. Свободный стих // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – Т. 6. – С. 709–711.
4. Загуд Д. Поетика. – К.: Спілка, 1923. – С. 117.
5. Кириченко О. М. У истоков критического реализма в поэзии США. Творчество Карла Сендберга 10–20 гг. // Литература США. – М., 1973. – С. 39–69.
6. Кулик І. Дим і криця. – Х.: Література і мистецтво, 1931. – 96 с.
7. Поліщук В. Літературний авангард. – Х., 1926. – С. 88.
8. Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980. – 184 с.
9. Черінь Г. Карл Сендберг. Поезії. – Т.: Економічна думка, 2002. – 146 с.
10. Frazer G. S. Meter, Rhyme and Free Verse. – London: Methuen, 1970. – 88 p.
11. Gregory H., Zaturenska M. A History of American Poetry. 1900–1940. – N. Y.: Harcourt, Brace and Co., 1946. – 524 p.
12. Hansen H. Carl Sandburg, The Man and his Poetry. – Kansas: Girard, 1925. – 64 p.
13. Sutton W. American Free Verse. The Modern Revolution in Poetry. – N. Y.: New Directions, 1973. – 230 p.

Koshil N. E. The Concept of Vers libre in Poetry of the USA and Ukraine of 20–30 of XXth Century (W. Witmenn, K. Sandberg, D. Zagul, I. Kulyk, H. Cherin). The article deals with the problem of Vers libre as poetical form of American and Ukrainian poetry in the beginning of XXth century. The main attention is paid to the experimental tendencies in the interrelations of tradition and innovation, as well as to the questions of influences of biblical verse and traditions of national folklore systems on the genesis and development of vers libre poetry. The peculiarities of its functioning in American and Ukrainian literature contexts are analyzed.

Key words: vers libre, poetry, poetic form, cultural influences, translation, experimental tendencies.

Марія ЯЧМЕНЬОВА

Магічний реалізм у прозі Ю. Андруховича

Автор статті аналізує особливості магічного реалізму в контексті літератури постмодернізму. Риси магічного реалізму окреслюються як підґрунтя для текстового аналізу прозових творів сучасного українського письменника Ю.Андруховича. Його проза аналізується в контексті постколоніального дискурсу кінця ХХ століття.

Ключові слова: магічний реалізм, постмодернізм, інтерпретація, постколоніальний, антиколоніальний, література опору.

Література постмодернізму показує, що постмодерністські тексти мають тенденції до фантастичності. Фантастичне у постмодернізмі не тільки характерне, але й буквально подібне до постмодерної волі уявити нескінченність створення. Голландський дослідник літератури Тео Д'ан у есе «Постмодернізми: від фантастичного до магічного реалізму» [9] стверджує: «Що стосується використання фантастичного: одна специфічна форма постмодернізму – англо-американська, західна або євроцентральна – відзначена фантастичним, інша форма постмодернізму – постколоніального в самому широкому змісті – відзначена магічним реалізмом».

Використання фантастичного у літературі спостерігалось і раніше, наприклад, у магічному реалізмі. «Магічний реалізм – реалізм, в якому органічно поєднуються елементи реального, дійсного та уявного, таємничого. Притаманий передовсім латиноамериканський літературі. Має велику традицію європейського та світового письменства (Ф. Рабле, Е.-Т.-А. Гофман, М. Гоголь, Е. По, М. Булгаков та ін.). В українському химерному романі простежується чимало рис магічного реалізму» [7].

Термін «магічний реалізм» уведений Ф. Ро в монографії «Постекспресіонізм» (1925). Відповідно до оцінки Ф. Ро, магічний реалізм був радикально відмінним від так званого класичного (або «нейтрального») реалізму, що мав на меті найбільш точне й адекватне зображення дійсності. Сутність магічного реалізму, на думку Ф. Ро, полягала у

тому, що, на відміну від «нейтрального» реалізму, він у своїй основі є «абстрактним», тобто таким, що бере за основу ідеал «абстракціонізму». У парадигмі магічного реалізму художник розглядався як носій своєрідної магічної здатності «заклясти» реальність, додати їй – за допомогою своїх творчих (інтерпретаційних) зусиль – ті або інші риси, – аж до таких, які зробили б її прийнятною для людини.

От чому російський дослідник О. Можейко стверджує: «Магічний реалізм може вважатися і першим кроком на шляху переходу від модерністської програми опису реальності до програми постмодерністської, так і поворотним пунктом переходу від ідеалу інтерпретації до ідеалу «експериментації»» [8].

А Тео Д'ан визначає наступні риси сучасного магічного реалізму у постколоніальній літературі [9]:

1. *Альтернативна реальність*. Магічний реалізм створює альтернативну реальність щодо західної реальності, але це реальність, яка в країнах колишнього «третього світу» та посттоталітарних країнах дійсно існує.

2. *Переписування офіційної «історії» з позиції магії, релігії та ірраціональності*. Багато постколоніальних авторів узялися переписати історію. Щоб зробити це, вони досліджували історію не з позиції західного раціоналізму, а з погляду, з яким раціоналізм спочатку мав намір боротися: магія і релігія, ірраціональність.

3. *Література опору*. І в історичній формі, та ще більше у своїх сучасних проявах, магічний реалізм є літературою опору.

4. *Заклик на вірність національній літературі*. Виникнення магічного реалізму збігається із сильним бажанням народу країн минулого третього світу *повної незалежності*. Адже політично незалежні колишні колонії насправді залишалися значною мірою залежними від минулого «центру» щодо питань культури і, зокрема, літератури. Усвідомлення цієї залежності і вплинуло на створення заклику на вірність національній літературі.

5. *Не тільки географічна, а й соціальна, економічна та політична периферія*. Необхідно підкреслити, що на відміну від магічного реалізму модернізму, який був обмежений географічною периферією західного світу, сучасний магічний реалізм сам втрутився у цей світ. Незмінно він продовжує працювати на межі, якщо не географічній, то соціальній, економічній і політичній.

Тому специфічна форма постмодернізму – постколоніального у найширшому значенні – відзначена магічним реалізмом, який прив'язаний до певних історичних, географічних, соціальних, навіть

ідеологічних обставин. Це тепер привілейований спосіб для всього постколоніального письма. Магічний реалізм заперечує суб'єктивну ідентичність у постколоніальному перевиправданні, заснованому на місцевій ідентичності характерів, та сприяє потужному постколоніальному (у найширшому значенні) критичному аналізу головних традицій.

Ю. Андрухович у своїй прозі, яка викликала справжню революцію, створює майстерну магічну реальність постколоніальної дійсності. У першому своєму романі – «Рекреаціях» [1] – він зобразив перетворення антиколоніального типу культури у постколоніальній дійсності, завдяки «Святу Воскресаючого Духа», в якому змінюється колоніальна свідомість у кожного героя. Герої та їхня дійсність зазнають перетворення – рекреації. Автор не лишає нам, однак, ілюзій – і вони, і дійсність будуть ще багато разів заново творитись.

Програма «Свята Воскресаючого Духа» – це відбиття двох дійсностей – радянської і патріотичної або колоніальної і постколоніальної. Суттю Свята є «перемога над смертю», довершена з відчутною допомогою чорта (Доктор Попель, який виразно споріднений із Фаустом і, можливо, Воландом із «Майстра і Маргарити»). Мова програми відзначалась своєю офіційністю, чим підкреслено не тільки маразм у її змісті, але й нездатність визволитися з-під впливу радянської (колоніальної) дійсності. Ця нездатність присутня всюди, в різних вимірах. Уже сама назва – недоконаний вид дієприкметника, тобто дія, що повторюється, проте не завершена. Втягнення героїв у химерні та фантазмагоричні події триватиме, поки не почне світати. Тоді нечиста сила втрачає свою владу, як переконують народні вірування. Проте світанок приносить путч – жах, куди страшніший від нічних, що з ранкової перспективи здаються лише іграшками. Десантники в готелі, режисер, як генераліссімус, під'їжджає беердеємом на Ринок і заявляє, що путч був одною з несподіванок, обіцяних у програмі свята. Тому в першому романі переважають риси літератури опору та альтернативної дійсності магічного реалізму.

Другий роман, роман жахів «Московіада» [2], який можна читати як продовження «Рекреацій», написаний через рік після того, як Андрухович виконав переклад роману відомого польського письменника та режисера Таудеша Конвіцького «Малий апокаліпсис» [6]. Аналогії між цими двома романами вражають, але не дивують, адже у недалекому минулому Польща, як і Україна, належала до тоталітарного соцтабору – реальності соціалізму. Як і в «Малому апокаліпсисі», у «Московіаді» автобіографічний герой наповнений ненавистю до імперії і

її столиці, Москви. Ненавидячи, він також ненавидить себе, свою слабкість, свою внутрішню порожнечу.

У «Московіаді» показано агонію Імперії та колоніальної цивілізації через їх світосприйняття подорожі ліричного героя-інтелектуала в нікуди, коли імперія – щоб вижити – намагається замаскувати себе під постколоніальну. Заклик на вірність національній літературі проходить через весь роман, найкритичніше виявляється у свідомості героя, якого призвав до своїх власних лав поетів центр. Проте герой має вибір: визнання і вірність центру чи забуття на малій батьківщині, – з кулею у скроні він вибирає друге.

Андрухович нищить у «Московіаді» символи імперії. Увесь твір заповнений випадками в бік імперії, її розвал, по суті, в момент дії роману вже стався. Кожна нація починає жити окремим життям, хоча воно (життя) далеке від повноцінного існування. Деконструкція відбувається, однак, без надії на ясні зорі і тихі води, на мир хрещений. Головний герой роману намагається не дати спіймати себе, не піддатися довоколишньому, підкреслюючи свою відчуженість і незалежність, але насправді він, як і інші, тільки переходить у збірну категорію «колишній громадянин імперії». Наприкінці герой роману повертається з кулею у черепі – нібито мертвий, зате поваливши сім ідолів імперії. Один з найчорніших персонажів «Московіади», кагебіст Сашко, який намагається зробити з нашого героя сексота, явно нагадує спокусителя Фауста. Те, що він з'являється у підземному світі та переповідає героєві його сьогоднішні «антидержавні» вчинки, говорить про неоднорівність Сашка-чорта.

Третій роман – «Перверзія» [3]. З попередніми романами його споріднює передовсім герой – молодий український поет, дія – подорож, що завершується уявною смертю. На перший погляд у рамки постколоніальної теорії не вкладається, проте це свого роду втеча героя-митця від постколоніальної дійсності. Ця втеча проявляється у одній із характерних для постколоніалізму рис магічного реалізму: перепишуванні офіційної «історії» з позиції магії, коли у героя виникає бажання повернути свою країну до її попереднього культурного досягнення – для України це європейська культурна єдність.

І поки що останній, четвертий роман автора «Дванадцять обручів» [4] формує погляд на Україну очима європейського митця-фотографа, що тут знаходить не лише своє коріння, а й насагу до творчого процесу – своєрідний куточок ще незнамого центру Європи. Таким чином, у романі хоч і є майже всі риси магічного реалізму, переважає географічна, а також соціальна, економічна й політична пе-

риферія. На відміну від поширеної сучасною критикою, що користувалася при аналізі модерністськими методами, риси – переписування офіційної літературної біографії Богдана Ігора Антонича з позиції ірраціональності. Такого виду критична думка виділяє одну з багатьох сюжетних ліній як основну, або найскандальнішу, лишивши без уваги при цьому головну ідею роману. В інтерв'ю газеті «Доба» у грудні 2003 року, після закінчення цього останнього роману, на запитання «Що далі? Що на обрії?», Ю. Андрухович відповів: «Є речі, які, виявляється, хтось щойно зробив, і воно до мене запізно прийшло. Помітив, що дійшов до такого етапу, коли мені найцікавіше стає не вигадувати, а цілком відкрито, відверто розповідати про себе. І якщо я при цьому осягнув певний рівень художності, то це і є той текст, який мені як авторові приносить найбільше задоволення. <...> Де цілковита фактична правда реальних життєвих подій легко переходить у якісь химери, в умовно кажучи «магічний реалізм».

Отже, романи Ю. Андруховича своєрідні й складні як у структурному поєднанні, так і у невизначеності основних рис магічного реалізму, вони є проявом європейського, неакадемічного постмодерністського магічного реалізму. Метою такого виду романів є не заміна старих тоталітарних міфів новими через зображення фольклору і села, а намагання наново вписати нашу постколоніальну дійсність у загальноєвропейський культурний процес, зберігши при цьому національну постколоніальну своєрідність, що має прояв у магічному, яке для жителів нашої країни насправді існує. Але це неоптимістичний погляд, вписування відбувається, однак, без надії. Тому прозу Ю. Андруховича ґрунтовно можна охарактеризувати як постмодерністський магічний реалізм або літературу «малого апокаліпсису».

Як зазначає Ю. Андрухович у своїй статті «Час і місце, або Моя остання територія» [5]: «Я розумію це «пост-модерне» і як недосформовану, але вже відчуту після-тоталітарність. Я розумію це також як постійну неототалітарну загрозу, амебу, що здатна заповнити собою кожного в просторі і увесь цей простір разом. Історично модернізм кшталтувався водночас із тоталітарними політичними системами, не один із його чорних квадратів був утіленою спокусою «нової людини». Постмодернізм приходить після тоталітаризму, він аморфний, химерний, він почвара, що відповідає перехідному дезорієнтованому станові, розвалює колишню вісь, залишає тільки фрагменти вертикалі, світле майбутнє дотепно підмінює апокаліпсою».

Література

1. Андрухович Ю. Рекреації: Романи. – К.: Час, 1997. – 287 с.
2. Андрухович Ю. Московіада. Роман жахів. – Івано–Франківськ: Лілея – НВ, 2000. – 140 с.
3. Андрухович Ю. Перверзія: Роман. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2004. – 291 с.
4. Андрухович Ю. Дванадцять обручів: Роман. – К.: Критика, 2004. – 336 с.
5. Андрухович Ю. Час і місце, або Моя остання територія. – Львів: Матеріали конференції «Пост-модерн чи post mortem?», січень 1999 // <http://vitaly.rivne.com/andrukhovych/place.htm>.
6. Конвіцький Т. Малий апокаліпсис / Перекл. з англ. Ю. Андрухович // Всесвіт. – 1991. – № 12. – С. 4–112.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Громяк та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
8. Постмодернизм. Энциклопедия / Грицанов А. А., Можейко М. А. – Мн.: Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
9. D'haen T. Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist. Renovations and Innovations in Postmodernist Writing: Nonteleological Narration. – International Postmodernism. Comparative History of Literatures in European Languages. International Comparative Literature Association (ICLA), 1996. – 517 p.

Yachmeneva M. N. The Magic Realism in Yuri Andrukhovych's Prose. *The author of the article analyzes the peculiarities of the magic realism in the context of postmodernism literature. Features of the magic realism are given as the foundation of the text analyses of literary prose of modern Ukrainian writer Yuri Andrukhovych. His prose is analyzed in the context of postcolonial discourse of the end of XXth century.*

Key words: *magic realism, postmodernism, interpretation, experimentation, postcolonial, anticolonial, resistance literature.*

Відомості про авторів

Астрахан

Наталія Іванівна

– кандидат філологічних наук, доцент, за-
відувач кафедри зарубіжної літератури
Житомирського державного універси-
тету імені Івана Франка

Бабій

Людмила Богданівна

– аспірант Тернопільського національного
педагогічного університету імені Воло-
димира Гнатюка

Біловус

Леся Іванівна

– кандидат філологічних наук, викладач
Тернопільського експериментального
інституту педагогічної освіти

Боднар

Віра Томашівна

– кандидат філологічних наук, доцент ка-
федри теорії літератури та порівняль-
ного літературознавства Тернопільсь-
кого національного педагогічного уні-
верситету імені Володимира Гнатюка

Бублейник

Людмила Василівна

– доктор філологічних наук, професор, за-
відувач кафедри слов'янської філології
Волинського державного університету
імені Лесі Українки

Веретюк

Оксана Михайлівна

– доктор філологічних наук, професор ка-
федри теорії літератури та порівняль-
ного літературознавства Тернопільсь-
кого національного педагогічного уні-
верситету імені Володимира Гнатюка

Грицак

Наталія Русланівна

– аспірант Тернопільського національного
педагогічного університету імені Воло-
димира Гнатюка

Гром'як

Роман Теодорович

– доктор філологічних наук, професор, за-
відувач кафедри теорії літератури
та порівняльного літературознавства
Тернопільського національного педаго-
гічного університету імені Володимира
Гнатюка, академік АН ВШ України

Завадський

Юрій Романович

– аспірант Тернопільського національного
педагогічного університету імені Воло-
димира Гнатюка

Ємчук

Тетяна Богданівна

– аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Журба

Світлана Степанівна

– кандидат філологічних наук, доцент Криворізького державного педагогічного університету

Кавун

Оксана Василівна

– аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Колошук

Надія Георгіївна

– кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського державного університету імені Лесі Українки

Кошіль

Наталія Євгенівна

– аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Куца

Ольга Павлівна

– доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Лабашук

Оксана Василівна

– кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Лавринович

Лілія Богданівна

– кандидат філологічних наук, доцент Волинського державного університету імені Лесі Українки

Лановик

Зоряна Богданівна

– кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Лановик

Мар'яна Богданівна

– кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Лупак

Наталія Миколаївна

– викладач Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Міснік

Юрій Юрійович

– аспірант Житомирського державного університету імені Івана Франка

Мочернюк

Надія Дмитрівна

– кандидат філологічних наук, асистент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Назаревич

Леся Тарасівна

– аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Оляндер

Луїза Костянтинівна

– доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Волинського державного університету імені Лесі Українки, академік АН ВШ України

Осадча

Юлія Володимирівна

– молодший науковий співробітник відділу теорії літератури Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

Папушина

Валентина Антонівна

– аспірант Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету

Полежаєва

Тетяна Вікторівна

– кандидат філологічних наук, викладач Волинського державного університету імені Лесі Українки

Семашук

Наталія Павлівна

– аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Собчук

Людмила Василівна

– пошукувач Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Сучкова

Людмила Петрівна

– аспірант Волинського державного університету імені Лесі Українки

– доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Ткачук

Микола Платонович

Ткачук

Олександр Миколайович

– викладач кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Удалов

Віктор Лазарович

– доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Волинського державного університету імені Лесі Українки, академік АН ВШ України

Цяпа

Андрій Григорович

– аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Чирков

Олександр Семенович

– доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка, академік АН ВШ України

Ячменьова

Марія Миколаївна

– аспірант Житомирського державного університету імені Івана Франка

Наукове видання

**ТЕРМІНОСИСТЕМИ
СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА:
досвід розробки і проблеми**

Науковий семінар

Науковий редактор: доктор філол. наук, професор **Гром'як Р. Т.**
Відповідальна за випуск: канд. філол. наук, доцент **Лановик М. Б.**
Технічний редактор: канд. філол. наук, доцент **Лановик З. Б.**
Коректор: **Семашук Н.П.**
Комп'ютерна верстка, макет: **Хомацький Ю. Я.**

Підписано до друку 31.06..2006 р. Формат 60x80/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times.
Умовно-друк. арк. 19,86. Облік.-вид. арк. 23,36. Тираж 300 екз.