

АВТОРСЬКА ГЕНОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ БОГДАНА ЛЕПКОГО І ЖАНРОВІ ТРАДИЦІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Олена Коноплицька

**Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра документознавства, інформаційної діяльності та
українознавства, Тернопільський національний економічний університет**

ABSTRACT

The article focuses on the systemic understanding of the artist's creativity and the category of author's consciousness of the creator as a powerful and sole source of creative act. Literary studies have long been interested in manifestations of the author in an artwork. In the works of Ivan Franko, O. Biletsky and M. Kodak it was traced how aesthetic and artistic tastes, philosophical and aesthetic views, ideological orientations in the whole of the writer or the theorist of literature were developed.

We take into account the active creative work of B. Lepky as a prose writer, university teacher and cultural and public figure, organically linked with national environments of Ukraine, Poland, Czechoslovakia, Austria and Germany. And in this passage we analyze how the most characteristic of his individual aesthetic consciousness was textured by himself, in which certain impulses were echoed that came to him in a different way.

The research outlines the problem of author's subjective qualification of his own work with his genre outline.

We note that a more in-depth study requires the question of the ratio of subjective (author) and general (theoretical) views on the definition of the genre.

Key words: author's consciousness, writer, genre, author, theory of literature.

Стаття присвячена системному розумінні творчості митця і категорії авторської свідомості творця як потужного і єдиного джерела творчого акту. Літературознавство здавна цікавиться проявами автора в художньому творі. У працях І.Франка, О.Білецького та М. Кодака простежено, як розвивались естетичні та художні смаки, філософсько-естетичні погляди, світоглядні орієнтації в цілому письменника чи теоретика літератури.

У дослідженні беремо до уваги активну творчу діяльність Б.Лепкого як прозаїка, університетського викладача і культурно-громадського діяча, органічно пов'язаного з національними середовищами України, Польщі, Чехословаччини, Австрії та Німеччини. І в цьому руслі аналізуємо, як текстуально сам Лепкий фіксував вияви своєї індивідуальної естетичної свідомості.

У роботі окреслено проблему авторської суб'єктивної кваліфікації власного твору з його жанровим окресленням. Констатуємо, що глибшого дослідження вимагає питання про співвідношення суб'єктивного (авторського) та загальнопоширеного (теоретичного) поглядів щодо означення жанру

Ключові слова: авторська свідомість, митець, жанр, автор, теорія літератури.

тодики, яка властива і доступна саме філологам, що працюють на рівні *поетики*. Серед різних шляхів розпізнавання авторської свідомості М.Кодак обрав той, на якому наполягав О.І.Білецький: "... ми станемо на міцніший ґрунт, ідучи не від творчої особистості, а від результатів цієї творчості, з того моменту, як, закріплені на папері, вони стають реальністю, доступною для спостереження і об'єктивного аналізу" [4, т.3, 296].

Отже, дослідження авторської свідомості формально розпочинається розглядом результату праці автора — його твором, але інспірується та постійно опосередковується глибшими чинниками, певною їх системою. М.Кодак відзначав у зв'язку з цим, що "кожний художній твір є водночас: 1) явищем естетичним, у якому естетичні уявлення автора експліковані певною поетичною системою — естетикою в дії — і описуються категоріями естетики; 2) результатом творення художнього світу, словесно-образна специфіка якого розпізнається й описується системою понять поетики; 3) цілісним творчо-психологічним актом діяльного світовідношення автора, яке належить розпізнавати і описувати в термінах психології" [146, 5].

Між зацитованими думками І.Франка, О.Білецького і М.Кодака, що стосуються авторської свідомості, пролягає проміжок часу по 50 років. За ті періоди радикально оновлювалися традиційні гуманітарні і суспільні науки, поглиблювалися інтеграційно-диференційні процеси поміж ними, внаслідок чого склалися новітні напрямки і школи, які в різних соціально-культурних умовах часто конфронтували. І тільки з останньої третини ХХ століття взаємозближення у сфері наукового життя прискорюється, позбуваючись штучних бар'єрів і перешкод. Незважаючи на ці зміни соціально-політичного і технологічного характеру, продовжує діяти логіка внутрішньо наукового плану, пов'язана з пріоритетами наукових програм, доцільною діяльністю окремих вчених і установ. Тому й зростає вага системних досліджень, засади яких доводиться кожному науковцеві немовби опрацьовувати самостійно і спочатку, враховуючи спеціалізацію і швидку зміну наукових парадигм.

Ось, наприклад, М.Кодак, прихильник системної методології [див. його публікації: 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21], виділив три варіанти опису експлікації естетичних уявлень автора — в терміносистемах естетики, поетики, психології. Однак попри них існують ще інші галузі пізнання духовної діяльності людини — філософія, культурологія, антропологія, семіотика, які в свою чергу виокремлюють із своїх предметів відносно специфіковані стратегії (онтологію, епістеміологію, логіку, аксіологію, герменевтику, наратологію, металінгвістику, генологію і т.д.) з притаманними їм компетенціями і поняттями. І тому з'являються дослідження індивідуального чи колективного формату з назвами „Духовний світ людини“, „Мистецтво в світі духовної культури“, „Естетична свідомість і художня культура“, „Художній твір у процесі соціального функціонування“, „Естетична свідомість і деякі закономірності її розвитку“, „Естетична культура людини“. Якщо подібні праці виконувалися впродовж 80-х років вітчизняними естетиками, які на певному рівні науково абстрагувалися від поетики окремих видів мистецтва, то теоретики літератури відповідно до своїх зацікавлень прагнули експлікувати загальноестетичні висновки та узагальнення щодо специфіки словесного мистецтва та його родо-жанрового поділу. У такому аспекті була виконана колективна монографія „Художня література і духовне життя суспільства“ [29] і докторська дисертація Г.Клочака „Методологія і методика системного аналізу індивідуальної поетики і поетики окремого літературного твору“ [14].

Група донецьких філологів під керівництвом М.Гіршмана послідовно і тривалий час розробляє теорію цілісності художнього твору, цілісного аналізу мистецьких феноменів, практично реалізуючи системний до них підхід [див.: 6; 7]. У пізнавальній ситуації, коли на філософську естетику і традиційне літературознавство наступають парадигми культурології і поетики, описувати і реконструювати естетичну свідомість письменника, наприклад, Шевченка чи Франка, Стефаника чи Коцюбинського, виявляється досить складно. Коли дослідники характеризують чийсь естетику, то беруть до уваги найчастіше наукові праці чи статті, листи, публіцистику тощо. І на їх основі простежують внесок автора у розвиток світової чи національної естетичної думки.

У таких випадках, стверджує професор Р.Гром'як, літературознавцями розрізняється "іманентна" поетика і "сформульована" естетика. У полі зору першої — "усі взаємопов'язані елементи естетичної свідомості письменника, зреалізовані в текстах не тільки засобами лексики й синтаксису, а й жанровими, композиційно-стильовими", а "сформульована" естетика — "це рефлексійний плід письменника, результат його роздумів про естетичне освоєння дійсності, сутність мистецтва і власну творчість" [9, 6].

Таким чином, ця "сформульована" естетика через вербалізацію на теоретичному рівні естетичної свідомості письменника передається в параметрах відомих чи трансформованих естетичних категорій, літературознавчих понять, або метафоричних терміносполук. Аналогічна складність з певними аналітично-пошуковими процедурами стосується і спадщини Богдана Лепкого. До її аналізу в заявленому ракурсі застосовуємо матрицю співвідносних категорій, які позначають поступове звуження авторської свідомості за рівнями і сферами: естетична свідомість → художня (мистецька) свідомість → художній (мистецький) світ → літературно-мистецький твір → генологічна компетентність → композиційно-стильова домінанта → вербально-термінологічна текстуалізація як знаково-комунікативна семіоза.

Згадані щойно концепти, сформульовані і текстуалізовані сучасною термінологічною системою, ми не будемо "накладати" на твори Б.Лепкого, щоб ідентифікувати жанрові структури останніх. Це суперечило б не тільки засадам історизму в традиціях культурно-історичної школи і канонам теоретичної моделі, яку без *істотної* різниці утверджували в нас праці з теорії літератури від Л.І.Тимофєєва, Г.М.Поспелова, П.К.Волинського до формально відмінного від них колективного видання 1970 року — "Теория литературы в связи с проблемами эстетики" [10]. Найголовніше, що такий підхід до нашої теми не відповідав би ні духові рецептивної естетики, ні букві і постулатам апробованого вже системно-функціонального аналізу літератури і культури в цілому, який переконливо обстоював ще Я.Мукаржовський в публікаціях 1930-40-х рр. XX ст. Його праці "Мистецтво як семіологічний факт" (1934), "Естетична функція, норма і цінність як соціальні факти" (1936), "Структуралізм в естетиці і в науці про літературу" (1941), "Про структуралізм" (1946) презентують той варіант системно-функціонального підходу до мистецтва та естетики як теоретичного осмислення творчості й естетичної діяльності, який поєднував традиції класичної філософії й структуралізму 40-х років XX ст.

Для нас важливо заакцентувати цей факт, бо саме на той час припадає активна творча діяльність Б.Лепкого як прозаїка, університетського викладача і культурно-громадського діяча, органічно пов'язаного з національними середовищами України, Польщі, Чехословаччини, Австрії та Німеччини, що й відбито в

недавно опублікованому його листуванні [12]. Отже, маємо реальну можливість простежити, як текстуально фіксувалися самим Лепким вияви його індивідуальної естетичної свідомості, в котрій відлунювали певні інспірації, імпульси, що доходили до нього в різний спосіб з тих середовищ.

Разом з тим маємо текстуалізовані свідчення сучасників Лепкого, які в листах (зрідка) і публічно (в рецензіях на твори Лепкого або статтях про цю постать як особистість) реагували на вияви різних структурних компонентів естетичної свідомості Лепкого.

Про домінантність естетичного чинника в свідомості і в творчій діяльності Б.Лепкого об'єктивно свідчить уже перша публічна реакція на літературно-критичні та історико-літературні тексти Лепкого. Маємо на увазі „Історію українського письменства” С.Єфремова, в якій від першого видання до останнього прижиттєвого її перевидання автор зберігав конфронтацію щодо засадничих у Лепкого методологічних орієнтацій — „розслідувати, як почуття естетичне об'являлося у нас в творах словесних (говорених і писаних), як розвивалося у них те чуття та як росла уява...” [11, 24]. У цьому історико-літературному факті задокументовано перегук двох українських діячів, які працювали у різних соціокультурних середовищах, а їхні тексти оприявнювалися в різних контекстах, сказати б сучасною термінологією, в інших інтертекстуальних полях.

Власне, цих декілька філологічних фактів, згаданих вище, покликані засигналізувати, мотивувати вибір і використання методичних процедур у нашому дослідженні та в презентації й текстуальної стратегії. Для досягнення нашої мети і завдань не йдеться про *вичерпне* обстеження фактів, навіть не про певну їх *кількість*, скільки про *доконечну наявність*, аби вони через їх рецепцію та відповідну інтерпретацію засвідчили можливість і своєрідність структурування генологічної свідомості Лепкого і невіддільної від неї жанрової системи прози письменника.

Розуміння системно-функціональних взаємодій ієрархізованих рівнів та елементів естетичної свідомості автора як активного креатора дозволяє теоретично вичленовувати *генологічну свідомість письменника* і вбачати її присутність у будь-яких висловлюваннях про феномени писання (творення) оригінальних цінностей.

Ось уривок з листа І.Франка до Ольги Рошкевич: „...Талант, се властиво більша вразливість нервова на певні враження і більша спосібність задержувати ті враження і викликати їх наново, — се значить, талант, се темперамент... Значить, треба передусім обсервувати життя, видіти більше і живіше, ніж другі — а відтак треба уміти відживити і впорядкувати тоті враження на папері. Ось і талант повістярський. Перший пункт далеко важливіший від другого. Хто ясно видить і живо чує певне враження — у того швидше знайдеться спосіб його й виразити відповідно... Писатель, талановитий писатель видить ясніше від других, чує живіше, переймається, переконує других... Поняття таланту сходиться з образом, працею в певнім напрямі і довшою вправою” [28, т.48, 135].

Логіка міркувань-порад автора, який ділиться досвідом з іншою людиною щодо успішної „праці в певнім напрямі”, заторкує низку психологічних, гносеологічних, конструктивно-технічних питань. А з-поміж них є і такі, що вербалізуються відомими лексемами зі сфери жанрології: „**впорядкувати** враження **на папері**”, „талант **повістярський**”, „поняття таланту сходиться з обдарованням...”, довшою **вправою**” і т.д. З цього погляду промовистими, оскільки вони дуже багаті фактажем, є численні праці з психології творчості, які на основі ін-

троспекції митців увиразнюють механізми і тенденції в структуруванні конфігурацій скритого від дослідників творчого процесу.

Оригінальною і показовою в плані охоплення всіх внутрішніх станів і процесів творчої діяльності є праця “Психологія літературної творчості” болгарського вченого М.Арнаудова. Автор розглядає різні компоненти свідомості, які проявляються у творчому процесі, як-от: відчуття, емоції, інтелект, фантазію, пам’ять, а також форми фіксації досвіду (мемуари, записники й щоденники). Вчений осмислював ці прояви, “щоб зрозуміти окремі **фактори** творчої **діяльності** не у відриві один від одного, щоб розкрити суть останньої як *цілості*, а також показати, як елементи і функції духу ... приводять до органічного процесу, результатом якого є закінчений поетичний твір” [2, 433].

Більшість укладачів висловлювань і спостережень митців говорять про *стадіальність* творчого процесу, який започатковується моментом виникнення задуму. Але перед тим, як у письменника виникає задум художнього твору, проходить певний час. Митець живе у світі, спостерігає, переживає і пізнає його, здебільшого і сам є учасником різноманітних життєвих подій: “Що таке я сам? — писав Й.-В.Ґете. — Що я зробив? Я зібрав і використав усе, що бачив, чув, спостерігав. Свої твори я завдячую тисячам різних індивідів, невігласам і мудрецам, тямущим і тупоголовим; дитинство, зрілий вік, старість — все принесло мені свої думки, свої здібності, свої надії, свій спосіб життя, я часто збирав урожай, засіяний іншими, одне слово, моя праця — праця колективної істоти, якій ім’я Ґете” [5, 55-56].

Задум твору, наголошує П.Медведєв, “не може бути витлумачений як найпростіший, нерозчленований, первинний елемент художнього твору. Навпаки, задум являє собою складне ціле, що складається іноді з дуже різнорідних елементів. У нього можуть включатися і загальні ідеї, й окремі образи, й елементи ритмічного порядку, і композиційні проекти тощо” [25, 109]. Цей дослідник серед зовнішніх стимулів творчого процесу виділяв імпульси духовно-культурного характеру (морально-етичні, політичні та літературні ідеї), чуттєві враження і пластичні образи, спогади та музичні інспірації [див.: 25, 110-121].

Переконливий аналіз стадіальності творчого процесу в різних сферах діяльності дав психолог В.А.Роменець [26]. Він, крім узагальнення безсумнівних фактів, звертав увагу на недоліки стадійної теорії, на певні спрощення, наголошуючи роль інтуїції, натхнення, ігрової комбінаторики, діалектики таких моментів, як адаптація, самоорганізація творця, його завбачливість. Психолог зробив висновок, який нам видається методологічно важливим щодо проблематики нашої дисертації: він радить зрозуміти, що “етапи творчого процесу є в той же час і його моментами”, оскільки на „кожному етапі співіснують важливі характерні особливості інших фаз творчості” [26, 172].

Творчий процес, в якому *продуктивно* реалізується мистецько-естетична свідомість письменника, за своєю суспільною природою має комунікативний характер, що виявляється в безнастанному діалозі творця-автора і реципієнта-адресата.

Невід’ємним елементом порозуміння письменника з читачем є авторський жанровизначальний підзаголовок. Він „запускає” той механізм, який врешті створює стан зацікавленості, своєрідний настрій “жанрового очікування” (Л.Чернець) [див.: 30]. Коли компетентний читач бачить авторське визначення жанру, то це починає формувати в його свідомості певну установку, актуалізує

згадку про подібні прочитані раніше твори. “Тут на перший план виступає природне читацьке очікування, яке здійснюється конкретним індивідом стосовно наявної естетичної свідомості”, — наголошують сучасні дослідники [27, 130].

В.Шкловський у зв'язку з характеристикою ролі жанрового маркування твердив, що митці, „називаючи певний жанр, вказують на систему, до якої належить даний твір, і наперед пропонують читачеві підкоритися законам цієї системи” [31, 92].

Перше знайомство з твором для того, хто сприймає (читача, слухача), починається саме з жанрових маркувань. Щоб націлити читачів на сприйняття якогось твору в знайомому для них жанрі, зорієнтувати їх, автори нерідко апелюють до жанрової компетенції реципієнтів, виносячи відповідні маркери у підзаголовок чи навіть у заголовок, як це спостерігалось ще в дописемні часи: “Пісня про...”, “Притча про...”, “Дума про...”, “Казка про...”.

Отже, перш за все на читацькі сподівання, які певною мірою є й жанровими сподіваннями, письменник реагує словесним означенням жанру в літературних творах. Тому постає питання: як у свідомості письменника відображається його намір написати конкретний твір з певними структурними параметрами. Звідси випливає інше — чи автор завжди заздалегідь означає для себе жанр і в його “рамки” втілює твір; чи він пише, інтуїтивно відчуючи жанрові ознаки; чи зовсім не задумується над цим?

До проблем такого роду зверталось в різний час багато вчених. Вони пропонували відповіді, які вкладалися, зрештою, в широку амплітуду розсіяння: від власне заперечних до категорично ствердних. Зокрема італійський інтуїтивіст Б.Кроче у книзі “Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика” (1903) висловлював думку про те, що в літературі не може бути жанрів, бо й задум, і твір у цілому народжуються в творчому процесі, де домінує інтуїція, підсвідоме вираження [див.: 24]. В його уявленні твір — це особлива форма прояву інтуїції, яка не може поділятися на структурні частини, бо є цілісним континуумом. З такого погляду, жанр — це надто високий ступінь абстрагування, який не має в собі нічого серйозного, а створений лише для зручнішої класифікації художніх творів на окремі групи під загальними рубриками для користування книгами в бібліотеках.

У науковій концепції М.Бахтіна також знаходимо низку ідей, пов'язаних із усвідомленням витоків і функцій жанру. Вчений міркував: “Літературний жанр за самою своєю природою відображає найбільш стійкі і вікові тенденції розвитку літератури. У жанрі завжди зберігаються невмирущі елементи архаїки. Правда, ця архаїка зберігається в ньому завдяки постійному її оновленню, так би мовити, осучасненню. Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий водночас. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру. У цьому життя жанру. ... Жанр живе сучасним, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр — представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і спроможний забезпечити єдність і безперервність цього розвитку” [3, 122].

Своєрідним розвитком бахтінської логіки є точка зору російського літературознавця С.Аверинцева, який вважав, що „...жанр немовби має свою власну волю, тому авторська воля не має права з нею сперечатися” [1, 109]. Митець повинен свою індивідуальність спрямувати на „змагання” зі своїми попередниками і наступниками в межах єдиного жанрового канону, витворивши щось оригінальне.

За міркуванням сучасного естетика і культуролога М.Кагана, “у реальному творчому процесі художник завжди стоїть перед необхідністю більш-менш свідомого вибору певної жанрової структури, яка видається йому оптимальною... І навіть у тому випадку, коли жодна з існуючих у його час жанрових структур не влаштовує художника і він вдається до пошуків нової, — чи то модифікуючи одну з тих, що є, чи то схрещуючи два або три відомих йому жанри, чи то намагаючись сконструювати щось зовсім нове, — навіть тоді він змушений здійснити деякий акт ... жанрового самовизначення” [13, 410].

Дослідники психології творчості, як показують наявні праці, добирають і групують свідчення митців, не дуже дбаючи про вимоги історизму чи національну, художньо-стильову спорідненість творців, бо керуються логікою і потребами теоретичної науки. Натомість літературознавці, культурологи й естетики переносять акценти на гносеологічні, семантико-понятійні, функціонально-регулятивні аспекти жанрових зрізів естетичної свідомості, яка постає вже в художньому світі, змодельованому творцями. Такий перетин чи вимір структурованої естетичної свідомості є немовби корелятом адресанта й адресата в художній комунікації. Структурні аспекти системи автор ↔ реципієнт увиразнювалися поступово, з утвердженням знаково-комунікативних процесів і семіотики, яка їх вивчає. Але на цьому шляху можна фіксувати певні віхи і кроки відомих літературознавців ще 30-50-х рр. XX століття, які поглиблено займалися теорією родо-жанрової диференціації літератури. Зазначені зрушення пов'язані з підходом до осмислення суті теоретичної проблеми, яку можна сформулювати так: “Як поєднується в творчому процесі раціонально обдумане, зважене, і те, що зринуло інтуїтивно як належна форма художнього образу, без якої і поза якою він не існує і не усвідомлюється ні митцем, ні читачем” [8, 13].

Французький вчений, пропагандист літературознавчого синтезу, теоретик і методолог компаративістики Поль ван Тіґем в 20-30-х роках XX ст. запропонував термін “**генологія**” для позначення розділу в компаративістиці, який досліджує літературні роди і жанри. Для українського літературознавства звичнішим є термін “**теорія літературних родів і жанрів**”, або жанрологія. Проте під впливом праць послідовників Поля ван Тіґема в європейських країнах вживається все активніше поняття/термін “генологія”, поряд з яким використовується і терміносполука “**генологічна свідомість**”.

Проблему генологічної свідомості детально розглянула польська дослідниця С.Скварчинська у третьому томі праці “*Wstęp do nauki o literaturze*” (1965) [див.: 32]. Перші публікації з цієї проблематики авторка зробила ще у 1952 році. Вона розмежувала “*генологічні предмети*” (самі твори, завжди написані в певному жанрі, чистому чи змішаному, бо це форма їхнього існування), “*генологічні поняття*” (мисленнєве відображення й цілісне осягнення визначальних рис, властивостей прочитаних творів, втілене в уявленнях і поняттях), “*генологічні назви*” (стосуються і предмета, і поняття, бо вказують на твори і представляють вироблені про них поняття) [32, 311]. Чимало з таких назв набувають згодом термінологічного статусу, хоча деякі так і залишаються “*псевдопоняттями*” чи “*генологічними фікціями*” [32, 325].

Прояви генологічної свідомості професійних письменників, літературів-початківців, компетентних читачів фіксуються у процесі літературного життя на основі літературно-критичних статей, праць літературознавців, читацьких відгуків.

Генологічна свідомість письменника проявляється у його листах та самовизначенні жанрів власних творів, у критичних статтях та історико-літературних працях. Трапляється, що автор вкладає у твір інтуїтивно смакове чуття жанрової структури, а словесне позначення дає не таке, яке визначив би дослідник. Про це свідчать численні приклади.

Так, О.Кобилянська свою “Землю” називала “оповіданням”, а у читацькій і літературознавчій свідомості жанр цього твору закріпився як “повість”. Подібна ситуація і з її творами “У неділю рано зілля копала”, “Царівна”, які авторка також називала “оповіданнями”. Зате А.Кримський у рецензії на твір “Царівна” дивувався: “Не знати, чому авторка назвала своє писання оповіданням. Оповідання — то, звичайно, щось коротке і епізодичне, а великий твір “Царівна” (424 стор.), де так докладно списано цілу історію декількох осіб і не менш докладно обмальовано ту суспільність, яка їх окружає, *треба* (!) назвати романом або, як кажуть у нас і в росіян, повістю” [23, т.2, 479]. Повістю йменував цей твір і М.Коцюбинський. У листі до Ольги Кобилянської від 25 жовтня 1902 року читаємо: “Пишу до Вас під свіжим враженням од Вашої повісті “Земля”. (...) Давно читав щось таке гарне, таке захоплює, як “Земля”. Я просто зачарований Вашою повістю — все: і природа, і люди, і психологія їх — все це робить таке сильне враження, все це виявляє таку свіжість і силу таланту...” [22, 317]. В обох випадках маємо яскраві прояви безпосередньої літературної рецепції на ґрунті естетичного співпереживання творів, окреслених генологічними поняттями компетентних читачів.

Іван Франко, незважаючи на розвинене чуття жанру, власні великі прозові твори називав відповідно до звичок галицької публіки “повістями”, а щодо російської, німецькомовної і східноукраїнської — “романами”. У листах І.Франка знаходимо, що подеколи один і той же твір автор кваліфікував у жанровому плані по-різному: “Перебуваючи у Відні... вечорами я написав повість” (Лист до Яна Карловича від 7 грудня 1892 р.) [28, т.49, 369]. Лист написаний польською мовою і йдеться про твір “Для домашнього огнища”. І.Франко звертається до варшавського видавця із проханням підшукати бажаючих купити права на видання чи видати цей твір. Через два тижні (20 грудня 1892 р.) у листі до М.Драгоманова, вихованого на російській літературній традиції, читаємо: “На роман свій зачинаю тратити надію” [28, т.49, 371]. Так само — романом — означає І.Франко свій твір “Для домашнього огнища” в листі до А.Кримського [28, т.49, 415]. У листі зі Львова до М.Павлика від 5 жовтня 1893 року І.Франко зазначав: “На титуловій картці романа друкуйте: Для домашнього огнища. Повесть Івана Франка. Коломия, 1894” [28, т.49, 418].

Отже, залежно від того, *куди* відсилається лист: у варшавські видання чи на російські терени, сам І.Франко, принагідно згадуючи твір у листах чи повідомляючи про нього, називає його то повістю, то романом, не дотримуючись послідовно якогось одного позначення.

Щодо інших творів, наприклад, “На дні”, то І.Франко називає його то “новелою”, то “повістю”; “Лель і Полель” — то “повістю”, то “романом”; “Воа constrictor” — то “оповіданням”, то “повістю”. Таке ж спостерігаємо і в літературно-критичних статтях Франка. У “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” (1910) твори І.Нечуя-Левицького “Хмари” та П.Мирного “Повія” І.Франко називає “повістями”. А в статті “Южно-русская литература”, яку він написав по-російськи, позначає ці два твори “романами”. Отже, фіксуємо вплив на

Франка-критика польської жанрової системи, в якій роман не розмежовувався з повістю, і російської, де таке розмежування було.

А.Кримський, характеризуючи творчість І.Франка, теж оперує різними жанровими визначеннями. Так, наприклад, у статті до ювілею письменника він називає “Петріїв і Довбушуків” повістю [23, т.2, 502], а в довідці про І.Франка, поданій до словника Брокгауза та Ефрона, цей же твір визначає як “довгий фантастичний роман” [23, т.2, 553].

Сам І.Франко у статті “Слово про критику” (1896) виступав проти практики оперування певною сумою сталих ознак для визначення жанрів і писав про невідповідність багатьох означень творів до жанрового поділу: “Сучасна літературна теорія і практика безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна зовсім для неї недоступні, а zarazом виказала нікчемність усіх давніх т.зв. естетичних формул і літературних родів та категорій. Ми зрозуміли, що те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т. ін., — повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору, або вираз поглядів на творчість в однім якимсь моменті історичнім, і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів” [28, т.30, 216].

Розбіжність у визначенні жанру твору спостерігається і в М.Коцюбинського, який писав: “В останні часи я дуже зайнятий: пишу продовження свого оповідання “Fata morgana”” (Лист до В.Гнатюка від 16 січня 1910 р.) [22, 310].

Відзначена тенденція простежується не тільки тоді, коли письменник пише твір, у якому поєднано елементи різних жанрів, а й тоді, коли автор свідомо культивує той чи інший жанр, виявляючи при цьому послідовність і неабияку майстерність.

У цьому сенсі глибшого дослідження вимагає питання про співвідношення суб’єктивного (авторського) та загальнопоширеного (теоретичного) поглядів щодо означення жанру. Автори, прагнучи до оригінальності у своїй творчості, як правило, не обмежують свій талент якимось умовними жанровими рамками. Тому і виникає проблема авторської суб’єктивної кваліфікації власного твору з його жанровим окресленням. Нерідко, презентуючи публіці жанрову приналежність свого твору, автор не йде за загальновизнаними теоретичними нормативами, а виражає своє власне бачення.

Численні історико-літературні факти засвідчують, що у творчому процесі митця жанр функціонує на двох рівнях: логічно-осмисленому та інтуїтивно-підсвідомому. Зв’язок цих рівнів є неоднаковим у творчості різних письменників, а також на різних етапах індивідуального творчого процесу.

Попри переконливість міркувань багатьох авторів, у тім числі і Франка, про взаємодію інтуїтивного та логічно осмисленого елементів у процесі складання чи вибору жанру, у поясненнях, **коли** і **як** це відбувається, маємо значні розходження і дискусії. Потрібне додаткове дослідження в інших ракурсах і на іншому матеріалі. Наразі констатуємо, що в теоретичних рефлексіях про системотворчу роль естетичної свідомості у жанрологічних студіях можемо виокремлювати своєрідну підсистему — генологічну свідомість — та верифікувати її як концепт і творчий феномен у діяльності насамперед таких культурних особистостей, які продуктивно заявили про себе в різних сферах культури і в різних національних середовищах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. — С. 101-115.
2. Арнаудов М. Психология литературного творчества. — М.: Прогресс, 1970. — 654 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Худ. лит., 1972. — 479 с.
4. Білецький О.І. Збір. праць: У 5-ти т. — К.: Наук. думка, 1966.
5. Ґете Й.-В. Поезія і правда: Збірник / Упоряд. Б.М.Гавришкова. — К.: Мистецтво, 1982. — 280 с.
6. Гиршман М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 528 с.
7. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. — М.: Сов. писатель, 1982. — 367 с.
8. Гром'як Р. Жанр у творчому процесі // Українське літературознавство. — Львів, 1972. — Вип. 15. — С. 10-14.
9. Гром'як Р. Естетика Шевченка. — Тернопіль: Просвіта, 2002. — 52 с.
10. Гуляев Н.А., Богданов А.Н., Юдкевич Л.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. — М.: Высш. школа, 1970. — 380 с.
11. Єфремов С. Історія українського письменства. — К.: Феміна, 1995. — 688 с.
12. Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Б.Лепкого / Упор. В.Качкан. — Львів: Фенікс, 2001. — 920 с.
13. Каган М. Морфология искусства: В 3-х ч. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
14. Ключек Г.Д. Методология и методика системного анализа индивидуальной поэтики и поэтики отдельного литературного произведения: Автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10.01.06 / Киевский гос. ун-тет. — К., 1989. — 64 с.
15. Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кін. ХІХ — поч. ХХ ст.: Автореф. дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т.Шевченка. — К., 1997. — 40 с.
16. Кодак Н.Ф. Время. Произведение. Книга. — К.: Наук. думка, 1987. — 198 с.
17. Кодак М. Жанр у часопросторових вимірах: до генології літературної класики // Слово і час. — 2003. — № 5. — С. 3-10.
18. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. — К.: Дніпро, 1983. — 159 с.
19. Кодак М.П. Психологізм соціальної прози. — К.: Наук. думка, 1980. — 161 с.
20. Кодак М. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури // Слово і час. — 2001. — №5. — С.8-15.
21. Кодак М. Спосіб життя і динаміка жанру // Радянське літературознавство. — 1980. — № 2. — С. 21-30.
22. Коцюбинський М. Листи // Коцюбинський М. Твори: У 3-х т. — Т.3. — К.: Дніпро, 1979. — С. 269-353.
23. Кримський А.Ю. Збір. творів: У 5-ти т. — К.: Наук. думка, 1972-1973.
24. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — М.: Интрада, 2000. — 160 с.
25. Медведев П. В лаборатории писателя. — Л.: Сов. писатель, 1971. — 392 с.
26. Роменець В.А. Психологія творчості: Навч. посібник. — К.: Либідь, 2001. — 288 с.
27. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. — Воронеж: Изд-во Ворон. ун-та, 1994. — 262 с.

28. Франко І.Я. Зібр. творів: У 50-ти т. — К.: Наук. думка, 1976-1986.
29. Художня література і духовне життя суспільства / Відп. ред. О.В.Шпильова. — К.: Наук. думка, 1989. — 270 с.
30. Чернец Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 192 с.
31. Шкловский В. Жанры и разрешение конфликтов // Вопросы литературы. — 1965. — № 8. — С. 91-102.
32. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. — Warszawa: Instytut wydawniczy "Pax", 1965. — Т. 3. — 410 s.