

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

# **НОВІТНЯ ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ І ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ**

**STUDIA METHODOLOGICA**  
**Випуск 24**

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль  
2008

**Редакційна колегія:**

д.філол.н., проф. Олег Лещак (головний редактор)  
д.філол.н., проф. Роман Гром'як  
д.філол.н., проф. Ольга Куца  
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк  
д.філол.н., проф. Олександр Готов  
д.філол.н., проф. Михайло Лабашук  
к.філол.н., доц. Ігор Папуша  
к.філол.н., доц. Юрій Ситько  
к.філол.н., ас. Юрій Завадський (відповідальний редактор)

**Науково-редакційна рада:**

Зд.Є. Адамчик, М. Брагасюк, Д. Затонський, Е. Касперський, В. Кравець, Н. Мазепа, І. Пасько,  
В. Сердюченко, С. Ткачов, М. Чаркіч, Я. Ядацький, В. Ярошовець

Альманах внесено до Переліку фахових видань  
ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю «філологія».

Публікації в альманаху визнаються фаховими  
ВАК України згідно з наказом №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями  
«філософія», «соціологічні та політологічні науки».  
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка

**Рецензенти:**

Доктор філологічних наук, професор М.С. Лабашук  
Доктор філологічних наук, професор О.В. Лещак

**Адреса редакції**

46027, Тернопіль - 27, а/с 554.  
Веб-сайт альманаху: [www.studiamethodologica.com.ua](http://www.studiamethodologica.com.ua)

Редакція не завжди поділяє погляди авторів  
Матеріали друкуються мовою оригіналу

S 88 **Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології** / Упорядник І.В.Папуша  
// *Studia methodologica*. – Випуск 24. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ  
ім.В.Гнатюка, 2008. – 278 с.

**ISBN 978-966-07-1262-1**

© *Studia methodologica*, 2008

# ЗМІСТ

<b>ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ Й АНТРОПОЛОГІЯ.....</b>	<b>6</b>
НАТАЛІЯ АСТРАХАН «МЕТОДОЛОГІЯ ТОЧНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА» Б. ЯРХО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ.....	6
Людмила БАБІЙ У ПОШУКАХ ДЕФІНІЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ: КУЛЬТУРАЛЬНИЙ АСПЕКТ.....	10
ОЛЕНА БОНДАРЕВА ЛЮДИНА У СИТУАЦІЇ «ПОДВІЙНОЇ ВИСТАВИ»: ДИСКУРСИВНИЙ КОД «ТЕАТРУ В ТЕАТРИ».....	15
Олександр ВОЛКОВИНСЬКИЙ ДУАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЕПІТЕТНОЇ СТРУКТУРИ.....	23
Лілія ДЕМИДЮК МІФ ЯК ТЕКСТ В АСПЕКТІ ВЗАЄМОВІДНОСИН МІФУ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	27
Вікторія ДУРКАЛЕВИЧ АНТРОПОЛОГІЯ СЕМІОТИКИ/СЕМІОТИКА АНТРОПОЛОГІЇ: КЛЮЧОВІ АСПЕКТИ.....	32
Тарас ДЗИСЬ АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МЕТОДОЛОГІЇ МІЖЛІТЕРАТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ (НА МАТЕРІАЛАХ ТВОРІВ ЙОЗЕФА РОТА ТА БОГДАНА ЛЕПКОГО).....	36
Олена ГАЛІЄТА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ КОЛЕКЦІЇ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....	40
Мар'яна ГІРНЯК ВІД СЕБЕ ДО ІНШОГО: ТВОРЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У ПРОЦЕСІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	47
Віталій ЗАХАРОВ ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ ТЕОРІЇ ЧИСТОЇ ФОРМИ СТАНІСЛАВА ІГНАЦІЯ ВІТКЕВИЧА.....	53
Юрій ЗАВАДСЬКИЙ ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ ЗОРОВОЇ ПОЕЗІЇ: ПРЕДМЕТ.....	57
Марія ЗУБРИЦЬКА АПОФАТИКА ТЕКСТУ ТА ЇЇ РЕЦЕПЦІЯ.....	64
Оксана КОСЮК МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ХАРАКТЕР ДОСЛІДЖЕННЯ МЕДІАРОЗВАЖАЛЬНОСТІ.....	68
Мар'яна ЛАНОВИК АНТРОПОЛОГІЧНІ МАТРИЦІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТІВ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР.....	71
Зоряна ЛАНОВИК БІБЛІЙНА АНТРОПОЛОГІЯ: НАЦІОНАЛЬНІ ОБРАЗИ СВІТУ У СВЯТОМУ ПИСЬМІ.....	77
Уляна ЛЕВКО ІДЕОЛОГІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ МОДЕЛЕЙ ФІКЦІЙНИХ СУСПІЛЬСТВ.....	80
Назар МАЛАНІЙ ЕКЗИСТЕНЦІЙНА СИТУАЦІЯ ВІДЧУЖЕННЯ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ).....	84
Сергій МИХИДА ПСИХОПОЕТИКА Й АНТРОПОЛОГІЯ: ПРОБЛЕМА КОРЕЛЯЦІЇ.....	88
Марія МОКЛИЦЯ АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ПСИХОАНАЛІЗУ.....	92
Максим НЕСТЕЛЕСЬ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО, ПСИХОАНАЛІЗ, СУЇЦИДОЛОГІЯ (ДЕЯКІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ).....	96
Луїза ОЛЯНДЕР ЧАСОПРОСТІР ЯК ОБРАЗ ЄВРОПИ В КНИЗІ АНДЖЕЯ СТАСЮКА “FADO”: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР.....	100

Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ	
<i>ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ В ПСИХОАНАЛІТИЧНОМУ ВИМІРІ:     ІДЕНТИФІКАЦІЯ І СУПЕРЕЧНІСТЬ</i> .....	105
ЯРОСЛАВ ПОЛПІЦУК	
<i>ПРОСТІР ІДЕОЛОГІЧНОГО ВПЛИВУ</i> .....	107
ОКСАНА САМОЛЮК	
<i>АНТРОПОЛОГІЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ</i> .....	113
ВІТА СТЕРНІЧУК	
<i>ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ: СПРОБА ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО ВИЗНАЧЕННЯ</i> .....	117
Людмила ТАРНАШИНСЬКА	
<i>ЛІТЕРАТУРНА АНТРОПОЛОГІЯ: НАБУТТЯ „СЕБЕ-ДОСВІДУ” (ПРОЛЕГОМЕНИ ДО     НАПРАЦЮВАННЯ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ)</i> .....	120
Софія ФІЛОНЕНКО	
<i>ХУДОЖНІЙ ДІАЛОГ ІЗ КЛАСИКОЮ (ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ РОМАНІВ ДЖЕЙН ОСТІН У     СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ)</i> .....	126
МАР'ЯНА ЧЕЛЕЦЬКА	
<i>КОД ЛАБІРИНТУ ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ СЕМІОТИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ</i> .....	132
ЕЛЕОНОРА ШЕСТАКОВА	
<i>ДИХОТОМІЯ ХУДОЖНЯ / НЕ-ХУДОЖНЯ СЛОВЕСНІСТЬ У КОНТЕКСТІ     ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ПОШУКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ</i> .....	138
Нонна ШЛЯХОВА	
<i>“БУТИ – ОЗНАЧАЄ БУТИ ДЛЯ ІНШОГО І ЧЕРЕЗ НЬОГО – ДЛЯ СЕБЕ”     (АНТРОПОЛОГІЧНА ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ М.БАХТІНА)</i> .....	144
СЕРГІЙ ЯКОВЕНКО	
<i>ПРЕДМЕТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ АНТРОПОЛОГІЇ. ПОЛЬСЬКИЙ ВАРІАНТ</i> .....	148
<b>ПОРІВНЯЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	<b>155</b>
Аліна БАЗИЛЯН	
<i>„ЗАЧИНЕНІ ДВЕРІ” І ПСИХОЛОГІЗМ У РОМАНАХ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО І     С. ЖЕРОМСЬКОГО</i> .....	155
Ольга БОДНАР	
<i>ПРИНЦИПИ ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МІКРОГАЛАКТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО СВІТУ     ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА І ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА</i> .....	160
Тетяна СМЧУК	
<i>АНТРОПОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ АНТИТОТАЛІТАРНОГО ДИСКУРСУ (НА МАТЕРІАЛІ     РОМАНІВ Р. ІВАНІЧУКА „СМЕРТЬ ЮДИ” ТА Г. ГРІНА „МОНСЕНЬЙОР КІХОТ”)</i> .....	166
Вікторія ОСТАПЧУК	
<i>АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ВОЄННИХ СЦЕН У РОМАНАХ-ЕПОПЕЯХ “ВОЙНА І     МИР” Л. ТОЛСТОГО І “РОРІОЛУ” С. ЖЕРОМСЬКОГО</i> .....	171
Олена РОМАЗАН	
<i>ДИЛЕМА СІМ'Ї ТА ЖІНОЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ Є. КОНОНЕНКО ТА     Е. ТАЙЛЕР (ПІД КУТОМ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ)</i> .....	176
Василь СЛАПЧУК	
<i>СМІХ У ПОЕЗІЇ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО ТА А. ВОЗНЕСЕНСЬКОГО:     АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР</i> .....	180
Світлана ЩЕРБІНА	
<i>СВОЄРІДНІСТЬ ОБРАЗУ «НОВОЇ ЛЮДИНИ» У ПОВІСТЯХ М. ЛЕСКОВА ТА І. НЕЧУЯ-     ЛЕВИЦЬКОГО</i> .....	185
<b>АНТРОПОЛОГІЯ НАРАЦІЇ</b> .....	<b>189</b>
Оксана ГОЛОВІЙ	
<i>ПОВІСТЬ ГР. ТЮТЮННИКА “ДЕНЬ МІЙ СУБОТНІЙ”: СПРОБА АНАЛІЗУ</i> .....	189
Л. ДЕРКАЧ	
<i>ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВИХ КОМУНІКАНТІВ (НА     МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ В. ПІДМОГИЛЬНОГО)</i> .....	193

Сніжана ЖИГУН	
<i>ІГРОВІ ПРИЙОМИ НАРАЦІЇ У ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 20-Х РОКІВ ХХСТ. (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Л.СКРИПНИКА, Г.ШКУРУПІЯ ТА М.ЙОГАНСЕНА)</i> .....	197
Іван ЗИМОМРЯ	
<i>МАЛА ПРОЗА ГЕРБЕРТА КУНЕРА: МОТИВ СТРАЖДАННЯ ЯК КОМУНІКАТИВНО-РЕЦЕПТИВНИЙ ВИМІР</i> .....	200
Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА	
<i>НАРАТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ НОВОГО ПРОЧИТАННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КЛАСИКИ</i> .....	205
Наталя МОЧЕРНЮК	
<i>РЕПОРТАЖ У ПУБЛІЦИСТИЧНІЙ І ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: КОМУНІКАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ</i> .....	211
Ігор ПАПУША	
<i>ДО АНТРОПОЛОГІЇ ЧАЮВАННЯ</i> .....	214
<i>В НАРАТИВІ УКРАЇНСЬКОЇ РЕАЛІСТИЧНОЇ ПРОЗИ</i> .....	214
Наталя ПОПЛАВСЬКА	
<i>РЕФОРМАЦІЙНО-КОНТРЕФОРМАЦІЙНА ПОЛЕМІЧНА ПУБЛІЦИСТИКА XVI СТ. ЯК ФОРМА КОМУНІКАЦІЇ</i> .....	221
Наталя ПОРОХНЯК	
<i>ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВИХ ОЗНАК РОМАНУ-СІМЕЙНОЇ ХРОНІКИ ПІД ВПЛИВОМ СІМЕЙНОГО НАРАТИВУ ЯК УНІВЕРСАЛЬНОГО ТЕКСТУ КУЛЬТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ «САГИ ПРО ФОРСАЙТІВ» ДЖ. ГОЛСУОРСІ)</i> .....	225
Юлія ПУШАК	
<i>ЧИТАННЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ НАЙНОВІШИХ КІНОТРАНСКРИПЦІЙ РОМАНУ „ІДИОТ” Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО)</i> .....	231
Марта РУДЕНКО	
<i>НАРАТИВНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРИ: КОДОВА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО</i> .....	236
Вікторія СІРУК	
<i>ГЕРОЙ, ПЕРСОНАЖ У СТРУКТУРІ ДІАЛОГІЧНОГО НАРАТИВУ</i> .....	239
Мар'яна СОКОЛ	
<i>ФУНКЦІЇ ЗАГОЛОВКУ ТВОРУ В РАКУРСІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ АНТРОПОЛОГІЇ</i> ....	245
Микола ТКАЧУК	
<i>НАРАТИВНА ОПТИКА ПОЕМИ «КАТЕРИНА» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА</i> .....	249
Світлана ХОПТА	
<i>АРХЕТИПНО-НАРАТИВНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ МОДУСІВ БУТТЯ: ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ПІДХІД</i> .....	255
Вікторія ЧЕРНЯХІВСЬКА	
<i>ДЕЯКІ АСПЕКТИ КОМУНІКАТИВНО-РЕЦЕПТИВНИХ ВИМІРІВ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОКОЛІННЯ «ДВОТИСЯЧНИКІВ»</i> .....	260
Галина ЧУМАК	
<i>ФРАГМЕНТАРНІСТЬ МОДЕРНОЇ СВІДОМОСТІ В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ НАРАТИВІ ПОЕМ Т.С. ЕЛЮТА "ПОРОЖНІ ЛЮДИ" І "БЕЗПІДНА ЗЕМЛЯ"</i> .....	263
Вікторія ЯКОВЛЄВА	
<i>НАРАТИВ ДИТИНСТВА 1980-Х: ДИТЯЧИЙ ПРОСТІР</i> .....	268
<b>РЕЦЕНЗІЇ</b> .....	<b>271</b>
Зоряна ЛАНОВИК, Мар'яна ЛАНОВИК	
<i>НАУКОВИЙ ПРОЕКТ ЯК ПРОЕКЦІЯ АВТОРСЬКОЇ СЕМІОСФЕРИ</i> .....	271
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</b> .....	<b>275</b>
<b>УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО АЛЬМАНАХУ</b> .....	<b>277</b>

# ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ Й АНТРОПОЛОГІЯ



Наталія АСТРАХАН

© 2008

## «МЕТОДОЛОГІЯ ТОЧНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА» Б. ЯРХО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ

Праця Б. Ярхо «Методологія точного літературознавства» була написана в середині 30-х років ХХ століття, але в повному обсязі донедавна не видавалася. Публікація цієї роботи серед інших праць одного з найбільш значущих філологів минулого століття [7] стала подією для сьогоденного літературознавства, викликала цікавість і до постаті практично забутого вченого майже фантастичного для сьогоденного дня масштабу, і до його відкинутих сучасниками й поставлених під сумнів учнями ідей. В контексті сучасних теоретико-літературних студій, на тлі постійної методологічної рефлексії літературознавства, що на межі ХХ та ХХІ століть, як сказав би Х.Л. Борхес, здійснює рух всіма дорогами одночасно, аби не замислюватись над вибором єдиного можливого шляху, актуалізація «Методології точного літературознавства» сприймається як необхідний крок. І ті міркування дослідника, з якими можна погодитись, і ті, що викликають суперечливе ставлення, сприймаються як однаково продуктивні для розгортання сучасного літературознавчого дискурсу, можуть сприяти визначенню головних векторів подальшого розвитку науки про літературу.

Вихідне положення Ярхо, на якому будується його методологія, стосується місця літературознавства в системі наук. Оскільки «людина – продукт природи та її твори не можуть бути вилучені з загального потоку життя», літературознавство виступає як «наука про життя» й «по методу повинно бути об'єднане з дисциплінами біологічними» [7, 7]. «Оскільки всі дії людини входять в загальний плин світового життя, – зазначає Ярхо, – нам легше мислити і її творчі акти всередині системи світобудови, ніж поза нею, легше підпорядкувати їх загальним законам життя, ніж будувати для них особливе законодавство без будь-якої вихідної точки» [7, 54]. За думкою вченого, об'єкти природознавства та літературознавства виступають як гомологічні, тому що література характеризується такими властивостями природного світу, як множинність, мінливість та неперервність. Множинність передбачає необхідність встановлення кількісної та якісної подібності, що вимагає порівняння та підрахунку; «мінливість породжує поняття порядку» [7, 57]; боротися з неперервністю можна також лише шляхом «точних визначень та точних обчислень» [7, 60]. Отже, свій метод Ярхо визначає як «порівняльно-статистичний, підтримуваний, наскільки це можливо, експериментом» [7, 7].

Позитивізм такої підходу до літератури був надмірним навіть для формальної школи російського літературознавства, представники якої прагнули в своїх дослідженнях досягти тієї міри науковості, яка б забезпечувала гідний статус науки про літературу серед інших наук, зокрема у порівнянні з «післясосоювськими» успіхами лінгвістики<sup>1</sup>. Ярхо небезпідставно відносять до формальної школи, його термінологічний апарат, який міг би стати об'єктом окремого дослідження, містить ряд визначальних формальних понять (художня форма, функція, структура), одна з програмових праць, написана у 1927 році, має назву «Елементарні засади формального аналізу». В той же час він суттєво розходився з формалістами у розумінні науковості та точності літературознавчого дослідження, що й зумовило його методологічні студії. Відомо, що Ярхо вкрай неохоче відгукнувся про роботу Ю. Тинянова «Проблема віршованої мови» [4] саме внаслідок недостатньої доказовості, недостатньої дисциплінованості думки та ясності вираження. Протиставити такого роду «недолікам» Ярхо прагнув математизацію

<sup>1</sup> Про панівні в тодішньому вітчизняному літературознавстві ідеологічні та соціологічні тенденції не має серйозних підстав згадувати сьогодні, що дозволяє навіть не коментувати різкі висловлення Ярхо щодо «невігластва» і «неробства» окремих «колег», для діяльності котрих були створені умови, дуже відмінні від тих, в яких довелося працювати автору «Методології точного літературознавства».

літературознавства, яку послідовно намагався здійснити, спираючись на методи варіаційної статистики: «Використання варіаційної статистики тут, як і скрізь, виходить з того положення, що число є найбільш об'єктивною категорією мислення й математичний доказ характеризується найбільшою загальністю» [7, 7].

Можливості і кордони використання математичних та статистичних методів у літературознавстві не випадково окреслюються різними літературознавчими школами по-різному. Визначення меж дієвості запропонованої Ярхо системи методів віддзеркалює уявлення про значущість літератури в цілому й літературного твору зокрема в сукупному бутті людства, а відтак втілює певну наукову концепцію людини. Коментуючи науковий здобуток Ярхо, М. Шапір відзначає, що «вчених гуманітаріїв цікавить в людині не природне, а культурне, не органічне, а штучне», що «гуманітарні науки – це науки про культуру, передусім про культуру духовну та її субституції в побуті» [6, 877].

Але зазначимо, що грань між природним і культурним в бутті людини надзвичайно відносна і ця відносність усвідомлювалась на всіх етапах розвитку людства. Можна згадати про античні паралелі між творчістю в природі та в мистецтві, просвітницьку концепцію природної людини, романтичний погляд на творчість як аналог дії креативних сил самої природи, «органічні» теорії мистецтва та «біологічні» концепції людини кінця XIX століття тощо. Не випадково на межі XIX та XX століть гостро було усвідомлене протиріччя між розвитком цивілізації та культури, Ф. Ніцше протиставив Аполлонівському началу в мистецтві Діонісіївське, Л. Толстой висловив сумніви щодо позитивності науково-технічного прогресу, К. Гамсун демонстративно залишив місто, аби знову відчути «соки землі» – цей ряд можна було б продовжити. Зараз зрозуміло, що відрив поступу людської цивілізації від природи та її живого життя загрожує загибеллю людству, і завдати цьому може лише відродження культури, яка, вочевидь, характеризується якраз не штучністю, а органічністю розвитку, природною єдністю з загальним потоком життя. Митці XX століття художньо розмірковували над цими питаннями, окреслюючи можливі небажані крайнощі сучасного антропогенезу – повне злиття зі світом природи (мотив перетворення людини у тварину) та повний відрив від світу природи (мотив катастрофи, апокаліпсису як покарання за злочини проти життя). При цьому обидва варіанти в художніх творах XX століття стають результатом втрати людиною людяності, атрибутом якої виступає здатність любити, створювати, вірити. Якщо умовно позначити цю триєдність загальнокультурним концептом «Бог», найбільш точно його значення відіб'є визначення «живий». Відчуттям «живого Бога» забезпечується здатність творити, вірити, любити – тобто жити, залишатися живим, «живим і тільки», як сказав би Б. Пастернак.

Отже, культура має характеризуватися не через протиставлення світу природи, а через відповідність цьому світові, його продовження на якісно новому рівні в сфері людської діяльності. Таємниця народження та буття твору мистецтва і літературного твору зокрема виступає як таємниця людини, виявлення її онтологічної сутності. В цьому контексті стає зрозумілою думка Й. Бродського, висловлена ним у «Нобелівській лекції» (1987): «Мистецтво..., і зокрема література, не побічний продукт видового розвитку, а рівно навпаки. Якщо тим, що відрізняє нас від інших представників тваринного царства, виступає мова, то література і зокрема поезія, як вища форма красного письменства, уявляє собою, грубо кажучи, нашу видову мету» [3, 10].

«Жива як життя», природна мова характеризується структурністю та цілісністю, здатністю до саморозвитку (мутації, як сказав би Бродський). З точки зору Ярхо, мова мистецтва від природної мови відрізняється незвичністю, яку можна виміряти числом, встановивши таким чином, «ступінь штучності, ступінь докладання художньої енергії» [7, 163]. «Мистецтво (в тому числі й мистецтво слова) є лише один з видів незвичного у природі» [7, 163], - вважає Ярхо. Оскільки естетичне характеризується літературознавцем як незвичне, художню форму він визначає як «сукупність ознак, здатних пробуджувати естетичне почуття в позитивний або негативний бік, тобто здаватися «гарними» або «негарними» [7, 71]. Життєвість художньої форми забезпечується відносністю незвичності, по мірі нейтралізації незвичного, дієвість художньої форми зменшується, форма відмирає. При цьому незвичність може характеризувати три сторони «людського слова»: звук, граматичну форму та значення (смысл). Тому необхідним виявляється виділення трьох галузей форми та їх елементів – незвичні звукосполучення виступають предметом фоніки, незвичні граматичні форми – предметом стилістики, незвичні смислові форми – предметом поетики [7, 73]. Ці елементи діють на людину через три окремі канали психіки, які

Ярхо називає «психічними посередниками»: «звук – через слухове відчуття; граматичні форми – через логічні акти, тобто через мислення; образи – через асоціативні акти, тобто через уяву (фантазію)» [7, 77]. Відповідно до цього Ярхо виокремлює три розділи літературознавства (фоніка, стилістика та поетика), їх одиниці (колон (або вірш) одиниця фоніки, фігура – одиниця стилістики та художній образ як одиниця поетики).

Очевидно, що ці роздуми Ярхо спираються на весь попередній досвід розвитку науки про літературу (який ретельно аналізується в «Методології точного літературознавства»), і в той же час переводять літературознавчу традицію в нову площину, надають їй нової якості. Характерне для формальної школи російського літературознавства дослідження художньої форми та її життєвості, динаміки існування, доповнюється баченням літературного твору як структури, в якій можна виділити окремі рівні та їх елементи. Ярхо переходить від формальної опозиції форма/зміст до структуралістської опозиції структура/смысл. Пропонуючи здійснювати трирівневу нотифікацію художнього тексту, тобто паралельне виявлення мовних «незвичностей» на рівні фоніки, стилістики та поетики, літературознавець створює своєрідні аналітичні моделі тексту, наближаючись до аналітичних маніпуляцій, до яких будуть вдаватися представники французького структуралізму буквально через півтора-два десятиліття. На жаль, праці Ярхо були невідомі Р. Барту, К. Бремону та К. Леві-Строссу [5], на відміну від робіт інших російських вчених періоду формалізму – В. Проппа, Р. Якобсона, Ю. Тинянова, Б. Томашевського, Б. Ейхенбаума.

Можливо, самим фактом свого існування «Методологія точного літературознавства» підтверджує думку Ярхо про «неперервність еволюційних рядів» і в гуманітарній сфері, адже ця робота сприймається як яскраво перехідна, проміжна між формалістичними та структуралістськими теоріями, і в той же час така, що містить «гени» інших літературознавчих теорій ХХ століття. Так, літературознавця практично не цікавить, як здійснюється сприйняття змісту літературного твору окремою людиною; роздуми про те, що у літературного твору може виявитись стільки «змістів», скільки буде читачів, здаються йому непродуктивними, «перенесення дослідження в психіку окремих читачів» [7, 214] виводить це дослідження, з його точки зору, за межі літературознавства та його методології. Таким чином «точне літературознавство» відмежовується від теоретичних настанов майбутньої школи рецептивної естетики (передісторія якої вже активно розгорталася), і водночас зумовлює необхідність її становлення. З точки зору теорії цілісності літературного твору, надзвичайно цікаво звучать міркування Ярхо про твір як «індивідуума», можливі форми співіснування творів, фактори створення враження єдності. А думки дослідника про «текстуру літературного твору», «нескінченну тонкість цих переплетінь живої тканини», що викликає «благодійний жаж» від почуття нескінченності у справжнього філолога і спонукає до подальших пошуків [7, 88], перегукуються з постструктуралістськими ідеями Р. Барта, зокрема з його визначенням понять «текст» (у Барта це слово пишеться з великої літери) та «твір» [2].

«Методологія точного літературознавства» складається з двох основних частин – «Аналіз» та «Синтез». Бінарна опозиція аналіз/синтез чітко структурує весь матеріал книги Ярхо:

«Аналіз – відомість, синтез – зведення.

Аналіз – опис, синтез – визначення (розгорнуте).

Аналіз наближається до повноти, синтез до стислості.

Аналіз з'ясовує факти, синтез – відношення.

Із останнього положення витікає, що аналіз (у принципі) працює з абсолютними числами, а синтез – з відносними» [7, 107].

Подібна чіткість у відокремленні аналітичних дослідницьких операцій від синтетичних сприймається як продуктивна для літературознавства, в реальній практиці котрого вони, як правило, змішуються, утворюють різноманітні гібридні форми, характер яких часто не усвідомлюється дослідниками. «Порядок наукового дослідження такий: аналіз, синтез. Порядок цей в жодному разі не є зворотнім, – відзначає вчений, – адже аналіз без синтезу можливий, а синтез без попереднього аналізу неможливий» [7, 66], – стверджує літературознавець. Складні об'єкти дослідження, як-то «жанр, школа, творчість письменника, окремий твір або частина його, а також одна галузь всередині будь-якого з цих об'єктів (наприклад, віршування письменника, стиль школи) або окрема форма (порівняння, рима тощо)» [7, 109], за думкою Ярхо, мають бути піддані аналізуванню й синтезуванню. Будь-який об'єкт дослідження, з точки зору вченого,



виступає як комплекс ознак, частини складного комплексу, які мають бути синтезовані окремо, він називає компонентами.

Ярхо розрізняє «аналізування» як акт мислення та «аналіз» як форму його викладення. Аналізування передбачає класифікацію, виділення окремих частин у комплексі ознак шляхом абстрагування, порівняння й встановлення подібності. При цьому кожна окрема ознака комплексу сама виступає як комплекс, й аналізування в цілому є нескінченним: «Здатність до абстрагування у людини безмежна, а світ нескінченний, як у бік великого, так і в бік малого. А оскільки немає кордонів дрібності ознаки, то теоретично немає кордонів й для аналізування. Символічно можна зобразити це у вигляді конуса... Ознак у предмета буде стільки, скільки кіл різного діаметру від основи конуса до вершини» [7, 68], – відзначає Ярхо. Але, на думку вченого, практично аналізування може зупинитись там, де втрачається «художня природа» ознаки, що має характеризуватися в аспекті якості, кількості та порядку [7, 70]. Ярхо порівнює мислення аналітика з ідеальною картотекою, дрібність деталізації якої забезпечує можливість будь-яких пересувань та максимальну точність синтезу [7, 81].

Метою синтезування, з точки зору Ярхо, є своєрідне спрощення аспекту світу, боротьба з множинністю вражень, досягнення «суті», виявлення «головного», яке вчений пропонує називати домінантою (зауважуючи в той же час, що «комплекс», «ознака», «домінанта», «компонента» – чисто методологічні, робочі поняття). «Думка намагається шляхом середніх величин неначе зупинити потік мінливості на одній точці (середнє арифметичне), або обмежити його розмах (середнє відхилення). Розум намагається охопити, наскільки це можливо, діапазон окремих ділянок мінливості (криві) і в загальному хаосі неупорядковано варіюючих ознак виявити основне напрямління варіації (вектор)» [7, 107], – пише Ярхо. Свіввідношення, які мають бути відображені у синтезі, можуть бути синхронічними, коли мова йде про співіснуючі ознаки, та діахронічними, коли ознаки є послідовними у часі. Перші відображають статику літератури й лежать в основі теорії, другі відображають динаміку й лежать в основі історії літератури.

На багатому, різноманітному матеріалі Ярхо демонструє можливості літературознавчого синтезу, будуючи варіаційні ряди та криві, які визначають статистичну вагу досліджуваних ознак й надзвичайно цікаво співвідносяться з природнім розташуванням ознак за так званою «кривою Кетле». Методи варіаційної статистики, застосовані щодо літературного матеріалу, здавалося б, мали анулювати літературознавчу специфіку, але у Ярхо вони ведуть до постанови нових проблем, окреслення цілих галузей, які потребують ретельних обчислень і можуть дати несподівані, непередбачувані результати в тому, що стосується особливостей організації окремих рівнів художньої форми, і в тому, що регламентує розгортання літературного процесу в цілому. За Ярхо, «загальний потік еволюції, що його ми називаємо історичним процесом» «при найближчому розгляді складається з низки найтонших струмочків, окремих еволюціонуючих ознак» [7, 342]. Літературознавець вважає, що в майбутньому має бути відкритий «закон хвиль» – так умовно називає Ярхо всеєдність буття, яку відчують всі вчені у різних галузях науки, по-різному називаючи та визначаючи її. «Той, хто зуміє шляхом математичної аргументації розвернути перед нами грандіозну картину літературного потоку у вигляді тисяч окремих хвиль, що набігають одна на одну, то течуть поряд, то знову розходяться у нескінченному русі – той завершить закладку фундаменту точного літературознавства» [7, 348-349], – такою є програма подальшої діяльності, яку заповідає науковець своїм більш щасливим продовжувачам.

Навряд чи більш щасливими продовжувачами дослідника можна вважати тих, хто здійснює конкретні обчислення у напрямках, визначених Ярхо. Лінія точного літературознавства, в принципі, ніколи не переривалася в дослідженнях російських вчених, це стосується в першу чергу теорії віршування, починаючи з робіт А. Білого і закінчуючи працями М. Гаспарова. Важливим етапом розвитку цієї лінії стала монографія В. Баєвського «Лінгвістичні, математичні, семіотичні й комп'ютерні моделі в теорії та історії літератури» [1], хоча її автор, називаючи своїм безпосереднім натхненником академіка О. Колмогорова, навіть не згадує про Ярхо, що був неначе виключений з загального теоретико-літературного контексту ХХ століття.

В дусі сьогоденних синергетичних підходів ідеї Ярхо виглядають напрочуд сучасно. Добрим тоном у літературознавчих дослідженнях межі ХХ-ХХІ століть стали паралелі між літературознавством та фізикою, літературознавством та математикою або математичною логікою тощо. Але зазначимо, що навіть послідовне прагнення до точності, намагання винести за дужки особистість дослідника не позбавляє працю Ярхо яскраво втіленого особистісного начала,

масштаб особистості вченого віддзеркалює широта та глибина наукового мислення, значущість запропонованого ним теоретичного концепту. Концепт «точне літературознавства» так само тягне за собою прізвище «Ярхо», як «карнавальна культура» прізвище «Бахтін», а «семіосфера» - «Лотман». Можливість розвитку «точного літературознавства» актуалізує питання про існування «неточного літературознавства» (в системі координат Ярхо можливим є лише таке «негативне» визначення), необхідність теоретичного співвідношення цих двох основних ліній науки про літературу та перспектив їх продовження.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. – Языки славянской культуры, 2001. – 336 с.
2. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 378-384.
3. Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Стихотворения. – Таллинн, 1991. – С. 5-18.
4. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. – М.: «Аграф», 2002. – С. 29-166.
5. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – 536 с.
6. Шапир М.И. О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подг. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир; под общей ред. М.И. Шапира. – М.: Языки слав. Культур, 2006. – С. 875-900.
7. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подг. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир; под общей ред. М.И. Шапира. – М.: Языки слав. Культур, 2006. – xxxii, 927 с.

*Людмила БАБИЙ*

© 2008

### У ПОШУКАХ ДЕФІНІЦІ ЛІТЕРАТУРИ: КУЛЬТУРАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Остання чверть ХХ століття насичена значними змінами в гуманітарному дискурсі. Вони пов'язані з новими підходами до вивчення та інтерпретації не лише літератури, а й інших явищ культури. Літературний твір не розглядається як автономний артефакт, а як частина культурального контексту. Дослідники звертають увагу не лише на „великі” твори мистецтва, а на популярну і масову культуру. Поряд з літературними критикою та теорією все частіше вживається термін „культуральні дослідження”, „культуральна теорія”.

У монографії „Літературна теорія, дуже короткий вступ” (1997) Дж. Каллер досліджує головні літературознавчі проблеми крізь призму культуральних досліджень, відразу зазначаючи, що у 80-х – 90-х роках ХХ ст. критики зосередилися на рефлексіях про літературу як про історичну та ідеологічну категорію, на її соціальних та політичних функціях, не фокусуючи уваги на розбіжностях між літературними і нелітературними творами, як це досі було [7, 33].

Особливістю літературознавчих та культуральних досліджень другої половини ХХ століття він вважає панування теорії. Йдеться не про теорію літератури, яка пояснює природу літератури та методи її аналізу, а про набагато ширше поняття, про загальне теоретизування. Як пояснює це Каллер, починаючи з 60-х років теоретики-літературознавці значну увагу звертають не на літературні, а на загальні питання. Аналізуються праці з антропології, історії мистецтва, гендерних студій, лінгвістики, філософії, політичної теорії, соціології, психоаналізу. Такі дослідження, на думку багатьох літературознавців, пропонують нові, альтернативні пояснення літературних та культуральних питань, змушують по-іншому поглянути на традиційні загальноприйняті об'єкти і методи вивчення взагалі та на підходи до визначення літератури, зокрема. Вони є ширшим поняттям щодо теорії літератури, оскільки вивчають функціонування культури, а література є її важливою складовою. Каллер намагається аргументувати нові

можливості, які створюються для літератури в межах цих досліджень, не вважаючи, що вони поглинуть літературознавство та знищать літературу.

Дж. Каллер по-своєму намагається з'ясувати, що таке література? Він не поділяє думки деяких науковців про те, що літературу визначає суспільство, вважаючи, що таке тлумачення лише підмінює проблему замість її вирішення. Літературознавець пропонує ставити питання по-іншому, на кшталт: „Що змушує певне суспільство трактувати щось як літературу?“, тобто шукати не розпізнавальні властивості поняття, а **критерії** вживання цього поняття в різних соціальних групах; брати до уваги не природу чи формальні ознаки, а історичні, соціологічні чи психологічні фактори.

Значна увага до нелітературних текстів, на думку науковця, змінила акценти дослідження, нівелюючи і без того нечітку межу між літературними і нелітературними текстами. Художні і нехудожні (скажімо, історичні) твори вивчалися разом та ще й схожими засобами, які майже не різняться. Суто літературні ознаки (наприклад, метафора) виявилися в нелітературних текстах. Каллер говорить про „літературність за межами літератури” [7, 17].

Історико-соціальне середовище вивчає у монографії „Літературна теорія: вступ” (1983) відомий британський теоретик, апологет марксизму, Тері Іглтон. Кінець 60-х – початок 70-х років дослідник називає періодом появи нових соціальних сил, студентів та викладачів. Університетські містечка часто ставали політичною ареною гарячих дебатів. Події в суспільстві, переконаний Іглтон, вплинули на способи читання та інтерпретації літератури, її соціальних функцій, які вже не сприймалися, як щось само собою зрозуміле. Гуманітарні науки залежали від мовчазного погодження між вчителями та тими, кого вони навчають, щодо питань цінності, а цього було все важче досягти. Найважче ставало сприймати літературу як втілення всезагальної цінності, а ця інтелектуальна криза була тісно пов'язана зі змінами в соціальному складі університетів. Традиційно, зазначає Т. Іглтон, студенти сприймали текст із точки зору позакласовості, позаетнічності, незацікавленості. Однак, поява нових груп (за етнічними, сексуальними, класовими відмінностями) змістила ці універсальні цінності.

Теоретики початку 70-х, серед яких Іглтон виділяє марксистів, феміністів, структуралістів, піддавали сумніву форму політичного життя в цілому, прагнучи знайти йому бажану альтернативу. Почали підніматися питання не лише про різні способи розуміння (аналізу) літератури, а й визначення та формування цілої галузі вивчення. 70-і роки, на його думку, були десятиліттям соціальної надії, політичної войовничості та високої теорії. В одному з інтерв'ю 90-х років він висловився про ті роки, як про період фетишизму методу, сподівання, що формування певного системного методу буде шляхом подальшого поступу. „Теорія розвивається (виникає), коли практика починає досліджувати свої умови та можливості, стає об'єктом свого вивчення” [8, 190].

Про покоління 60-х – 70-х він говорить як про спадкоємців поп-культури. Структуралізм виявив, що і у “високій” і “низькопробній” літературі діють одні і ті ж ходи та конвенції, з незначним урахуванням традиційного поняття цінності. Це, на думку Іглтона, було сприятливим середовищем для формування нової галузі – культуральних досліджень, представники яких прихильно сприймали антиелітне іконоборство шестидесятників – вісімдесятників і йшли в ногу з „науковими” теоретичними здобутками.

На кінець 70-х з'являються „нові” політичні течії – фемінізм, за права секс меншин, екологи, етнічні рухи. На передньому плані політичної критики залишався фемінізм. Ця теорія зберігала такий цінний, на думку Іглтона, зв'язок між теоретичними інституціями та суспільством. Вона (феміністична теорія) уможлилювала те, що заперечувалося високою теорією, в якій домінували чоловіки. Це була теорія, що „наближала до реальності такі вочевидь абстрактні теми як есенсеалізм, конвенціоналізм, формування ідентичності та природи політичного життя” [8, 194].

Теорію Т. Іглтон тісно пов'язує з політикою, подіями в суспільстві, масовими політичними рухами за трансформацію капіталізму, расизму чи імперіалізму в цілому. Всі ці рухи занепадають на початку 80-х, розпадаючись на мікро політичні, що вплинуло, на думку Іглтона, і на теорію: з об'єктивної і всезнаючої вона перетворюється на вузьку (місцеву), секторальну, суб'єктивну, естетизовану, автобіографічну. „Деконструювавши, здається, майже все, теорія врешті-решт деконструювала сама себе” [8, 195]. Такі ж процеси стосуються і суб'єкта, який стає нестійким, мінливим, децентрованим, та історії, яка перетворюється на розрізнений набір влади, дискурсів, звичаїв, наративів. „Період революції поступився епосі постмодернізму” [8, 196].

Теоретик говорить про народження нового покоління студентів і теоретиків, які займаються літературою. Їх більше цікавить сексуальність, поп культура, екзотична іншість, а не соціальний клас чи імперіалізм.

Ще однією відмітною рисою теоретичного життя 80-х Іглтон називає занепад деконструктивізму, звинувачення його апологетів у антиісторичному формалізмі, що своєю чергою сприяло поверненню до історії та появи нового історизму. Чільним ініціатором нового історизму є американський науковець С. Грінблатт, який став ключовою постаттю зміщення досліджень від літературної до культуральної поетики і від текстуальної до домінуючої і нині контекстуальної інтерпретації. Цей новий напрям розвивався відповідно до вимог панівного постмодернізму, тобто з критичним ставленням до історичної правди, причинності, мети та спрямованості. Історія не розглядалась як втілення причинно-наслідкових зв'язків, а, радше, „як випадкове, мінливе поле сил, на якому причини та наслідки формувалися спостерігачем, а не сприймалися як дане” [8, 197]. Стирається опозиція між фактом та фікцією. „Історичні події сприймалися як „текстуальні” явища, а літературні твори – як матеріальні події. Історіографія стала формою нарації, обумовлена уподобаннями та упередженнями наратора, видом риторики чи фікції” [8, 196].

Новий історизм зародився в США, а у Великій Британії – „культурний матеріалізм”, термін, створений Р. Вільямсом для позначення форми аналізу, що вивчала культуру як матеріальну формацію, з власними способами виробництва, впливом влади, соціальними реляціями, визначеною аудиторією, історично зумовленими формами думки. Культура розглядалась як докорінно соціальна і матеріальна. „Культурний матеріалізм радикально осмислив марксизм і водночас обережно поставився до модних, некритичних, аісторичних аспектів постмодернізму, ставши між ними немов містком” [8, 199]. Таке положення Т. Іглтон вважає характерним для більшості британських лівоналаштованих культуральних критиків. 80-ті роки ХХ століття Іглтон розглядає як прагматичний період швидкоплинних поглядів, непримиренних матеріальних інтересів, поглядів на себе як на споживача, а не творця, на історію як на ужиткове надбання.

„Для постмодерністів немає всеохоплюючої тотальності, раціональності чи фіксованого центру в житті людини, немає метамови, яка б охопила безмежну різноманітність, а лише множинність культур і наративів, які не можна організувати ієрархічно чи виділити привілейовані” [8, 201]. Іглтон виділяє типові ознаки постмодерністського твору мистецтва: еkleктичний, гібридний, децентрований, мінливий, уривчастий. Немає кращого чи гіршого, є *інше*. Необхідно поважати „іншість” у способах творення речей. Теоретик аналізує основні положення постмодерної культури, яка не встановлює фіксованих кордонів і категорій на основі традиційного розмежування між високим та популярним мистецтвом, створює популістські та розмовною мовою артефакти. Нетерпимість постмодернізму до традиційних естетичних суджень, зазначає Іглтон, переформувалась у 80-х в культуральні дослідження, прихильники яких не робили оцінних розмежувань між сонетом чи мильною оперою. Постмодернізм Іглтон вважає найсильнішою з усіх теорій. Вона занурена в конкретну низку соціальних дій (звичаїв) та інституцій, бо споживацтво, масмедія, естетизована політика чи сексуальна іншість – це аспекти суспільного життя, які, на думку теоретика, важко ігнорувати.

„Поняття „культура” вже виходить за межі ізольованого твору мистецтва і поширюється на мову, спосіб життя, соціальні цінності, групову ідентичність і перетинається з питаннями глобальної політичної влади” [8, 204]. Наслідком стає розширення вузького західного канону, повернення до культури „маргінальних” груп.

Значного поширення у культуральній теорії набув постколоніалізм, у якому до розгляду беруться питання етнічності, вивчається те спільне, що є між етнічними групами.

Культуральну теорію Т. Іглтон називає серед принадливих предметів ужитку, які пропонує постмодерне суспільство. Інтелектуальне життя, на його переконання, також перетворилося на ужитковий предмет. Теорія перетворилась на „мистецьку форму меншості – грайлива, самоіронічна, гедоністична, місце, куди поширились імпульси високо модерністичного мистецтва” [8, 206]

Популярність культуральна теорія, на думку Іглтона, здобула серед іншого і завдяки пошуку відповідей на питання, відкинутих аналітичною філософією, емпіричною соціологією, позитивістською політичною наукою. Намагаючись бути об'єктивним, він показує позитивні і

негативні, на його погляд, аспекти змін у гуманітарній галузі, ознакою яких якраз і є поширення теорії. З одного боку теоретик критично ставиться до традиційних гуманітарних наук, вважаючи, що вони „часто проголошували фальшиву незацікавленість, проповідували „всезагальні” цінності, які виявлялися залежними від суспільства, недооцінювали матеріальне підґрунтя цих цінностей, переоцінюючи водночас важливість „культури” та її елітарну концепцію” [8, 207]. З іншого – виділяє позитивні моменти: „саме гуманітарні науки зберігали відкинута зі щоденного вжитку цінності, заохочували критику сучасного способу життя, плекали духовний елітизм на фоні штучної зрівнялівки ринку” [8, 207].

Серед здобутків культуральної теорії він виділяє визнання неможливості нейтрального способу читання, непевності літературного канону, його залежності від обумовлених культурою цінностей, повернення до канону знехтуваних і забутих груп, заміну формалізму на історизм. Межа між високою і популярною літературою практично зникає. Стає важче визначати, де закінчується висока і починається популярна література.

Основними методами культуральних досліджень В. Лейч називає огляди, галузеві дослідження, текстові інтерпретації, вивчення історичного підґрунтя, спостереження очевидців і, звичайно, інституційний та ідеологічний аналіз. Представники культуральної критики займалися міждисциплінарними дослідженнями, вивчали такі дискурси, як телебачення, фільми, рекламу, рок-музику, журнали, літературу меншин, популярну літературу (трилери, наукову фантастику, жіночі романи, вестерни, готичну літературу), звертаючи особливу увагу на те, як ці матеріали продукуються, розподіляються та споживаються. Перебуваючи в опозиції до формалістичних та постструктуралістських підходів, прихильники культуральних досліджень використовували біографічний, історичний, етнічний та соціологічний аналізи.

Способи дослідження левістів, а пізніше і культуральної критики відрізнялися від формалістичних тим, що перші розглядали естетичні явища й артефакти, пов’язуючи їх з соціальним підґрунтям, а також з іншими творами культури. Це вимагало від критиків не лише контекстуального аналізу, а й вивчення економічних, політичних, соціальних, інституційних та історичних передумов культурного виробництва, розподілу та споживання.

Простежуються різні джерела розвитку культуральних досліджень: з французького структуралізму (праця Р. Барта „Міфології”, 1957), та британського марксизму (праця Р. Вільямса „Культура і суспільство”, 1958). Барт досліджує культуральні процеси від високої літератури до моди, їжі, реклами, намагаючись показати, що те, що здається природним в культурі, ґрунтується на умовних (мінливих) історичних формаціях. Р. Вільямс і Р. Хогарт намагалися відродити та досліджувати популярну культуру, яка висловлювала інтереси пересічних людей, забуті та втрачені голоси маргінальних груп (на противагу високій культурі естетиків та знавців). Апологети європейського марксизму аналізували масову культуру як ідеологічну формацію, що має вплив на широкі верстви населення. Взаємодія цих двох аспектів була особливо важливою для розвитку культуральних досліджень: „культура, як вираження людей і як нав’язування людям” [7, 42]. Ключовими постатями в розвитку культуральних досліджень В. Лейч називає С. Голла, Р. Барта, Л. Альтюссера, М. Фуко та ін.

Річард Гогарт в 1963 році заснував „Центр сучасних культуральних досліджень”, який діяв в університеті Бірмінгему і був важливим осередком становлення культуральних досліджень. З його діяльністю тісно пов’язане ім’я С. Голла (S. Hall). Очолюючи в 70-х роках цей „Центр”, С. Голл підкреслює, що дослідження мали багато траєкторій, були сформовані різними методологіями та теоретичними позиціями. Цей проект був відкритим назустріч тому, чого він ще не знав чи не міг назвати. Він аргументовано розгортає історію культуральних досліджень від нових лівих, категорично спростовуючи витоки з марксизму. Теоретик називає кілька зовнішніх джерел впливу на формування культуральних досліджень, серед них феміністичний рух та расові питання. Важливого значення він надає „лінгвістичному повороту” в філософсько-теоретичних дослідженнях, популярність якого своєю чергою вплинула на культуральні дослідження. „Теоретичні моменти провокуються рухами. А історичні зв’язки домагаються теорій: вони є справжніми моментами в еволюції теорії” [10, 1905].

Британський науковець Ентоні Істхоуп у праці „Літературні і культуральні дослідження” (1991) простежує розвиток і перетворення літературознавчих досліджень у культуральні, вважаючи, що на місці старої занепадаючої парадигми з’явилася нова. За той період, який розділяє Ф. Лівіса і Т. Іглтона (виділених Істхоупом як представників опозиційних парадигм),

„літературознавство (literary studies) виникло як наука, перетворилося на інституцію, зазнало кризи, а тепер трансформується в щось інше, в культуральні дослідження” [9, 5]. Хоча Істхоуп і зазначає, що „чисте” літературознавство занепадає, однак не заперечує, що в США та Великій Британії воно залишається інституційно домінуючим. Він обстоює так звану „теорію об’єднаної галузі”, яка вивчала б і літературні, і популярні тексти.

На протидію традиційним поглядам, які обстоюють автономію літератури та її привілейовану культуральну цінність, Вільямс аналізує літературу як історичний продукт, що має класові цінності. Важливим для нього був соціальний та політичний контекст літератури. Літературознавство Великої Британії другої половини ХХ століття розвивалося під впливом Ф. Р. Лівіса, професора Кембриджського університету, редактора найвпливовішого літературного видання свого часу „Scrutiny”. Френк Р. Лівіс, як і в свій час Метью Арнольд, возвеличував „велику традицію”, ставив літературу як особливу духовну силу вище за інші дисципліни. Вільямс десакралізував літературу, помістивши її в історичний контекст, досліджуючи її соціальне використання.

Вільямс переконаний, що сучасне розуміння пов’язане не з внутрішніми позачасовими цінностями літературних творів, а з розвитком капіталістичної спеціалізації суспільства, що літературні форми і жанри визначаються соціальною роллю, яку вони виконують. У „національних” літературах він простежує взаємозв’язок суспільства, культури та мистецтва. Таким чином, автор проблематизує всі поняття, які ідеалізують літературу [12, 1566].

Література для Вільямса – це мінливий історичний продукт, не трансцендентна сутність, а складне явище, пов’язане з такими концептами, як письменність, уява, смак та краса, на які впливають соціоісторичні умови. Він постійно акцентує складну взаємодію (інтерацію) культури і суспільства, досліджує матеріальні історичні фактори, що формують культуру, водночас показуючи, як культура формує суспільство, часто протидіючи домінуючим силам.

З одного боку, Каллер говорить про певну опозицію між культуральними і традиційними літературознавчими дослідженнями, завданням яких була інтерпретація літературного твору як значного здобутку автора, а головним аргументом вивчення літератури була особлива цінність великих творів: їхня складність, краса, інсайт, універсальність та очевидна перевага (користь) для читачів. З іншого, вважає вчений, вони можуть розширити перелік проблем аналізу літературознавства, змінити аспекти дослідження певних понять, поглибити вивчення літератури як складного інтертекстуального явища.

У відомій монографії „Літературна теорія. Вступ” (1996) Тері Іглтон намагається проілюструвати, що фактично немає „літературної теорії”, такої, яка походила б і застосовувалась лише до літератури. Він аргументує, що жоден із теоретичних напрямків – від феноменології і семіотики до структуралізму і психоаналізу – не застосовується виключно і лише до літературних явищ, а вони тісно пов’язані з іншими гуманітарними науками.

Попри критичне ставлення до традиційного тлумачення літератури, він все ж зазначає, що „література залишається одним з небагатьох місць у поділеному фрагментарному світі, що втілює відчуття універсальної цінності, і в якому зберігається хоч якийсь проблиск трансцендентності в матеріальному світі” [Іглтон, 208]. Зазначимо, що в українському літературознавстві поки немає усталеного вживання термінів „cultural studies”, „cultural theory”. У посібнику „Літературознавство Англії та США ХХ століття”, О. С. Козлов подає цей напрям досліджень як „соціо-культурна критика”, окреслюючи тим самим культуральний та соціальний аспекти дослідження. І. Фізер застосовує термін „культурологічні студії” [5, 61]. В російськомовному перекладі праці Дж. Каллера „Літературна теорія. Дуже короткий вступ” також подаються як „культурологічні дослідження”, хоча в енциклопедії „Западное литературоведение ХХ века” автор статті Н. С. Іванова зазначає, що таке вживання є неточним перекладом і пропонує термін „культурные исследования”. Український термін „культурний”, хоча і має значення „той, що стосується культури, належить до неї” [4, 573], традиційно має дещо іншу конотацію, ніж досліджуване нами явище. Тому ми дотримуємось варіанту, вживаного Р. Т. Гром’яком – „культуральні дослідження”.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Западное литературоведение ХХ века. Энциклопедия. – Москва: Intrada, 2004. – 560 с.
2. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Георгиева. – М.: Астрель: АСТ, 2006. 158, [2] с.: ил.

3. Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века. – М.: Московский лицей, 2004. – 256 с.
4. Словник іншомовних слів / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.
5. Фізер І. М. Американське літературознавство: Іст.- критич. нарис. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 108 с.
6. Barthes R. Mytologies // The Norton Antology of Theory and Criticism. gen. ed. Leitch. W.W.Norton & Company. N.Y. London, 2001. – P. 1461-1466.
7. Culler J. Literary Theory: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1997. <<http://www.questia.com>>.
8. Eagleton T. Literary Theory: An Introduction 5<sup>th</sup> printing. Oxford: Basil Blackwell, 1989. – 244 p.
9. Easthope A. Literary into Cultural Studies. New York: Routledge, 1991. <<http://www.questia.com>>.
10. Hall S. Cultural Studies and Its Theoretical Legacies // The Norton Antology of Theory and Criticism. N.Y. London, 2001. – P. 1895-1909.
11. The Norton Antology of Theory and Criticism. gen. ed. Leitch. W.W.Norton & Company. N.Y. London, 2001. – P. 26-28.
12. Williams R. Marxism and Literature // The Norton Antology of Theory and Criticism. gen. ed. Leitch. W.W.Norton & Company. N.Y. London, 2001. – P. 1567-1575.

*Олена БОНДАРЕВА*

© 2008

## **ЛЮДИНА У СИТУАЦІЇ «ПОДВІЙНОЇ ВИСТАВИ»: ДИСКУРСИВНИЙ КОД «ТЕАТРУ В ТЕАТРІ»**

Проблема театральної антропології та її легітимності у системі знань про театр – це відносно нова постановка в принципі старого питання про специфіку театру як тексту і унікальність його синтетичної мови, замкненого кількаярусного простору, обмеженого фізичного часу та специфічних засобів репрезентації. Евджено Барба під «театральною антропологією» розуміє «науку про соціокультурну і фізіологічну поведінку людини в ситуації вистави» [Barba 1995: 8], і це може бути доволі актуальний підхід також до аналізу драматургічних текстів з урахуванням прихильності багатьох драматургів до принципу, коду або моделі «театр у театрі».

При всьому гетерогенному характері сучасної театральної мови, попри те, що «створення транссистемного театального синтаксису, здатного пояснювати механізм об'єднання окремих систем у «систему систем», є поки що справою неблизького майбутнього» [Прозорова 2003: 95], дослідження драматургічного тексту як ключового елементу театральної структури (ще празькі лінгвісти наполягали на «ієрархічній домінантності слова» [Гонзл 1985: 285] в європейському театрі), як найважливішої складової театральної мови сьогодні є необхідним і вимагає подолати недостатність власне «літературоцентричних» підходів до драми за рахунок інтегративного вивчення її «театральних вимірів».

Єдність театральних і паратеатральних форм, їхній взаємозв'язок становили підґрунтя синтетичного сприйняття театру ще за доби бароко [Софронова 1981: 71]. Упродовж XX століття зазнає численних модифікацій особливий статус, закріплений за поняттям театральності в європейському модернізмі. Наприклад, Антонен Арто у концепції «театру жорстокості» намагається зруйнувати кордони «між об'єктом і суб'єктом, між людиною та неодухотвореним світом» [Поляков 1983: 188], акцентуючи на метасловесних засобах драми, на домінуванні жаху над світом почуттів. На новому оберті поглиблює теорію театральності художньої структури драми Томас Стернз Еліот, розвиваючи ідею «вичерпної» драми, що говорить мовою всіх театральних засобів. Зоною інтенсифікації музичної та сценічної функцій у драмі Еліот вважає віршове мовлення, здатне втілювати «потаємну реальність». Особливе місце в його концепції «вичерпної» драми посідає ідея поліфонічності драматургічної мови, теоретично зrealізована у теорії двофокусності драми Р.Інгардена. У теоретичному корпусі французької та російської семіотичних шкіл другої половини XX ст. драматургія також виступає лише складовою цілісного «театального тексту», іншою, порівняно з театром, «знаковою системою». Втім, Марк Поляков справедливо зауважує, що всі види семіотичної діяльності в царині театру об'єднують цілісний твір виключно через текст драми [Поляков 1983: 205], в якій лише слово іменує інші види семіотичної діяльності. За М.Поляковим, схильним розглядати драму як «театральну партитуру»,

аналіз драми має враховувати, наскільки у її текст вписані гра акторів, гра часу вистави, змінного при розгортанні сюжету, гра зі сценічним простором, сценічний рух тощо: «Лише наявність подібної програми в тексті свідчить, що перед нами особливий тип літературної творчості – драма» [Поляков 1983: 220].

Водночас на тлі руйнування традиційної поетичної мови, граматично і синтаксично доречних конструкцій, ревізії жанрових систем драми при всіх її експериментальних стратегіях вдається зберегти певне «ядро», яке забезпечує неухильну динаміку невзискуваних суспільством, тобто «неактуальних» жанрів. Таким ядром для самої драми, як це не дивно, стає міф театру як універсальної ігрової системи (у ХХ столітті конститується розширене тлумачення театральності як всезагального буттєвого «ферменту» – Ніколай Євреїнов, Ерік Берн, Міхаїл Епштейн, Наталія Прозорова та ін.), що має надто ємнісну мову і невичерпний потенціал, утримуючи драматургію від процесів повного розчинення у надпотужному «видовищно-субкультурному комплексі» [Щербак 2005: 273], які спіткали сучасну художню культуру.

Постмодерна теорія театру, на думку Н.Прозорової, виявляє намагання «об'єднати різні аспекти універсалістських потрактувань театральності, глобалізуючи це поняття та вбудовуючи його у загальну теорію видовища» [Прозорова 2003: 94]. Російська дослідниця справедливо вважає театральний знак найрепрезентативнішим для демонстрації природи будь-якого художнього знака, у тому числі літературного, але водночас порушує питання: наскільки можливо говорити про театральність стосовно самого драматургічного тексту? [Прозорова 2003: 95]. Відповідь на цей складний запит дослідниця супроводжує посиланнями на дві полярні, радикальні концепції «театральності драми»: 1) функціональну, прибічники якої вважають театральність властивістю будь-якого тексту, навіть телефонного довідника, за умов його сценічного втілення; 2) потенційну, згідно з якою текст п'єси – це особливої якості структура, котра являє «приховану потенційність» (Р.Хорнбі) або ж «сценічну можливість» (А.Серпієрі) гіпотетичного спектаклю. Тим часом, пов'язуючи театральність драматургічного твору з «певними властивостями структури самого драматичного тексту», в яких проявляється принцип «двоїстості», «двофокусності» драми, Н.Прозорова називає лише дві такі ознаки: трансформацію ролі ремарок і «дейсис» як феномен, що в драмі об'єднує мовленнєві та сценічні засоби в єдину художню структуру. Поза її увагою лишаються імпліцитна організація сценічного простору та ефекти внутритекстового тиражування театрального кону, найчастіше кваліфіковані як «театр у театрі», а також набутки відомих європейських театральних практик ХХ століття, локально закріплені у драматургічних текстах на рівні внутрішньої структури.

Модель «театру в театрі» наділена тиражованим театральним символізмом. Але ж, на думку Джона Стайна, символізм завжди має місце, коли тільки-но актор виходить на поміст, «щоби імітувати доколишній світ, адже акт виставлення життя напоказ є актом перетворення дійсності» [Стاین 2003: 13]. Саме тому західний театрознавець перманентною театральною технікою вважає синестезію – символістську теорію репрезентації світовідчуття через враження. Справді, наскільки б не була банальною чи незрозумілою п'єса, її більш-менш талановита театральна рецепція все одно здатна заторкувати душевні струни глядачів у залі. Цікаву гіпотезу висловлює й Володимир Фьодоров, називаючи «подію виконання» такою ж внутрішньою подією драми, якою в епічному творі виступає «подія оповіди»: «Сцена, відповідно, є рівень драматичного образу, що відповідає рівневі оповідача епічного образу» [Фьодоров 1984: 149].

Організація сценічного простору завжди була важливим фактором з-поміж жанромодулятивних, які акцентують специфіку драматургічного роду. Драма має з одного боку – необмежені, завдяки відносності й умовності, з другого – вельми обмежені ресурси опанування сценічного простору, так само як двоїстою природою – умовність і довільність водночас – наділений театральний знак. Сам сценічний простір при цьому працює і на видовищність драми, і на її метафоричність, і на поглиблене сприйняття драматургічного тексту. За будь-якої доби організацію сценічного простору зумовлював насамперед певний культурологічний контекст, хоча просторові координати драми завжди слугували меті допомогти літературному образу перетворитися на образ театральний.

Нетотожність цих двох типів образної природи є очевидною. Драматургові будь-якого покоління значно легше експериментувати на теренах тексту, образної системи, міфологічної парадигми, аніж вносити щось неординарне у сценічну модель світу через нетрадиційну організацію сценічного простору. Моделі такої організації є досить усталеними для цілих епох та



національних традицій театру (візьмемо за приклади античний театр, театр класицизму, етнографічно-побутовий театр, театр абсурду, балійський театр, театр Но, «епічний» театр, театр маріонеток, театр Смерті – перелік далеко не повний, його можна продовжувати).

Для новітньої української драматургії ще з 80-х років ХХ століття ситуація «театру в театрі» стає органічним маркером новаторської поетики. У багатьох новітніх драматургів персонажі за тих чи інших умов опиняються на подвійній сцені, і на реценцію читача/глядача впливає незакладений безпосередньо у текстову фактуру резонанс між двома сценічними/театральними вимірами. «Театр у театрі» – принцип не новий, він відомий світовій драматургії ще з часів Шекспіра (пригадаємо, як виставу «Пастка» Гамлет використовує, аби з'ясувати правду про смерть свого батька, і саме видовище виявляється зашморгом, в який вдається упіймати совість короля). Окремі теоретичні аспекти цього драматургічного феномену свого часу розглянуто у книзі Георгія Гачева «Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр)», а в сучасній теоретичній транскрипції – у праці Віктора Чупасова «Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене)». З часів виходу монографії Г.Гачева (1968) акценти у теоретичному осмисленні «театру в театрі» набули інших методологічних засад: якщо Гачев наголошував на тому, що вистава, застосовуючи подібний принцип, стає «багатоповерховою», то Чупасов розглядає аналогічне явище як локальний випадок «тексту в тексті» («текст у тексті» – це універсальна точка зору стосовно аналізованого феномену [Чупасов 2001: 26]). Ще барочні містерії унаочнюють модель «театр у міфі»: їхні персонажі «переоповідають міф», у часових координатах якого розгортається сценічна дія. Для модерністів театралізація – взагалі кінцева мета буття і мистецтва (про що свідчить модерністська «теорія життєтворчості»: драма прагне «стати життям», «життям творчості», наприклад, символістське ігрове заперечення реальної дійсності переносить сценічну дію у театралізований світ снів, фантазій, продукуючи моделі «світ-театр», «світ-балаган», світ-ілюзіон» [Борисова 2000: 58,168; Самсонова 2002: 180-186]).

Звернення до «театру в театрі» дозволяє таким новітнім драматургам, як Василь Босович, Ярослав Верещак, Марія Віргінська, Валерій Герасимчук, Володимир Діброва, Анатолій Дяченко, Олена Клименко, Неда Неждана, Зиновій Сагалов, Олег Миколайчук та ін., активно розгортати на текстовому рівні моменти подвійної і потрібної гри, оперуючи при цьому відносно новими для національної драматургії другої половини ХХ століття (при її заангажованості та дискретності) категоріями драмоміфології: «актор», «лицедій», «режисер», «маска», «машкара», «маріонетка», «лялька», «надмаріонетка» тощо. Персонажам в такому семантичному полі не просто відведено роль на сцені, вони ще грають додаткові ролі у самій п'єсі, виступаючи водночас об'єктами і суб'єктами гри.

Переосмислення концепції театру в останні десятиліття ХХ століття суттєво впливає на пріоритети драматургії. Автори п'єс нерідко на текстуальному рівні програмують розмивання або скасування межі не лише між сценою і глядацькою залюю (актори прогулюються заповненим партером, виходять з неочікуваних дверей, розмовляють із глядачами), але й між виставою як результатом невидимої праці та закулісною роботою над її створенням: виявляється, що магія театру може діяти не лише на рівні втіленої вистави, а практично на всіх етапах, які йому передують, – уже в самому помешканні театру логіка життя і подій має очевидну специфіку.

Наприклад, З.Сагалов у драматичній історії «705 днів до Нюрнберга» (1984) на той час досить сміливо і органічно використовує модель «театру в театрі», зробивши її багатоплановою і полісюжетною. Текст п'єси втілює копійкий процес роботи над іншими «текстами» – насамперед над сценічним дійством, присвяченим судовому процесу, що реально відбувся у Харкові у грудні 1943 року, але нове «прочитання» вже архівного дійства враховує, що цей історично реальний процес розгортався у стінах театру, де можливі різні метаморфози та зсуви, де не існує чіткого кордону між достовірним і віртуальним, де повноправно заявляють про себе найпримхливіші зціплення і мисленнєві перетини часопростору, де приховане стає явним і фіксується численними «свідками» у глядацькій залі. Драматург побудував цю п'єсу як твір про різнорівневий театр – примхливий «театр історії», щемкий ліричний театр особистісної трагедії, театр абсурду, театр пригадування, катартичне місце очищення і покаяння, зрештою – про театр як необарокову модель світу і сценічну гру як механізм осягнення сутності всіх речей. Драматург створює цілу систему концентричних кіл, у центрі яких опиняється саме театральна сцена, де відбуваються репетиції вистави. Завдяки планомірній експлуатації законів театральної умовності та множення

театральних кодів різнохронотопні події актуальної історії оформлюються у притчево-міфологічний цикл зі своєю стрункою та закономірною причинно-наслідковою логікою.

Для сучасних драматургів, як і для «новохвилівців» першого покоління Я.Верещака, О.Шипенка, Я.Стельмаха, М.Віргінської, В.Босовича, модель «театру в театрі» також лишається актуальною і продуктивною. Її конститутивними елементами стають персонажі, пов'язані зі специфікою драматургічного / театрального мистецтва: Драматург («І все-таки я тебе зраджу» Н.Нежданой), Режисер («Прямий ефір» О.Ірванця), Актор, Актори, Хор, Хористи, Диригент («Рукавичка» В.Діброви), «Персоніфікації» і «Сторонні голоси» («Пастка на миші» І.Бондаря-Терещенка), персонажі dell' arte («І все-таки я тебе зраджу» Н.Нежданой, «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...» О.Клименко, «Серце Коломбінні» С.Лелюх), Лялька («Жила-була лялька» І.Бернадської), Ілюзія («Над часом» А.Багряної), Директор мюзик-холу («Ассо та Піаф...» О.Миколайчука-Низовця), Романтичний герой, Конферансьє («Крейзі» С.Новицької), Людина, яка перевтілюється в Лавочку, Вуличний Ліхтар, Великий Смітник («Людина» Ю.Паскара), Актриса без очей, Масовка («YQ» Ю.Паскара), співачка Мадонна («Останній забій» О.Росича), і навіть біографічно реальний поет і драматург Олег Лишега («Чайні замальовки» В.Діброви). Активізація «театру в театрі» свідчить як про вагомий теоретичний опертя сучасних драматургів, що їх підготував почасті модерний театр (метафізика театру і антитеатр А.Арто, експериментальний театр Л.Курбаса, ритуальний театр Є.Гротовського, метафоричний театр Р.Лепаж, театральна антропологія Е.Барба та ін.), так і про бріколажну доміную сучасної постмодерної драматургії з притаманною їй «іронічною ревізією» (термін Н.Корнієнко), яка торкнулася навіть одвічних моральних норм та естетичних міфів.

Коли постмодерністська драматургія засвоює прийоми модерністського театру чи то модерністської драми, попередня естетична стратегія або ідеологічна парадигма майже скасовується, і тому зосереджену на суб'єкті модерністську перспективу витісняє постмодерне бріколажне бачення, що пропонує натомість «ту саму неможливість розділення реального та ілюзії, але з перспективи децентрованої суб'єктивності, де диференціація – це галюцинація, а «глибина значення» нехтується, оскільки відбувається ліквідація референціалів» [Метью Козі 2003: 412-416]. Власне, Леві-Строссом *bricolage* («майстрування» як «побічний рух») уподібнюється міфологічній думці, оскільки бріколер сприймає образи на рівні нового міфотворення (по аналогії з «примітивним мисленням»: відповідно, за Леві-Строссом, *bricoleur* – це людина, котра, на відміну від майстра-фахівця, використовує не найякісніші, а всілякі побічні матеріали), «заново об'єднуючи їх у нові системи значення через цілу серію перетворень» [Термінологічний словник 2002: 787]. Порівняємо: ключовими властивостями міфологічного мислення сучасні дослідники вважають метафоричність, логіку «бріколажа» та здатність класифікувати явища довколишньої дійсності [Воеводина 2002: 26]. Ознаки бріколажа припасовує до міфопоетичної моделі світу і В.Топоров, мотивуючи це схильністю бріколера користуватися оточеним шляхом для досягнення поставленої мети [Топоров 1997: 162]. Ситуація «театру в театрі» наразі надає драматургові можливість множити театральні світи до нескінченності, саме тому бріколаж, діючи за допомогою другорядних метафоричних знаків, протистоїть і «театральній інженерії» (згадаймо, принаймні, «епічний театр» Б.Брехта або авангардні театральні системи), яка оперувала поняттями, і модерністському «колажу» з його чіткою теургічною ієрархічністю.

Не дивно, що Драматург, Режисер, Актор у неоміфологічній моделі «театр у театрі» наділені не творчою (деміургічною, теургічною) роллю, а виступають саме як бріколери (монолог «Я – драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображеним світлом автора...» у Н.Нежданой доволі зважено виражає творче кредо бріколера:

- «оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попел слів і пожовкле листя рухів»;
- «падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрованих сюжетів»;
- «напишу п'єсу без пера і паперу тут і зараз»;
- «я не прагнув достовірності. Сприймайте все як міф, легенду, притчу» [Неждана 1998: 279]).

Як бачимо, постмодерний драматургічний текст втілює на новому рівні теоретичний постулат Є.Гротовського, який «знищив стару опозицію між – *imitatio* і *creatio* – імітацією і творчістю» [Осінський 1999: 178]. Причому драматурги все частіше вдаються до такого суто постмодерного засобу, як оголення прийому – тобто, до демонстрації самого процесу створення текстової або театральної ситуації і привселюдного арт-продукування відповідної жанрової

фактури, що зближує оголення прийому з постмодерністськими різноякісними перформативними практиками.

У контексті «оголення прийому» як зумисного звернення уваги на прийом, техніку чи умовність, Олександр Ткачук розглядає «сцену в сцені» у трагедії «Гамлет», акцентуючи слідом за російськими формалістами, що протиставлене мотивації оголення прийому постулює керований умовностями характер тексту, його вигаданість і літературну природу [Ткачук 2002: 90]. Сучасними драматургами підкреслюється не стільки «літературність» створюваного в оголенні прийомів тексту (опозиція «життя» – «текст»), скільки його потенційна сценічність (опозиція «текст» – «п'єса») і обов'язкова інтенція на невідкладне драматургічне втілення (розігрування) вставного (новоствореного) тексту.

Актуалізація категорій театральності, гри, принципів карнавалу з перерозподілом акцентів і відтінків продовжує визначати стилістику багатьох п'єс у сьогоденних публікаціях (але у будь-якій системі інтермедіальних взаємин спочатку відбувається «переклад» одного художнього коду мовою другого, відтак взаємодія кодів можлива не на семіотичному, а на смисловому рівні [Тишуніна 2003: 90-91]). Інколи друга, внутритекстова театральна реальність навіть виступає як усталена символічна структура, що певним чином співвідноситься не з реальним прототекстом – життям, а зі своєрідною рамковою конструкцією – драматургічним текстом: у п'єсі всередині першої (художньої) реальності функціонує друга (замкнена театральна) реальність. Створення іншої реальності при цьому досягається завдяки синтезу нового рівня: модерністський театр-синтез прагнув абсолютизувати арсенал інших мистецтв, мінімалізуючи слово; постмодерністська драма досягає синтезу, абсолютизуючи знову ж таки власний семіотичний, жанровий і родо-видовий потенціал.

Класичну схему «міні-вистав» у єдиній, «основній» виставі розроблено у драмі В.Герасимчука «Поет і король, або Кончина Мольєра». В основну фабульну лінію останніх днів життя і творчості видатного комедіографа вкраплено кілька «міні-вистав»: монологічна вистава у виставі, в якій Оноре Лебель де Бюссі грає Музу, а Жан Батіст Мольєр – Поета; фрагмент, коли служниця Полет імпровізує і намагається розіграти сцену розмови Туанетти з Арганом; репетиційне відтворення Мольєром розмови дійових осіб власної комедії «Хворий та й годі!»; вистава «Поет і Король»; артистичне читання фрагменту першої інтермедії комедії «Хворий та й годі!». Це реєстр лише повноцінних «міні-вистав», не кажучи вже про те, що п'єса містить безліч прихованих. Драматург постійно грає поняттями «реалія» і «бутафорія». Його Мольєр прагне, аби у розіграваних сценах все було більш-менш правдоподібно, але залюбки погоджується на «бутафорський» обід; смертельно хворий, в останній вечір свого життя він не відмовляється грати роль здорового Аргана («Який гарний і природний кашель – у виставі навіть прикидатися не треба!»); він переконаний, що на сцені Поет може сказати Королю те, чого ніколи не наважиться Мольєр сказати в палаці Людовіку XIV. Щойно написані фрагменти і частини більш ранніх текстів Мольєра «оживають» перед глядачами у ситуації «подвійної гри»: всі вони підпорядковані єдиній дії, всі втілюють різні аспекти однієї ідеї і співзвучні генеральному задуму драматурга. Надзвичайно цікаво обіграється «потрійний код гри» під час «вистави у виставі» «Поет і Король»: актор має грати Мольєра, який, у свою чергу, грає Поета, а останній свідомо прикидається блазнем-гострословом.

Оголення або акцентація прийому моделювання гри в українській драматургії останніх років далеко не завжди пов'язані з процесом створення тексту. Драматурги моделюють також ситуації, де оголюється «технологічне тло» гри («Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Прямий ефір», «Recording» О.Ірванця) або навмисна, гіпертрофована театральність, яка поступово нищить себе («Рукавичка» В.Діброва).

В.Діброва розпочинає свою п'єсу «Рукавичка» з «батьорої увертюри» – спорудження театального кону всіма учасниками вистави на очах у глядачів: «Цей кін є ніби рамкою, в межах якої буде розіграватися вистава. Він нагадує вертеп або традиційний ляльковий театр. Спорудивши кін, хористи заносять на нього розкладений стіл та два розкладних стільці. Стіл встановлюють посередині кону, нерозкладені стільці опиняються в кутку. Останнім на столі з'являється невеличкий кубик. Нарешті хористи в охотку та в повній злагоді завершують будівництво вертепу. Вони чепурять кін, виходять із нього й стають до купи, щоб співати. Хор являє собою довершену композицію» [Діброва 2002: 149]. В.Діброва «оголення прийому» засобами перформансу («публічне створення артефакта за принципом синтезу мистецтва і не-

мистецтва, що не вимагає спеціальних фахових навичок і не претендує на довгочасність» [Маньковская 2003: 335]) доводить до абсурду: його хористи перед глядачами розігрують, ніби вони всі одночасно «забули», що мають робити на сцені (Н.Маньковська розглядає культуру постмодернізму як своєрідний «театр пам'яті», а перформанс, на думку дослідниці, в її складі як раз і є символом «забуття»), потім, спілкуючись на мигах, актори згадують, для чого вони тут, і кидають жереб, кому з них іти на кін. Диригент веде лічбу, в такий спосіб визначаючи чергового «обранця», а решта хористів автоматично перетворюється на експліцитних глядачів. Далі драматург вдається до архітекстуальних паралелей з відомою казкою «Рукавичка». Замкнений локальний простір «рукавички» архітекст прочитує як замкнений локальний простір сцени. У фольклорному прототексті з появою нових персонажів характерологія попередніх дійових осіб майже не змінюється, хоча у рукавичці лишається все менше місця, і тільки з'ява останнього персонажа руйнує рівновагу.

В.Діброва, поступово «відправляючи» своїх дійових осіб з «хору» в «актори», змушує їх постійно приміряти нові маски й маски, опановувати нові ролі, і демонструє їхню начебто «неготовність» до таких експериментів: ось першого Актора немовби «заціпило» перед глядачами обох рівнів, і якщо реакція глядачевої зали не передбачувана, то реакція експліцитних глядачів докладно прописана: «**Хор.** Що він робить? / Злізь! / Обережно! / Зламаєш! / Для чого це він? / Мабуть, його заціпило! / Він забув усі слова! / Це добром не закінчиться!». У «Рукавичці», як і в інших п'єсах, В.Діброва застосовує принцип організації тексту, кваліфікований С.Іванюком як «метод Бурдика» (йдеться про відомий роман В.Діброви «Бурдик»), який полягає в «очудненні й абсурдизації подій шляхом карколомного монтажу різнопланових подій і реплік» [Іванюк 1998: 557]. Від пародіювання моновистави (актор «не божевільний, щоб вголос розмовляти з собою!», саме тому він взагалі нічого не може сказати вголос) через поступове «наповнення» подвійного театального кону (персонажі по черзі переступають через рамку, «яка відділяє кін від решти світу» – ситуація «кін на кону») драматург доходить до пародії на метатеатр, в якому залишається один експліцитний глядач, а решту складають актори, які грають Юрбу.

Останній експліцитний глядач небезпідставно являє небезпеку для Юрби: адже він не захоплюється тотальним лицедійством, не прагне прилучитися до нього, а оберігає священний кордон між «реальністю» (щоправда, штучною, театральною) і «сценою», через це усвідомлює дилему «глядач – актор» і співчуває всім, хто залучений до гри на сцені: «Вас бачать і чують, і співчувають вам. Навіть тоді, коли ви помиляєтесь і виголошуєте чужий текст. І всі завжди радіють, коли ваша гра йде від щирого серця». Утнути значення цих слів Юрбі дуже важко, саме тому для тотальних лицедіїв Останній хорист (останній глядач у «театральній реальності», по той бік сакральної рамки) – «дурник», «провокатор», «небезпечний шкідник». Слова про своє «акторство» ті, хто грає на кону, сприймають обурено, хоча Останній хорист щиро наголошує на тимчасовості цього стану «Зараз ви – актори». Навіть заспокійливе «зараз», яким «роль» відмежовується від «покликання», «ремесла», викликає вибух серед Юрби: «Актори! / Всі чули?! / Я вас вітаю / Ми з вами – актори! Лялькового театру! / Ляльки! / З пап'є-маше! / Маріонетки! / Ах ти ж!...». Втім, аби спростувати своє «акторство», Юрба наважується на «експеримент»:

«Якщо ми актори, значить, це – театр. Так?

Ну? Припустімо.

Тоді це – декорації. А десь там – глядачі. Вірно?

До чого ти хилиш?

До того, що зараз ми це перевіримо!».

Під час «слідчого експерименту» юрба заходить хитати стіни декорацій і руйнувати кін. Останній хорист марно намагається запобігти цьому руйновищу («Не руйнуйте!.. Бо тоді всьому кінець!...») і лишається єдиною постаттю, що перебуває поза вакханалією, «єдиним прямим та непокрученим елементом» передфінальної композиції, за якою, як тепер виявляється, уважно стежив відсторонений спостерігач – Диригент: «Він дуже глибоко переживав те, що діялося на кону, в критичні моменти навіть підходив до його краю, але жодного разу не виявив своїх емоцій і не втручався у хід подій». Збагнувши-таки власне «акторство», Актори знову стають Хористами, вони вклоняються глядачам і «роблять вигляд, що вони завжди знали про своє акторство». Як бачимо, у даному випадку вщент зруйновано кліше «театру в театрі» як «тексту в тексті», і сюжетотворчу функцію виконує обіграний «міф театру». Л.Софронова в історії світового театру фіксує як моменти, коли «театральність мовби згущується, затьмарюючи собою слово і сюжет,

коли театр особливо наполягає на видовищності й синтезі мистецтв, коли дія акторів пригнічує слово, і театр надзвичайно далеко відходить від літератури, не дозволяючи засумніватись у своїй незалежності від неї» [Софронова 2007: 217] (такими можна вважати епохи бароко, модернізму, межі модернізму і постмодернізму, позначеної перформативним синдромом у театральній практиці); водночас в інші періоди театр гнітиться власною мовою і починає пошуки нової, «несвоєї мови»: «Особливості художнього простору та поведінки акторів здаються зайвими, їхня гра – надмірною. Театр мовби нудьгує у відведеному йому просторі культури й відшукує шляхи зближення з іншими видами мистецтва. Він охоче зраджує свою природу. Тоді сцена стає просто місцем дії, річ втрачає свою поліфункціональність і символічні значення, а актор не надає жодного значення сценічному руху і стає читцем, декламатором... Синтез мистецтв виявляється невitreбуваним. Театр втрачає свою твірну роль, перестає бути моделлю та метафорою світу, наближається до рухомої фотографії, у кращому разі до літератури» [Софронова 2007: 217]. «Заперечення» власне театральних резервів репрезентації, постульоване В.Дібровою у драмі «Рукавичка», свідчить про прихильність драматурга до постмодерної театральної теорії і дозволяє говорити про авторську позицію не заглибленого у сутності речей «скриптора», а іронічного «бріколера», завданням якого є відділення смислів від знаків і демонстрація порожньої оболонки останніх як самодостатніх компонентів дискретної і розмитої культурної ідентичності.

Окрім підкреслювання технічних параметрів театру та суміжних видів мистецтв, загострення вимірів акторства, маріонетковості, лицедійства, сучасні українські драматурги вдаються й до інших способів, що дозволяють змодельовати ситуацію «театру в театрі». Так, у драматичній імпровізації «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої на сцені з'являється «одягнутий класично» Драматург, в чиєму образі «є щось від від ілюзіоніста». З його виходом починається основна частина дійства, названа авторкою «Власне п'єса»: у першому монолозі він представляється публіці («Я – драматург»), визначає «сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія» і обіцяє глядачам написати «п'єсу без пера і паперу тут і зараз». За авторським задумом, п'єса (текст її має сприйматися як імпровізація) створюється і розігрується одночасно за допомогою двох асистентів Драматурга – персонажів *dell' arte*: Арлекіна («Білого Ангела») і П'єро («Чорного Ангела»). Саме вони називають час дії – добу «*fin de siècle*», місце дії – «Україна звичайна» і представляють головну героїню п'єси, а згодом – також інших персонажів. Рольові амплуа Арлекіна і П'єро дозволяють авторці підтримувати ілюзію імпровізованого дійства, яке, як і випадає театру *dell' arte*, інколи демонструє «наругу над причинно-наслідковою побудовою думки і мовлення, над логічною послідовністю засновків і висновків» [Гачев 1968: 265]: своїми репліками персонажі-маски постійно руйнують відчуття задалегідь створеного тексту, профанізують сакральну ситуацію «гри п'єси у театрі», перетворюючи її на секуляризоване «конструювання п'єси у театрі». Вони обидва вивертають саму структуру словесних розмислів, переносячи гру безпосередньо в цю площину.

Варто також згадати п'єси С.Новицької «Крейзі», де спектаклі і вистави відбуваються у свідомості головної героїні; С.Щученка «Давай пограємо», де дорослі люди грають «дитячі» ролі; О.Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року», де поруч з дійовими особами грає у великому складі трупа театру *dell' arte*.

Наведені мною приклади – це далеко не повний реєстр текстів, які демонструють, що українська драматургія межі ХХ-ХХІ століть виявляє стійкий інтерес до «театру в театрі», на новий кшталт модифікуючи стійкий стереотип цієї драматургічної ситуації, обіграної впродовж кількох століть («вистава у виставі» або «текст у тексті»). Сучасні драматурги шукають нетрадиційних ресурсів для моделювання вторинного театального простору на теренах експериментальної драматургії: в окремих п'єсах «вистави у виставі» перестають бути стратегічним центром фабули, виконуючи функції не «інкорпорованих вистав», а інтелектуальних шоу-проекцій, в яких активізовано міфологічний потенціал театру і багаторівнево кодовано драматичну гру. Сучасна драма вивисується над обігранням «театру в театрі» виключно як конструктивного структурного прийому, де «внутрішня» п'єса лише підпорядковується стратегії п'єси зовнішньої, і тяжіє до опанування його як потужного міфопоетичного принципу зі своєю особливою системою театральних кодів та референціалів.

У рамках ігрової стратегії театром реактивуються власні міфи, переробок зазнає власна класика, нерідко драматичні жанри плагиатують себе, але ігровий модус знімає апокаліптичну

напругу повної зневіри та абсолютного розмивання ієрархічних смислів, а в українській драматургії межі ХХ-ХХІ століть, живлений ігровою бароковою традицією, саме він формує певні конструктивні формально-змістові тенденції, які можуть в подальшому визначити потужний вектор розвитку вітчизняної драматургічної літератури.

**Література:** Barba 1995: Barba E. Theatre Anthropology // A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. – London and New York: Routledge, 1995. – P.5-32; Борисова 2000: Борисова Л.М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. – Симферополь: ТНУ, 2000. – 220 с.; Воеводина 2002: Воеводина Л.Н. Мифология и культура. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002. – 384 с.; Гачев 1968: Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). – М.: Просвещение, 1968. – 302 с. Гонзл 1985: Гонзл И. Иерархия сценических средств // Чешская и словацкая эстетика XIX – XX вв.: В 2-х т. – Т.2. – М.: Искусство, 1985. – С. 251-259; Діброва 2002: Діброва В. Рукавичка: Шкільна містерія // Четвер: Часопис текстів і візії. Проект «Діброва». – 2002. – № 14. – С. 149-230; Іванюк 1998: Іванюк Б.П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). – Черновцы: Рута, 1998. – 552 с.; Маньковская 2003: Маньковская Н. Перформанс // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. – С.334-226; Метью Козі 2003: Метью Козі. Театральне мистецтво // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. С.412-416; Неждана 1998: Неждана Н. І все-таки я тебе зраджу: Драматична імпровізація на одну дію // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / Упоряд. та післямова Н.Мірошніченко; Передне слово Я.Стельмаха; Передм. Ю.Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С.275-302; Осінський 1999: Осінський З. Гротовський С. Театр. Ритуал. Перформер: Пер. з польск. – Львів: Літопис, 1999. – С.159-182; Поляков 1983: Поляков М.Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. – М.: Советский писатель, 1983. – 368 с.; Прозорова 2003: Прозорова Н.И. Понятие театральности и проблемы типологии европейской драмы XX века // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной научной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения) / Ред. коллегия: П.А.Николаев, М.Л.Ремнёва, А.Я.Эсалнек. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – С.93-98; Самсонова 2002: Самсонова М.А. Театрализация и детеатрализация как принципы отражения мира в театре модернизма и постмодернизма // Література в контексті культури: 36. наук. праць. – Вип.7. – Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС. – 2002. – С.180-186; Софронова 1981: Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. – М.: Наука, 1981. – 263 с.; Софронова 2004: Софронова Л.А. Старовинний український театр / Старинный украинский театр: Пер. с рос. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 336 с; Стайн 2003: Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. – У 3 кн. – Кн.2: Пер. з англ. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – 272 с.; Термінологічний словник 2002: Термінологічний словник / Упорядкування М.Зубрицької // Слово Знак Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002. – С.786-813; Тишуніна 2003: Тишуніна Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной научной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения) / Ред. коллегия: П.А.Николаев, М.Л.Ремнёва, А.Я.Эсалнек. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – С.90-91; Ткачук 2002: Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.; Топоров 1997: Топоров В.Н. Модели мира // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1997. – Т.2. – С.162-164; Фёдоров 1984: Фёдоров В.В. О природе поэтической реальности. – М.: Советск. писатель, 1984. – 184 с.; Чупасов 2001: Чупасов В.Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене») // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Тверской гос. университет, 2001. – Вып. II. – С.24-37; Щербак 2005: Щербак Ю. Художня культура і видовищні субкультури // Художня культура: Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Державний центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. – К.: Видавничий дім А+С, 2005. – С.272-283.

## ДУАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЕПІТЕТНОЇ СТРУКТУРИ

Наукова спадщина К. Леві-Строса не втрачає впливу на сучасні філологічні, філософські та естетичні концепції. Цей факт визнається багатьма авторами. Зокрема Д. Силичев засвідчив: "Хоча більшість праць К. Леві-Строса присвячено вивченню міфів та культури архаїчних народів, одне з центральних місць в них займають питання мистецтва та естетики" [Силичев, 1986: 135]. На думку Є. Мелетинського, "розвиток структуралізму та його популярність в теперішній час значною мірою є опертими на авторитет Леві-Строса" [Мелетинський, 1970: 165]. Однак, розвиваючи власну оцінку, Є. Мелетинський стверджує, що К. Леві-Строс саме в царині етнології (соціальної антропології) зrealізував "оптимальні можливості застосування структурного методу, тоді як в інших галузях його досягнення є набагато скромнішими" [Мелетинський, 1970: 165]. Все це спонукає до пошуків можливостей щонайліпшого використання структурного методу в різноманітних галузях філологічної науки. Неабиякого значення концептуальні ідеї К. Леві-Строса набувають для сучасних теоретико-літературознавчих розвідок.

Насамперед, відштовхнемося від ефектного твердження К. Леві-Строса: "Для забезпечення достовірності дослідження слід обмежуватися невеликою областю з чітко визначеними межами, а порівняння не повинні виходити за межі обширу, вибраного предметом дослідження" [Леві-Строс, 2000: 13]. Звідси завдання сучасного літературознавства зводиться до необхідності суттєвої зміни загального вектора досліджень — від масштабних (часто абсолютно необґрунтованих та ілюзорних), позбавлених концептуальності, абстрактних побудов до переконливо аргументованих теорій, що ґрунтуються на конкретному ілюстративному матеріалі. Власне, мова йде про збереження органічної єдності між теоретичними узагальненнями та прикладними їхніми вимірами. Таким обширом з досить визначеним обсягом можемо вважати теорію епітета. Задля уточнення загального тлумачення епітета та окремих положень його теоретичного осмислення варто звернутися до вчення К. Леві-Строса про дуальну організацію тієї чи іншої структури.

К. Леві-Строс використовує поняття "дуальна організація", передусім, у царині соціальної антропології: "Дуальною організацією називається тип соціальної структури, який часто зустрічається в Америці, Азії та Океанії і характеризується поділом соціальної групи — племені, клану чи поселення — навпіл. Члени кожної половини підтримують між собою відносини, які можуть бути як щонайтіснішою співпрацею, так і прихованою ворожістю; в цих відносинах поєднуються обидва типи поведінки" [Леві-Строс, 2000: 16]. Антропологічний підхід в концептуальних побудовах К. Леві-Строса абсолютно не суперечить основним положенням теорії епітета. Дуальна організація структури, частки якої підтримують між собою відносини бодай семантичного спрямування, властива первинному елементу тропіки — епітету.

Знову й знову погоджуємося з твердженням О. Веселовського: "Якщо я скажу, що історія епітета є історією поетичного стилю в скороченому виданні, то це не буде перебільшенням. І не тільки стилю, але й поетичної свідомості від її фізіологічних та антропологічних початків та їхніх виражень в слові — до їхнього закріплення в ряди формул, що наповнюються змістом наступних суспільних світобачень" [Веселовский, 1989: 59]. Таким чином, історичне й теоретичне осмислення епітета дозволяє поширити ідею дуальної організації також на утворення предметно-мовленнєвого характеру.

Одразу зауважимо, що саме по собі означення (прикметник чи інша форма) ніколи не може бути власне епітетом. Фактично, поняття "епітет" в поширеному вжитку є доволі умовним, оскільки за такого його використання нехтується сама природа створення епітета. Є всі підстави для відстоювання тези про те, що не існує епітета без означуваного поняття так само як і не існує визначення якості поняття без епітета. При зверненні до терміну "епітет" варто пам'ятати, що передбачається обов'язкове існування двохкомпонентної структури, до складу якої входять означення та означуване. Це дуже жорстка архітектонічна та семантична конструкція. Коли ж відбувається штучне розщеплення структурних складників, отримуємо лише набір ознак абстрактного характеру чи каталог понять без якісної характеристики.

Не існує жодних безпосередніх гарантів того, що позначення якості поняття матиме

епітетні властивості. Саме по собі означення якості не передбачає переходу до епітетної структури. Не можна апіорі стверджувати, що означення "**срібний**" є епітетом. За умови, що це атрибутивне позначення стане часткою структури "**срібний** злиток", можемо констатувати радше утворення логічного означення, ніж епітетної структури. Однак і включення означення до певної структури не завжди є достатнім для того, щоб з максимально можливими точністю та переконанням констатувати дефініцію тієї чи іншої конструкції. Якщо, наприклад, зустрінемо це словосполучення в певному контексті ("**срібний злиток** душі"), то зможемо відчуті посилення умовності й асоціативності, актуалізації внутрішньої форми на рівні мікрообразу. Й тоді той самий словесний елемент стає вже часткою епітетної структури.

Художній потенціал окремої граматичної форми апіорі визначити досить важко. Звичайно, ті чи інші словесні одиниці володіють більшими чи меншими ресурсами поетичності. Та перелік граматично оформлених прикмет ("**заплакани**", "**конгломератна**", "**сніжний**" тощо) ще не забезпечує умовно-художнього виділення ознаки поняття. Доки означення не поєднається з означуваним важко судити, чи маємо справу з логічно-буквальним атрибутом поняття, чи вказана характерна прикмета дозволяє перевести означуване у царину естетично ціннісного. Тобто, у сполуках на кшталт "**заплакани діти**", "**конгломератна інтеграція**", "**сніжний січень**" виділені означення не є епітетами, оскільки залучення прикмет до таких структур мотивоване необхідністю логічної конкретизації понять. Та наведені означення можуть стати епітетами в дуально організованій структурі, між складниками якої утворюватимуться тонкі асоціативно-умовні зв'язки.

Всі граматичні форми, що забезпечують потенційне позначення якості, ознаки, властивості (прикметник, прийменник, займенник, прикладка тощо), варто розглядати як епітетні носії, тобто як потенційні епітети. Однак епітетом чи краще елементом епітетної структури ці носії можуть стати лише в конкретному художньо-текстовому втіленні. Звернімося до прикладів з поетичних творів В. Кобилянського, в яких наведені вище означення є складниками епітетних структур, організованих на дуальних засадах.

У поезії "Знов вечір настав" епітетні носії стають елементами епітетних структур: "Крізь віття, **дрімлив** і **темне**, // Од місяця світло вкрав // І кинув узори **таємні** // На килим **заплаканих** трав" [Кобилянський, 1959: 60]. Поєднання означення "**заплаканих**" з поняттям "трав" акцентує не логічне виокремлення явища з-поміж подібних, а радше ліричні та художні особливості неповторної реальності, що створюється автором. Це положення підтверджується відсутністю "**заплаканих** трав" у "Словнику епітетів української мови" [див.: Бирик, 1998] та у "Словнику асоціативних означень іменників в українській мові" [див.: Бутенко, 1989].

В. Кобилянський створив оригінальну епітетну структуру в "Заклику": "Ми підем стрімкими стежками, // Що в'ються наче серпантини // В уборах тіні, // Що забруковані думками // **Конгломератної** людини, // Що нас ведуть до світочей, // Що скидують п'їтьму з очей" [Кобилянський, 1959: 108]. Маємо яскравий доказ того, що на початку ХХ ст. молодий український поет тонко відчув, що людству доведеться стрімко пройти стежками, бруківка яких стане трагічною матеріалізацією ідей та гасел. І лише наприкінці ХХ ст. заговорять про конгломератну культуру. Зрозуміло, що її творцем виступає така ж конгломератна людина. Однак ще й сьогодні епітетна структура, запропонована В. Кобилянським, не має ознак сталості та широкого вжитку, оскільки таке поєднання ознаки та поняття не зафіксоване в жодному словнику.

Продовжуючи А. Рембо, який стверджував, що завдяки метафорі можемо змінити світ, цілком правомірно визнати й те, що дуальність епітетних структур також провокує значні трансформації не лише вербальної природи.

Дуальність епітетної структури призводить до одивнення означуваного та означення в єдино можливій комбінації їхнього поєднання і до створення фраз-об'єктів. "Дуальна організація характеризується взаємністю послуг між половинами, котрі одночасно пов'язані й протиставлені між собою" [Леві-Строс, 2000: 119]. Складники епітетних структур так само послуговуються один одним, змінюючи при цьому окрему семантику означення та означуваного. Епітет як вага частка дуальної структури не лише урізноманітнює поняття та демонструє унікальність авторського сприйняття. Геніально створені епітетні структури пророкують суттєві зміни в загально людському існуванні. Маємо свідчення того, що художньо виокремлена ознака певного поняття є словесним карбуванням глибинних емоційно-психологічних порухів, які в своїй основі сягають антропологічних витоків.



Детальне розмежування епітетних носіїв та елементів епітетної структури дозволить об'єктивно та обґрунтовано визначати художню специфіку літературного тексту, особливості авторського сприйняття та художнього мислення. Позаяк набір предметів, понять, що можуть мати прикметні характеристики є все ж обмеженим, вирішальна функціональна роль в процесі якісного розширення діапазону добірних ознак відводиться епітетним структурам. Комбінування елементів таких структур є умовно нескінченим. Наприклад, "сніжний" в асоціативних вимірах тяжіє до понять предметного та природного походження: вершина, зима, місяць, південь, погода, ранок [див.: Бутенко, 1989]. "Словник епітетів української мови" розширює понятійний ряд, в якому фігурує означення "сніжний": гора, даль, день, завірюха, зима, поле, ранок, руки, слово, сосна, стежка, холод [див.: Бирик, 1998]. Та попри це, характер поєднань залишається той самий. Неприборканий дух поета здатен до теургічних утворень епітетних структур: "То я... Мій вільний дух // Під крилами беріз // На лоно сонних трав // Посіяв **сніжний сум**" [Кобилянський, 1959: 62]. Означення "сніжний" зберігає певну предметно-фізіологічну спрямованість, але неповторно зливається з умовно-абстрактною характеристикою емоційно-психологічного стану людини. Означення та означуване міняються функціональними атрибутами, семантично доповнюючи одне одного. "Сніжний сум" навіть бурхливий уяві не вдається опредметнити чи пластично оформити. Ця епітетна структура значною мірою мотивована не пошуком логічно-пізнавальних відповідників, а радше магією звуків. Означення та означуване утворюють дуальну структуру, архітектонічна нерозривність елементів якої гарантується монофонічною ("С") й поліфонічною ("Ж" і "С", "Н" і "М") алітерацією. Звуки-скріпи в епітетній структурі "СНІЖНИЙ СУМ" переводять усю конструкцію в сугестивну площину.

Можна зауважити, що різноманітне та інтенсивне комбінування складників епітетних структур рано чи пізно вичерпає словесні ресурси. І теза про нескінченність процесу творення епітетних структур є перебільшеною чи навіть хибною. Однак, коли число комбінацій отримає певну визначеність, мусимо мати на увазі можливість оказіональних утворень. Так, звичне для свідомості українця липове дерево має 835 асоціативних реакцій-означень. Найчастіше липа сприймається як "висока 117, пахуча 113, зелена 106, велика 74, квітуча 61, струнка 42, красива 35, стара 34, молода 23, товста 22, широка 21..." [Бутенко, 1989: 146]. Постійна невдоволеність існуючими варіантами штовхає майстрів слова до нових і невпинних пошуків унікальних варіантів. В поетичній свідомості В. Свідзінського традиційні липи стають явищем художньої вартості завдяки оказіональному означенню: "В тіні алей, глибоких і пустинних, // Блукає тихо промінь осяйний, // Увечері рояля звук сумний // Не будить лип **широковерховинних**" [Свідзінський, 2004: 19]. Поетом знайдено варіант епітетної структури поза межами вже існуючих словесних формул. Отже, остаточну кількість та семантичну спрямованість епітетних структур, що дуально організовані, передбачити дуже важко або й практично неможливо.

В епітетній структурі також поєднуються два типи відносин між означенням та означуваним: 1) щонайтісніша семантична співпраця між складовими частинами та 2) прихована семантична ворожість чи протиставлення. В останньому випадку говоримо про таку модифікацію епітетної структури як оксиморон. Епітетні структури, особливо починаючи з доби модернізму, все виразніше тяжіють до складних структурно-семантичних утворень, дуальна організація яких є запорукою різкої зміни тривіальності на оригінальність. М. Вороний поєднує в епітетній структурі означення та означуване, окрема семантика яких ґрунтується не на подібності, а на протилежності. Та попри це структурні елементи належать до однієї цілісності й взаємозбагачуються: "Навіщо гамір цей? Чого хотять вони? // Який їх ідеал? Лад космополітичний? // Дарма! У відповідь лиш дзвонять кайдани // І стогоном гуде **концерт** цей **хаотичний!**" [Вороний, 1996: 36]. Буквальна семантична логіка спонукає до уявлень про те, що концерт є впорядкованим і чітко організованим дійством. М. Вороний зіштовхує звичну семантику означення та означуваного між собою.

В подібних епітетних структурах одразу зростає питома вага асоціацій, алюзій та ремінісценцій. Ці процеси нагадують дію за теорією арки, яку вперше спробував визначити Леонардо да Вінчі. Аркова міцність створюється завдяки двом слабостям, через те що "арка будівлі складається з двох четвертин круга, кожна з цих четвертин круга є досить слабкою, сама по собі намагається впасти, але оскільки одна заважає падінню іншій, то слабкість обох четвертин перетворюються в міцність єдиного цілого" [Льоцци, 1970: 50]. Художня виснаженість, кволість, невизначеність поняття та його ознаки перетворюється на естетично дієву та експресивну конструкцію знову ж завдяки дуальній природі епітетної структури. Неочікуване за елементарною

логікою поєднання семантики поняття та семантики ознаки призводить до формування своєрідного кульмінаційного центру, від якого спрацьовує двохвекторне збагачення смислу, керване як в бік поняття, так і в бік означення.

Художня дієвість цієї структури тісно пов'язана з одивненням, міцним ґрунтом для якого є дуальна організація епітетної структури. Те, що називають експресивністю епітета варто номінувати емфатичністю епітетної структури, в якій важливими є: 1) загальна побудова (проста, складна, складена); 2) розташування компонентів (пряме чи інверсійне — архітектоніка) та 3) перехрещення (семантична кульмінація) семантичних полів означення й означуваного. Семантична кульмінація можлива тільки за рахунок зіткнення (не обов'язково у вигляді прямого протистояння) семантики означення та означуваного. Це теж запорака художньої дієвості епітетної структури.

Так само як дуальна структура "є найпростішою структурою спорідненості" [Леві-Строс, 2000: 51], поєднання означення та означуваного стає структурою тропеїчної спорідненості. В епітетній структурі лише умовно можемо розглядати окрему семантику складників. Натомість акцент уваги потрібно перенести на "вісь відносин", що утворюється між означуваним та означенням.

В епітетній структурі не може нівелюватися роль половин, за кожною закріплюється певний семантичний статус: є носій номінативності (поняття й одночасно означуване) та носій якості (означення). Злиття номінативності та якості ймовірно в антономазії. Однак і в цьому випадку не відбувається повна втрата дуальності структури, оскільки обов'язково передбачається намагання відновити дуальність структури у процесі декодування — своєрідної гри "загадки-здогадки". В такому процесі епітетна структура стає часткою більш складних системних утворень: "кожна система спорідненості розростається, відштовхуючись від цієї елементарної структури, яка повторюється або розвивається завдяки інтеграції нових елементів. [Леві-Строс, 2000: 53]. Можемо припустити, що саме з епітетної структури розвивається порівняння, метонімія, метафора та інші засоби художньої виразності, які так чи інакше налаштовані на художнє позначення якості предмету естетичного зацікавлення.

За зовнішньою простотою дуальної організації структури криється набагато складніша тристороння організація [див.: Леві-Строс, 2000: 126]. Епітетна структура має більш фундаментальну семантичну конфігурацію. Окрім означуваного й означення часто отримуємо нове поняття чи неочікувану актуалізацію внутрішньої форми при оказіональному поєднанні поняття та якості. Утворюється щось на кшталт "фрази-об'єкта" (Ж.-П. Сартр), розчленування структурних елементів якої може призвести до повного її знищення. Таким чином, за архітектонічною організацією епітетна структура є дуальною (незалежно від граматичної форми вираження, наприклад, частина складнопідрядного речення все ж адекватна означуваному). Епітетна структура доконечно складається з двох компонентів — означуваного та означення. В асоціативно-семантичному вимірі епітетна структура є трьохкомпонентною: семантика означуваного поєднується (та не зливається чи розчиняється остаточно) з семантикою означення призводячи до нового семантичного утворення, що співвідноситься з нескінченим асоціативним потенціалом внутрішньої форми. "Отже, двоїста структура визначає класи, а троїста — відносини між ними" [Леві-Строс, 2000: 155]. В епітетній структурі взаємодія двоїстості (архітектоніки) та троїстості (внутрішньої форми конструкції) надає системному утворенню якостей динамічності й діалогічності. Актуалізація діалогічної природи епітетної структури відбувається через нові комбінації означень та означуваних понять — це відштовхування від попередніх й одночасна підготовка ґрунту для наступних. Діалогічність проявляється також в рецептивному процесі автор — читач. Читач "перевіряє" автора, погоджуючись (приймаючи) або не погоджуючись (не приймаючи) ті чи інші епітетні структури. Прихована троїстість епітетної структури спонукає до її співвіднесення з "навколишнім середовищем" [Леві-Строс, 2000: 146], себто контекстом та загальним характером художньої реальності. Епітетні структури продукуються людиною та сприймаються людиною. Виникнення та подальше функціонування епітетних структур має антропологічні витоки та виміри.

Ці властивості не створюють перешкод в процесі перетворення епітетної структури на предметно-цілісне поєднання. "Структура ж залишається незмінною і саме через неї реалізується символічна функція" [Леві-Строс, 2000: 193]. Швидше за все, вдала (емфатично-експресивна) епітетна структура часто є несвідомим породженням. Тому вона обов'язково стає знаковою та

символічно наповненою. Дуальна спорідненість означення й означуваного є гарантом смислового взаємозбагачення структурних елементів, що врешті-решт призводить до виникнення нових (багатозначних) модифікацій змісту

Дещо зневажливе ставлення до епітета як до дрібної частки естетично варті цілісності, можливо, зумовлене саме тим, що час фундаментальних досліджень (діахронних, синхронних, типологічних тощо) епітетних структур лише наближається. Задля їхнього успішного проведення потрібні максимально повні електронні варіанти не лише текстів художніх творів, але й їхніх варіантів. Вивчення епітетних структур сьогодні не має шансів на успіх без залучення здобутків текстології, історіографії, культурології, філософії, психології тощо. Не потрібно нехтувати й статистичними методами, застосування яких саме й уможливило об'єктивність та аргументованість висновків. Великий Леонардо да Вінчі вважав, що вся природа просякнута математичними законами, тому "жодне людське дослідження не може претендувати на те, щоб бути справжньою наукою, якщо воно не використовує математичних доказів, і не існує жодної впевненості там, де неможливо застосувати одну з математичних наук" [Льоци, 1970: 52]. У підсумку, маємо говорити про необхідність формування складного комплексного підходу на антропологічному ґрунті для серйозного дослідження природи епітетних структур та їхнього історичного функціонування. До першочергових завдань у визначеному аспекті належать такі: накопичення, систематизація й інтерпретація епітетних структур, що функціонують в художньому мовленні.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бибик, 1998*: Бибик С. П. та ін. Словник епітетів української мови / С. П. Бибик, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт.— К.: Довіра, 1998.— 431 с.
- Бутенко, 1989*: Бутенко Н. П. Словник асоціативних означень іменників в українській мові.— Львів: Вища шк. Вид-во при Львів, ун-ті, 1989.— 328 с.
- Веселовский, 1989*: Веселовский А. Историческая поэтика.— М.: Высш. школа, 1989.— 406 с.
- Вороний, 1996*: Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика.— К.: Наук. думка, 1996.— 704 с.
- Кобилянський, 1959*: Кобилянський В. Поезії.— К.: Рад. письменник, 1959.— 349 с.
- Леві-Строс, 2000*: Леві-Строс К. Структурна антропологія. — К.: Основи, 2000. — 387 с.
- Льоци, 1970*: Леоци М. История физики.— М.: Мир, 1970.— 464 с.
- Мелетинський, 1970*: Мелетинский Е. М. Клод Леви-Стросс и структурная типология мифа // Вопросы философии. — М., 1970. — № 7. — С. 165-173.
- Свідзінський, 2004*: Свідзінський В. Є. Твори: У 2 т. — К.: Критика, 2004. — Т. 1. Поетичні твори. — 584 с.
- Силичев, 1986*: Силичев Д. А. Эстетические взгляды К. Леви-Строса // Вопросы философии. — М., 1986. — № 3. — С. 135-142.

*Лілія ДЕМИДЮК*

© 2008

### МІФ ЯК ТЕКСТ В АСПЕКТІ ВЗАЄМОВІДНОСИН МІФУ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Присутність міфологічних сюжетів, образів, структур в літературних текстах привертає увагу дослідників до питання взаємовідносин міфу та літератури. Розгляд цієї проблеми в українському та зарубіжному літературознавстві супроводжується залученням розробок з інших галузей гуманітарної науки: фольклористики, лінгвістики, культурології, психології. Це зумовлено тим, що міф як об'єкт наукового дослідження потребує різноаспектного підходу і не може розглядатись лише в межах якоїсь однієї з галузей гуманітарної науки. Постійно зростаюча кількість дефініцій міфу виявляє проблему неможливості на теперішньому етапі розвитку гуманітарної науки вичерпно окреслити природу та особливості міфу.

Усе різноманіття досліджень про міф та міфологію Р.Вейман зводить до такої простої класифікації: виділяє символічний, ритуальний та психологічний напрями [26, 318]. Дослідник звертає увагу на те, що відсутнє узагальнене визначення поняття міфу: визначень стільки, скільки дослідників. Вирішити цю складну ситуацію, на думку Веймана, допоможе вироблення спільної, для гуманітарних наук, методологічної основи дослідження міфології [26, 303-305].

Розгляд міфу як тексту з позицій семіотики дозволяє трактувати міф як знакову систему, що може втілюватись у літературному тексті, творі пластичного мистецтва, в політиці та ін. галузях суспільно-культурного життя. Ю.Лотман визначає культуру як сукупність текстів [14, 28], з такого погляду міф та літературний твір є текстами культури, які взаємодіють між собою і виконують комунікативну та смислоутворюючу функції [11, 80].

Роздумуючи над природою та функцією міфу О.М.Фрейденберг дійшла до висновку, що міфи не є однорідними за способом вияву. Тому дослідниця вважає доречним розмежовувати словесні міфи, міфи речові та міфи діяльнісні [23, 62]. Речові міфи Фрейденберг трактує як вияв особливого ставлення до дійсності, коли зникає межа між неживим та живим, природним та штучно створеним, річ сприймається як космос [23, 71]. Тут виявляється основний закон міфологічного мислення – закон ідентичності, коли елемент містить риси цілого і є рівновеликим за значенням із цілим. Таким чином, всі речі та явища космосу функціонують за однаковими законами і тотожні одне одному за сутністю [7, 285-286]. Діяльнісний міф – засвідчене певною послідовністю вчинків вищеописане ставлення до дійсності. Словесний міф – це втілений у слові міфологічний світогляд. Дослідниця наголошує на спільності змісту та функцій цих різновидів міфу: «те, що є в словесному міфі, є і у діяльнісному, і в речовому» [23, 74].

Хоча О.М.Фрейденберг робить свої висновки на матеріалі греко-римської міфології і вважає, що «міф охоплює і виражає собою все без винятку життя первісної людини» [23, 62], доречно застосувати її досягнення в галузі міфології до результатів міфотворення пізніших часів. Безумовно, міфотворчість окрім залежності від законів міфологічного мислення певною мірою залежна від законів розвитку історії. К.Хюбнер доречно зауважив: «Повернення міфу в попередній формі неможливе хоча б тому, що ми вже ніяк не зможемо проникнути у світ, якому наш досвід повністю чужий» [24, 383]. Отож, вияв міфологічного мислення та світовідчуття втілюється в адекватні певному історичному часу форми і пристосовується до актуальних потреб суспільства за своїм змістом. Упізнаванням у всі періоди розвитку людства міф залишається завдяки своїй структурі, а також здатності акумулювати вічні істини, які створюють наче б каркас, що доповнюється конкретним історичним змістом.

Розмежування міфів, яке здійснила О.М.Фрейденберг можна цікаво поєднати із думкою Р.Барта, про те, що міфами можуть бути письмовий дискурс, фото, кіно, репортаж, спорт, реклама і т.д. Явища із цього переліку містять ознаки «словесності», «речовості», «діяльнісності», за переважаючою ознакою їх можна було б відповідно покласифікувати. Проте Р.Барт прагне узагальнення: виходячи з позиції, що «міф є комунікативною системою, певним повідомленням» [3, 233] він вводить поняття «міфологічного слова», яким може стати «будь-яка значуща одиниця або утворення, чи вербальне, чи візуальне; фото буде розглядатися як мовлення на рівні з газетною статтею; навіть самі речі можуть стати мовленням, коли вони щось означають» [3, 235]. Таким чином Р.Барт об'єднав усі різновиди реалізації міфологічного мислення в суспільній життєдіяльності. Як основне дослідник пропонує твердження про те, що міф – це спосіб позначення [3, 233]. Проте, у його дослідженні можна знайти інше розмежування міфів – впливає воно із його концепції міфолога. Міфолог – це той, хто рефлексує над міфом і з цієї причини знаходиться за його межами. Констатуючи дійсність міфу міфолог ризикує знищити його своєю рефлексією [3, 285]. Здійснюючи мисленнєві маніпуляції міфолог втрачає «живий, безпосередній міф як процес світопереживання», зате отримує «здійснений факт» [22, 18], тобто міф в аспекті дослідження, дешифрування. За такої ситуації міф уже не розглядається як цілісність: в ньому розмежовується смисл і форма [3, 254], а тому стає можливим прочитання і тлумачення. Якщо узагальнити концепцію Р.Барта, то можна дійти до такого висновку: міф, який підлягає дослідженню функціонує як міф-текст і є системою знаків певної ділянки суспільного життя (мистецтва, політики, ідеології тощо). Міф, який проживається і сприймається як цілісність варто означити як міф-дійсність.

Різноманітні інтерпретації можливі тоді, коли говоримо про міф-текст: можна характеризувати його як вмістилище сакральної інформації [4, 148], або ж як облудне знання [5, 11]. Міф-дійсність опирається будь-якому тлумаченню, тому його, справді, «не можливо оцінити з погляду істинного чи оманливого» [там само].

Для літературознавства актуальним є дослідження словесного міфу (якщо використовувати термінологію О.М.Фрейденберг). Рефлексії дослідника перетворюють міф-дійсність у міф-текст, який, дотримуючись структурного підходу, можна розглядати як систему

словесних знаків, що має свою особливу структуру, зумовлену законами міфологічного мислення.

Р.Барт характеризує міф як вторинну семіологічну систему, що «створюється на основі вже раніше існуючого семіологічного ланцюжка» [3, 239]. Механізм утворення цієї системи пояснює так: «Те, що в первинній системі було знаком (...), у вторинній виявляється лише означником» [там само]. Завдяки дії такого механізму різномірні матеріали (мова, фото, живопис, плакат та ін.) стають однорідними – «зводяться до чисто мовного стану» [там само]. Схожу думку висловлював К.Леві-Строс: «Міф – це мова, але мова, яка працює на дуже високому рівні, де міфу по суті вдається, якщо можна так висловитися, відділитися від мовної основи, яка послужила йому опорою» [8, 199]. Ю.Лотман подібним чином характеризує особливість словесного мистецтва: «Художня література говорить особливою мовою, яка надбудовується над природною мовою як вторинна система. Тому її визначають як вторинну моделюючу систему» [13, 30]. Схожість у визначеннях цих двох явищ людської діяльності, полягає в тому, що міф і літературу можна розглядати як тексти, що оперують мовою особливого виду. Її надбудованість над природною мовою свідчить про, так би мовити, подвійну знаковість: знаки природної мови перетворюються у матеріал для створення знаків мови міфу, чи мови художньої літератури. Р.Барт вважає, що література є яскраво вираженою міфологічною системою [3, 261], основна риса якої – повторюваність. Проте, дослідник не ототожнює літературу з міфом, на його погляд література може бути міфом за певних умов: «класична поезія зі своєю регулярністю була свідомо прийнятим міфом» [3, 260]. Натомість поезія, яка уникає регулярності (тобто повторюваності певних формозмістових елементів) є «регресивною семіологічною системою», яка прагне до «зворотної трансформації знака в смисл, її ідеалом є в тенденції дійти не до смислу слів, а до смислу самих речей» [3, 259-260]. Ситуація виглядає парадоксальною: «опір поезії робить її ідеальною жертвою міфу» [3, 260]. З цього можна зробити висновок, що в основі літератури лежить міфологічна система, уникнути яку неможливо. Міф як вторинна моделююча система є зразком і умовою для побудови літератури, намагання «звести літературний дискурс до простої семіологічної системи» має наслідком «вбивство Літератури як значення» [3, 261].

Слово є основною одиницею як міфологічного повідомлення, так і літературного, відмінність цих повідомлень, за Бартом, може полягати у тенденції дійти до смислу слів (міф), або до смислу речей (література, зокрема, поезія). Щодо цього Ю.Лотман висловлює протилежну думку: «Специфіка міфологічного мислення полягає в тому, що ототожнення міфологічних одиниць відбувається на рівні самих об'єктів, а не на рівні імен» [12, 542], натомість словами оперує логічне мислення, а «поетичне мислення займає деяке серединне положення» [12, 543]. Дослідник наголошує на протилежності поезії та міфу, з огляду на те, що в основі міфології лежить ототожнення, а в основі поезії – синонімія [12, 541].

Намагання ствердити подібність або ж відмінність міфу та поезії (в ширшому розумінні – літератури), на думку О.Потебні залежить від позиції спостерігача: «Не взявши до уваги це споглядаюче око, тобто розглядаючи відокремлено лише словесний вираз, розрізнити ці явища неможливо» [20, 329]. Тож міф існує лише в межах міфологічного мислення, і може втілюватись не лише у слові, а й у живописі та пластичному мистецтві. Міф не належить лише до сфери мистецтва, оскільки може виявлятися і в буденних ситуаціях як думка, міркування [21, 310]. Все ж словесний вияв для міфу О.Потебня вважає пріоритетним: «Створення нового міфу полягає у створенні нового слова» [20, 335]. Тож очевидно, що міфотворчість пов'язана з винайденням нової мови. Формування міфу зумовлює одночасне формування мови. Це той випадок, коли, за Лотманом, «не мова передує тексту, а текст передує мові» [11, 80]. Ця мова функціонує в межах міфу як тексту, для прочитання міфу необхідно опанувати тою мовою, якою він говорить. У процесі прочитання відбувається реконструкція мови і текст, окрім комунікативної функції, виконує функцію генератора смислів, а тому може мати декілька варіантів прочитання: «коли текст передує мові й отримувачу інформації ще потрібно вибрати чи сконструювати мову для цього тексту, активізується завжди присутня можливість читати текст в системах декількох граматик» [11, 81].

Формування особливої мови характерне також для літературної творчості: «Вибір письменником певного жанру, стилю чи художнього напрямку – також є вибором мови, на якій він має намір говорити з читачем» [13, 27]. Отож, здатність до витворення нової мови, яка надбудовується над природною мовою є спільною рисою міфотворчості та художньої творчості. Якщо взяти до уваги міркування Р.Барта про те, що міфологічна система лежить в основі

літератури, то витворення нової мови можна сприймати як іманентну ознаку міфологічності літератури. За такої ситуації «мовна одиниця як продукт міфологічного мислення» [6, 85] функціонує в літературному тексті як відсилання до найдавніших і найсталіших пластів людської свідомості. Повторюваність формозмістових елементів, що є важливою рисою міфологічної свідомості [18, 92], уможлиблює реконструювання коду необхідного для прочитання тексту [11, 80].

Намагання виявити міфологічну структуру в художніх текстах характерне для представників ритуально-міфологічної школи в літературознавстві. Н.Фрай звертає увагу на те, що міф постійно самовідтворюється, таку ж властивість вчений помічає і в літературі та пояснює це тим, що структурні засади міфології стали структурними засадами літератури [25, 297]. Це можливо ще й з того огляду, що міф Фрай вважає однією з форм словесного мистецтва.

Використання міфологічних сюжетів, образів, мотивів у художній літературі дослідники-літературознавці означають терміном «міфологізм» і трактують його як «спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури» [9, 463]. Міфологізм – це свого роду літературна інтерпретація міфологічних елементів: «Один і той же міфологічний мотив, опрацьований протягом багатьох віків, набуває в кожній епосі нових значень» [там само]. Намагання простежити «функціональність міфології на різних стадіях літературного розвитку» зреалізував Я.Поліщук у статті «Поліфункціональність міфу в поезії модернізму». Взаємовідносини літератури і міфу, на думку дослідника, можуть втілюватися в такі типи відносин: міфологізацію, реміфологізацію та деміфологізацію [19, 38]. За умов міфологізації міфологічна оповідь, присутня в літературному творі, зберігає свій традиційний сенс і має на меті «актуалізувати цей сенс для сучасників» [там само]. У цьому випадку основною метою є оновлене сприйняття міфологічного матеріалу. Натомість реміфологізація виявляє бажання автора «змістити провідні акценти міфу, зумисне дистанціюватися від первісної оповіді через її творче переосмислення» [19, 40]. Творча інтерпретація міфу стає провідною лінією розвитку реміфологізації в площині художньої літератури. Бажання «зруйнувати надто поширені міфологічні стереотипи» виявляється в процесі деміфологізації: «письменник підриває стереотип відверто іронічними, а то й саркастичними прийомами, творить шаржовану подобизну міфу» [19, 43]. Таким чином, функціонування міфу в літературі розвивається шляхом його сприйняття, переосмислення, заперечення. Міфологізацію, реміфологізацію, деміфологізацію можна вважати етапами засвоєння міфу літературою. Я.Поліщук порушує також питання міфотворчості. Авторська воля, на думку дослідника, виявляється в способі інтеграції елементів міфу в літературний текст [19, 39]. Літературознавець вважає доречним розмежовувати прийоми міфопоетики та «авторської креативної моделі» [там само], проте детально на проблемі авторської міфотворчості не зупиняється, зауваживши, що це питання «залишиться дискусійним» [19, 44].

Е.Мелетинський виділяє два етапи функціонування міфу в культурі: реміфологізацію та деміфологізацію і вважає, що «деміфологізація завжди буває неповною, відносною, а періодично її змінює реміфологізація» [15, 1]. Окрім міфологізму в літературі, дослідник виділяє також «самостійну міфотворчість» [15, 4], основними рисами якої вважає стихійність та інтуїтивність [16, 339]. У літературі ХХ століття прикладом міфотворчості є романи Ф.Кафки, у Дж.Джойса та Т.Манна вчений помічає «поетику міфологізування», яка виникає через інтелектуальне осмислення древньої культури [там само]. Такий спосіб використання міфологічних елементів Ю.Лотман характеризує як імітацію міфу за межами міфологічної свідомості [12, 536]. Дослідник наголошує, що потрібно розрізняти міфологічні пласти, які виникають спонтанно в індивідуальній та суспільній свідомості від «спроб імітувати міфогенну свідомість засобами неміфологічного мислення» [12, 537]. Критерієм розрізнення справжніх міфів і штучних, Лотман вважає можливість перекладу останніх на неміфологічні мови культури.

У процесі авторської міфотворчості використання міфологічних сюжетів є необов'язковим, але надзвичайно важливим є вияв особливостей міфологічного мислення [1, 200].

А.Е.Нямцу вважає важливою рисою авторського міфу в літературі його використання іншими письменниками [17, 37], тобто міф створений письменником виходить за межі його творчості і проходить ті ж етапи, що й древні міфи – реміфологізацію та деміфологізацію.

Міфологізація, реміфологізація, деміфологізація – способи, якими міф проникає в літературу. Що ж до авторської міфотворчості в літературі, то її варто розглядати як взаємонакладання міфу та літератури. Йдеться, зокрема про об'єднання структур міфологічного

мислення та законів художньої творчості. За такої ситуації яскраво виявляються подібні риси міфу та літератури, вони утворюють ядро авторського міфу, відмінності залишаються на маргінесах.

Говорячи про міф, втілений у художній творчості, зокрема, у поезії, варто взяти до уваги твердження Ю.Антоняна: «якщо вона (поезія – Л.Д.) насичена міфологічними образами та уявленнями, якщо вона утверджує міфологічні цінності і категорії, то її потрібно зарахувати до міфології в поетичній формі» [2, 29]. Відмінність прози і поезії від міфу цей вчений вбачає в тому, що витвори художньої творчості належать якомусь конкретному авторові, а міф належить багатьом поколінням, і своїми витокami сягає найдавніших часів [2, 131]. А тому міфологія і літературна творчість можуть взаємодіяти, впливати одна на одну, але ніколи не об'єднуються остаточно. Тим не менше, міфологічні структури присутні у творчості письменника, дозволяють говорити про цю творчість як про міфотворчість. У цьому випадку міф, який спочатку належить лише авторові, згодом стає належати кожному, хто приєднується до його омовленої реальності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Автономова Н.С. Рассудок. Разум. Рациональность. – М.: Наука, 1988. – 287 с.
2. Антонян Ю.М. Миф и вечность. – М.: Логос, 2001. – 464 с.
3. Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
4. Гейзінга Й. Homo Ludens. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
5. Елсуков А.Н. Познание и миф. – Минск: Изд-во «Университетское», 1984. – 151 с.
6. Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: Нариси. – К.: Довіра, 2007. – 262 с.
7. Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. – М., СПб.: Университетская книга, 2000. – 654 с.
8. Леві-Строс К. Структурна антропологія. – К.: Основи, 2000. – 387 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
10. Лотман Ю.М. К современному понятию текста // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с. – С. 79-90.
11. Лотман Ю.М. К современному понятию текста// Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с. – С. 79-83.
12. Лотман Ю.М. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с. – С.525-543.
13. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
14. Лотман Ю.М. Текст и функция // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с. – С. 24-37.
15. Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век // <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>
16. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
17. Нямцу А.Е. Легендарно-мифологические структуры в славянских и западноевропейских литературах. – Черновцы: Рута, 2001. – 208 с.
18. Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 111 с.
19. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму // Слово і час.- 2001. - № 2. – С.35-45.
20. Потебня А.А. Миф и слово // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 384 с. – С. 326 – 339.
21. Потебня А.А. Характер мифического мышления // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 384 с. – С. 313 – 326.
22. Савельева М.Ю. Лекции по мифологии культуры. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2003. – 272 с.
23. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 605с.
24. Хьюбнер К.Истина мифа: Пер. с нем. — М.: Республика, 1996. — 448 с.
25. Frye N. Mit, fikcja i przemieszczenie // Pamietnik Literacki . – 1969. – Z.2. – S. 283-302.
26. Weimann R. Literaturoznawstvo a mitologia // Pamietnik Literacki . – 1969. – Z.2. – S. 303-336.

## АНТРОПОЛОГІЯ СЕМІОТИКИ/СЕМІОТИКА АНТРОПОЛОГІЇ: КЛЮЧОВІ АСПЕКТИ

Семіосфера гуманістики – це специфічний простір продукування численних мов опису людини та її культуротворчої діяльності. Мови опису у цьому розумінні функціонують як вторинні моделюючі системи із відповідними механізмами текстотворення й іманентними методологічними, епістемологічними, онтологічними й аксіологічними взірцями структурування описуваного явища. Динамізація цього семіотичного простору безпосередньо пов'язана із процесами актуалізації й маргіналізації відповідних проблемно-тематичних вузлів, отже, із процесами читання, перечитування й створення нових текстів. Перечитування – одна із ключових категорій конституювання метанаукового дискурсу ХХ й ХХІ століть. Перечитувати у цьому випадку означає, перш за все, звертатися до джерел власної дискурсивності: активізувати інтерпретаційний потенціал власного тотему, підважуючи одночасно систему створеного навколо нього табу. Перечитування як реінтерпретаційна практика дозволяє, з одного боку, модифікувати об'єкт дослідження, з іншого, – модифікувати дослідницький інструментарій, надаючи гуманістиці статусу авторефлексивної практики.

Важко не погодитися із фактом, що одним із найчастіше перечитуваних текстів – протягом кількох останніх десятиліть – є психоаналітична концепція З. Фрейда. У запропонованій статті звернемо увагу на ті моделі реінтерпретації, у яких здійснюється аналіз цього тексту з огляду на такі категорії, як: структура репрезентації й репрезентованого. Коли говоримо про репрезентацію й репрезентоване, маємо на увазі, з одного боку, Фрейдів спосіб розуміння й представлення людської *psyche*, з іншого, – моделі реінтерпретації цих явищ. Характерною ознакою представлених нижче реінтерпретаційних практик є, по-перше, тяжіння до опису формального (репрезентація) виміру крізь призму структурально-семіотичних категорій, по-друге, реконтекстуалізація концептуального (репрезентоване) виміру завдяки поглибленому аналізу його антропології. Поява обидвох реінтерпретаційних нуртів зумовлена, перш за все, потребою „повернення до Фрейда” (Ж. Лакан), тобто до автентичного тексту, звільненого від численних надінтерпретацій, типовими ознаками яких є спрощення й схематизація Фрейдівої візії людської *psyche*.

Мова, мовлення, текст, знак, системність, реляційна структурація досліджуваного явища – усі ці поняття пов'язують психоаналітичну концепцію З. Фрейда із типологічно подібними моделями розуміння дійсності, представленими у працях Ф. де Соссюра й Ч. С. Пірса<sup>2</sup>. Якщо Ф. де Соссюр пропонує такі фундаментальні опозиції, як: діахронія/синхронія; *langue* (мова як система)/*parole* (окреме висловлювання); діадична концепція знаку – *signifiant* (означник)/*signifié* (означуване); превалювання системи над суб'єктом (метафора мови як гри у шахи й неінтенціональний статус учасника гри), то у концепції Ч. С. Пірса натрапляємо на тріадичну модель знаку (*referent* (предмет) – *representamen* (матеріальний носій) – *interpretant* (значення знаку)); типологію знаків (індекс – ікона – символ) а також знаковий і системний підхід до розуміння людського мислення. „Із твердження, що кожна думка є знаком, – підкреслює Ч. С. Пірс, – виникає, що кожна думка повинна звертатися до іншої думки, повинна окреслювати іншу, оскільки у цьому полягає сутність знаку. Простіше кажучи, це є інша форма знаної аксіоми, що інтуїція, тобто безпосередньо присутній акт, не є думкою, або іншими словами, що всяке мислення має своє минуле. *Hinc loquor inde est*. Оскільки є якась думка, то повинна була бути

---

<sup>2</sup> „З'являється питання, – пише М. Обрембська, – що поєднує семіотику із психоаналізом? Відповідь проста – мова. Наука про мову є точкою, у якій зустрічаються семіотика і психоаналіз. Предмет дослідження обидвох наукових дисциплін є, отже, одним й тим самим, а те, що їх відрізняє, є інший спосіб використання знання про мову. Можна сказати, що психоаналіз є ніби „практикою” мови, емпіричним варіантом лінгвістики, її практичною експресією. Він досконало доповнює її у цьому, концентруючись на причинах певних мовних явищ (яким, наприклад, є ляпсус), так, як лінгвістика концентрується на поясненні їхніх механізмів, намагається сформулювати загальні правила, які керують мовою, психоаналіз, натомість, прочитує суб'єктивний зміст, прихований за цими загальними правилами [...]”[12; 13]



попередня думка – це має свою аналогію у тому факті, що оскільки існує минулий час, то повинна була бути нескінчена серія часів. Коли говоримо, що думка не може трапитися в одній хвилині, але вимагає часу, то це є інший спосіб сказати про те, що кожна думка повинна бути інтерпретована іншою думкою або, що кожна думка існує як знак” [2; 21 – 22]. У Фройдівій концепції людської *psyche* можна віднайти низку конститутивних елементів, які відкрито корелюють із ключовими засадами представлених вище теоретичних систем. Яскравим прикладом цієї кореляції можна вважати тріадичну модель людської душі. У 1900 році З. Фройд веде мову про систему: свідоме – передсвідоме – несвідоме. Характерною ознакою несвідомого є його нездатність до безпосереднього вияву. Обмовки, жарти, забування, сновиддя – це властиві способи знакової його репрезентації. Людська *psyche*, згідно із концепцією Фройдових праць, є неоднорідним текстом, який вимагає від реципієнта (інтерпретатора) обізнаності із відповідним кодом, завдяки якому хаотичний, на перший погляд, текст несвідомого поступово набуває рис логічно впорядкованої цілісної єдності. Людина, отже, – це текст, який набуває індивідуального смислу лише у процесі читання. *Talking cure* (розмовотерапія) – підставова техніка читання і, у такий спосіб, впорядкування – через подолання опору й ословлення витісненого – індивідуальної історії людської *psyche*. Як зауважує сам З. Фройд, „все, що було забуте, було якоюсь мірою прикре або лякаюче, або ж болюче чи присоромлююче щодо домагань людини. Одразу ж спадало на думку, що власне через це воно й було забуте, тобто перестало усвідомлюватися. Щоб знову це усвідомити, треба було у хворого подолати щось, що чинило опір; треба було докласти зусиль, аби хворого поквипати і змусити. Міра зусиль, які вимагалися від лікаря, була різна у різних випадках, вона пропорційно збільшувалася до складності того, що мало бути видобуте з пам’яті. Напруження зусиль лікаря залежало від опору хворого. Тепер належало лише **висловити** (підкреслення наше. – В. Д.) те, що було відчуте, – і можна було володіти теорією про витіснене” [8; 24]. Висловити – означає відкрити шлях для реалізації семіотичної теорії репрезентації<sup>3</sup>: психоаналіз у цьому випадку функціонує як терапевтична симптоматологія й практика реконструювання текстуальної цілісності<sup>4</sup>. На структурально-семіотичні підвалини психоаналітичної *talking cure* звернув увагу ще К.-Г. Юнг, який писав про те, що „план несвідомого не є цілком пасивним, він проявляється характерним впливом на зміст свідомого. Наприклад, він продукує особливі фантазії, які можна легко інтерпретувати як сексуальні символи. Або характерним чином перешкоджає процесам свідомого, що може бути зредуковане до витіснених імпульсів. Надзвичайно важливим джерелом знань про зміст несвідомого є сновиддя, оскільки вони – безпосередній продукт діяльності несвідомого. Особливістю фройдівського редуційного методу є відбір усіх проявів, джерелом яких є несвідоме й наступне реконструювання елементарних інстинктивних процесів шляхом аналізу цього матеріалу. Той зміст свідомого, який дає нам ключ до несвідомого, Фройд помилково назвав „символами”. Насправді, це не символи, оскільки, згідно з його теорією, вони є знаками чи символами несвідомих процесів” [14]. Якщо вдаватися до типології знаків Ч. С. Пірса, то можна стверджувати, що у структурально-семіотичній моделі людської *psyche* представлені усі три різновиди знаків – індекси, ікони, символи, але їхнє функціонування залежить, передусім, від того, до якого із текстуальних фрагментів *psyche* вони належать. Одним із найбільш репрезентативних просторів розгортання символічного дискурсу, згідно із Фройдовою концепцією несвідомого, є сновиддя. Сновиддя є своєрідним текстом тексту або знаком знаку, тобто палімпсестом, завдяки якому вдається зреконструювати цілісну історію оповідача. „Подібно як літера записана шифром, – підкреслює З. Фройд, – так і запис сновиддя, якщо придивитися до нього зблизька, втрачає

<sup>3</sup> Як зауважує М. П. Марковскі, „дискусія на тему знаків є одночасно дискусією на тему репрезентації, оскільки кожен знак мусить щось репрезентувати (тобто відсилати до чогось іншого), щоб взагалі бути знаком і навпаки: неможливо уявити собі, аби якась репрезентація відбувалася без знаків” [10; 298].

<sup>4</sup> Поліфункціональність (полівалентність) психоаналітичного дискурсу дозволяє М. П. Марковському вести мову про те, що „психоаналіз є, отже, т е р а п і є ю, бо лікує порушення у психічному житті, відкриваючи його приховані причини (тому є також г е р м е н е в т и к о ю), є також м е т а п с и х о л о г і є ю, бо виходить поза межі предмету психологічних досліджень (свідомість). Як терапія і як метапсихологія психоаналіз є одночасно антропологією, бо висловлюється про те, ким є людина і як вона ставиться до світу. Оскільки це ставлення часто набуває мистецьких ознак, психоаналіз є також т е о р і є ю т в о р ч о г о п р о ц е с у” [11; 49].

постать маячні й набуває виразу важливого й зрозумілого повідомлення. Або, щоб дещо змінити цю фігуру, можемо сказати, що сновиддя, як якийсь палімпсест, відкриває під своєю безвартісністю поверхневих літер сліди давнього й цінного повідомлення” [7; 130]. Зміст представленої цитати привертає увагу не тільки вишуканою метафоризацією стилю, але й тим, що, з одного боку, він є прикладом тяжіння до функціонального зрівноваження бінарної опозиції діяхронія/синхронія на користь першого елемента, з іншого, – підтвердженням історичності чи контекстуальності семіозису: „[...] у психічному житті не може бути втрачене ніщо з того, що колись було сформоване, – наголошує З. Фройд, – усе якоюсь мірою зберігається й у сприятливих умовах – наприклад, внаслідок далеко сягаючої регресії – може знову оприявнитись” [6; 61]. Людська *psyche* є, отже, сукупністю текстів, які створювалися у різний час й за різних обставин, але належать до індивідуальної історії, яка підлягає реконструкції. Як зауважує Ж. Лакан, „ми навчасмо суб’єкта розпізнавати його несвідоме як його, суб’єкта, власну історію, тобто, допомагаємо йому у завершенні актуальної історизації фактів, які вже зумовили у його існуванні низку історичних „поворотів” [9; 47]. Антропологія й семіотика психоаналітичного дискурсу у тій його версії, яку запропонував З. Фройд, не вкладається, отже, у редукціоністські схеми, які відсилають до аналогічного (на противагу символічному) мислення й фіксації на дослідженні інстинктів, що неодноразово підкреслював Ж. Лакан. На автентичність гуманістичного дискурсу, багатоаспектно представленого у працях З. Фройда, звертав увагу й Б. Беттелхайм, який чимало зусиль присвятив реінтерпретації ключових термінів психоаналізу, неправильний переклад яких, на його думку, спричинився до катастрофічного спотворення його (психоаналізу) гуманістичного виміру. Зупинимося на одному із яскравих прикладів, яким є спроба нейтралізації негативних наслідків, пов’язаних із невдалим перекладом понять, за допомогою яких З. Фройд вибудовує структуру другої топографічної моделі людської *psyche* („Das Ich und das Es”, 1923). „Представляючи функціонування нашої психіки, – пише Б. Беттелхайм, – Фройд послуговується поняттями свідоме, передсвідоме і несвідоме. Психічні процеси, про які йому йдеться, це процеси внутрішні і зіндивідуалізовані. Шукаючи відповідних назв для їхнього окреслення, Фройд вибрав слова, що належать до перших слів, яких навчається кожна дитина, говорячи німецькою. На позначення невідомого, несвідомого психічного змісту він вибрав особовий займенник *es* (*it*) [те, воно], надаючи йому іменникової форми: *Das Es*. Але значення цього терміну можна повністю збагнути лише у зіставленні із займенником *ich* (*I*) [я], якому Фройд також надав іменникової форми: *das Ich*. Про який зміст йому йшлося у цих термінах, він виразно показує у праці *Das Ich und das Es*, у якій вперше впровадив ці протилежні й одночасно взаємодоповнюючі поняття. Те, що в англійських перекладах застосовуються латинські відповідники цих особових займенників: „*ego*” й „*id*”, а не відповідні англійські слова, спричиняється до того, що маємо справу із холодною технічною термінологією, позбавленою будь-яких особистісних асоціацій. У німецькій мові займенники, якими користується Фройд, мають, звичайно, глибоке емоційне значення, оскільки німецький читач вживає їх протягом усього життя; старанно осмислений Фройдом вибір цих слів полегшує йому інтуїтивне зрозуміння повідомлюваних сенсів” [1; 69]. У своїй книзі Б. Беттлхайм не обмежується лише до аналізу спотворень термінології З. Фройда, у сферу його зацікавлень потрапляють також проблеми, пов’язані із перекладом назв наукових праць цього автора, а також особливості його наукового стилю й наукової рефлексії, особливою ознакою яких, на думку Б. Беттлхайма, є потужний струмінь гуманізму. Відкриття багатовимірної репрезентації образу людської *psyche* шляхом її реінтерпретації дозволяє стверджувати, услід за Х. Рашкевичем, що знаковий вимір характеризує такі процеси, як: конструювання репрезентації структур середовища, символічну репрезентацію переживання, рефлексійну репрезентацію ідентичності „Я” й інших людей, отже, пізнавальну, практичну й мистецьку діяльність як знакові прояви людського буття у світі [13].

Реконтекстуалізація психоаналітичної концепції З. Фройда – як концепції семіотично зорієнтованої – активно відбувається на ґрунті польського літературознавства й представлено, зокрема, у працях Е. Фіали й Д. Данек. У монографії „Моделі фройдистського методу дослідження літературного твору” Е. Фіала наголошує на тому, що семіотичний метод є істотним елементом інтерпретаційної процедури З. Фройда [5; 57], а Д. Данек пропонує користуватися терміном висловлювання-маска, який, на її думку, з одного боку, адекватно відображає сутність семантичної конструкції, відкритої й проаналізованої З. Фройдом, з іншого, – відкриває перед дослідником нові можливості вивчення типології знакотворчої діяльності людини. Дослідниця

наголошує також на важливості засади перспективізму й реконтекстуалізації, які сприяють новому прочитанню теоретико-методологічних положень З. Фрейда. „Вважаю, що прекурсорство думки Фрейда, передусім методологічне, – підкреслює Д. Данек, – помітити й повністю збагнути можна лише з перспективи змін, які виникли як у природничих, так й у гуманістичних науках протягом майже століття, яке минуло від часу її народження. Особливо це стосується також сучасних семіотичних досліджень. [...] Думаю, що саме практичний досвід структуралізму: питання, які він визнав за повноправні й аналітичні вимоги, які він, дозволяють користуватися у перевірених й плідних способів з інспірацій, який дає пансемантичний досвід клінічного психоаналізу” [4; 58]. Дослідження Д. Данек розгортаються не лише на рівні теоретико-методологічних розважань, але й на рівні інтерпретаційної практики. Прикладом психоаналітично-семіотичного прочитання літературного тексту є стаття п. н. „Поетика сну в „Оперетці”. Омертвляння й воскрешування з мертвих суб’єктності людини”. Поняттєва сітка, на якій дослідниця будує свій інтерпретаційний підхід, базується на синтезі психоаналітичного розуміння сну як автономної семантичної структури несвідомого („значення насиченість”, „невичерпальність значення”, „знакова неоднорідність”, „двовимірність семантичної будови”, „явний зміст”, „прихований зміст”) та його типологічній близькості до поняття вторинних моделюючих систем [3]. Семіотичний та психоаналітичний способи прочитування знакових проєкцій творчої псухе, як видно із представленого вище матеріалу, є типологічно близькими взаємодоповнювальними інтерпретаційними моделями.

Підводячи підсумки, вкажемо на кілька найважливіших положень, які виникають у результаті аналізу запропонованої проблематики. Гуманістика, отже, будучи однією із яскравих реінтерпретаційних практик, актуалізує епістемологічний, методологічний, етичний, аксіологічний потенціал ключових текстів культури. Перечитувати у цьому випадку означає вписувати вихідне повідомлення у нові семантичні, синтактичні й прагматичні контексти. Специфіка антропологічного й семіотичного вимірів психоаналітичної візії людської псухе є тим чинником, який сприяє перечитуванню текстів З. Фрейда й надає їм статусу своєрідного архетипу у політекстуальному вимірі культури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Bettelheim B. Freud i dusza ludzka. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991. – 124 s.
2. Buczyńska-Garewicz H. Wstęp// Buczyńska-Garewicz H. Semiotyka Peirce’a. – Warszawa: Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego. Znak – Język – Rzeczywistość. Polskie Towarzystwo Semiotyczne, 1994. – S. 9 – 17.
3. Danek D. Poetyka snu w Operetce // Danek D. Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza. – Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1997. – S. 61 – 103.
4. Danek D. Psychoanaliza i analiza semiotyczna // Danek D. Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza. – Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1997. – S. 57 – 60.
5. Fiała E. Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego. – Lublin: Towarzystwo naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lublinskiego, 1991. – 184 s.
6. Freud S. Kultura jako źródło cierpień. – Warszawa: Wydawnictwo KR, 1995. – 177 s.
7. Freud S. Objaśnienia marzeń sennych. – Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996. – 555 s.
8. Freud S. Wizerunek własny. – Warszawa: Recto, 1990. – 68 s.
9. Lacan J. Mówienie puste i mówienie pełne w psychoanalitycznym urzeczywistnianiu się podmiotu// Lacan J. Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie. – Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996. – S. 23 – 54.
10. Markowski M. P. O reprezentacji// Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy. – Kraków: Universitas, 2006. – S. 287 – 333.
11. Markowski P. M. Psychoanaliza // Burzyńska A., Markowski P. M. Teorie literatury XX wieku. – Kraków: Znak, 2006. – S. 45 – 78.
12. Obrębska M. Wprowadzenie// Obrębska M. W poszukiwaniu ukrytej struktury. – Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002. – S. 7 – 18.
13. Raskiewicz H. Semioza umysłowa. – Warszawa: Wydawnictwo SGGW, 2006. – 456 s.
14. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии// www.jungland.ru

## АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МЕТОДОЛОГІЇ МІЖЛІТЕРАТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ (НА МАТЕРІАЛАХ ТВОРІВ ЙОЗЕФА РОТА ТА БОГДАНА ЛЕПКОГО)

Розглянувши у дисертації ряд вимірів художнього світу в континуумі корпусу прозово-публіцистичних творів Й. Рота та українських авторів, тексти яких референційно пов'язані з подіями першої світової війни, ми зосередились у доповіді ще на одному аспекті, що здавна маніфестувався (чи заявлявся) як людинознавчий.

У філософсько-методологічному спрямуванні дисертації ми його постійно заторкували, почавши розгортати понятійно-термінологічний дискурс з приводу світовідчуття людини на війні і щодо середовища, яке людей оточувало, чи люди своє довкілля видозмінювали і творили своєю присутністю в ньому.

Тепер, у новітній науці, грань діяльної людини як свідомої істоти позначається концептом тілесності, а науковці виокремлюють антропологічний аспект диференціації коліс єдиної науки. У свою чергу класична антропологія розчленовується на низку гуманітарних наук, кожна з яких вибудовує свою стратегію буття людини, її поведінки в соціумі; тобто зумовлює рефлексію про побутування, осмислення людини.

У вихідних своїх засадах ми відштовхувались від спостережень, узагальнень і пропозицій О. Гомілко, яка їх виклала у книзі “Метафізика тілесності” [5]. Врахувавши теоретичні здобутки широкого кола сучасних західних досліджень, авторка створила першу у вітчизняній філософії системну працю і ґрунтовно проаналізувала становлення і статус тіла. О. Гомілко простежила процес розхитування засад філософії самосвідомості та бунт проти раціоналізму в пошукових працях і в практиці на межі ХІХ – початку ХХ ст. Для нашої мети ми використали екскурси філософа і культуролога, що уможливило застосування антропологічних вимірів до конкретних словесно-літературних текстів, відібравши для праці ті поняття щодо експлікації тілесності, які увиразнили поетику зображення і трансформації уявлень про дилему чи антагонізм, **тіло (плоть)**, **духовність** у стосунках персонажів, між якими виникає почуття кохання навіть за екстремальних умов. Ми перейняли в О. Гомілко ключову тезу: “Уся дійсність людського світу, і передусім речове середовище, створюване людиною, розбудовується навколо людського тіла – його потреб, вад, можливостей, потягів. Весь світ речей можна декодувати через слабкості, вимоги чи примхи людської тілесності” [5, 136]. За релігійно-світоглядним стереотипом “тіло сприймається як антитеза духу” [5, 161]. Врахувавши колізії між тілом як людською плоттю і духом людського життя, можемо збагнути і потрактувати концепт Долі особистості, що описується в ряді художніх творів.

У цьому зв'язку дуже повчальним для літературознавця, який знає Біблію і біблійний текст, є міркування на тему “участі плоті у гріхопадінні” [5, 178-184], а також про “зміст антропологічної ситуації” [5, 192-200]. Історична тенденція розвитку людини як антропологічного типу підпорядковується переважно гендерно-віковим критеріям. О. Гомілко слушно нагадувала: “... коли мова йде про тілесність як складову особистості, мається на увазі не абстрактна тілесність, а режим включення тіла у життє- та долевизначальні контексти людського існування” [5, 209]. У таких випадках враховується формат авторитарних і тоталітарних режимів, застосування в суспільстві різних видів покарання аж до вимоги смерті особи; дослідники зважають на репресивні практики, на механізми маніпуляції індивідами і масами особин, юрбою. Досвід, який нагромадився в різних типах суспільства і в різні часи, характерний у ставленні до вічної і загальнолюдської проблематики, як-от: репродуктивність людського роду, сексуальність, еротизм і старіння людського організму аж до настання смерті. Враховуючи анатоμο-фізіологічні, психологічні особливості, релігійно-етичні і правові виміри міжособистісних стосунків, різні вчені, діячі культури усвідомлювали та осмислювали феномен “тілесної присутності людини у світі”, який (феномен) реалізується тільки через присутність іншого у світі. Це зумовлює процес самоідентифікації особистості.

Теоретичний концепт взаємодії присутності інших явищ артикулюється, зазвичай, в іпостасі діалогості (за вченням М. Бахтіна та його послідовників). Такому використанню теоретиків загрожує, як застерігає О. Гомілко, “небезпека гіпостазування та натуралізації

свідомості власних феноменів” [5, 234], і вони можуть самостійно функціонувати в культурі. Одним з численних прикладів подібної самодостатності вчений філософ називає смерть. Щоб запобігти цьому, О. Гомілко радила не відокремлювати (навіть подумки!) людинознавчі поняття – **тілесність** і **духовність**. З цією метою вона вживала концепт, який артикулюється словосполученням “головні антропологічні події людського буття”. Їх нараховує сім: **народження, дитинство, вік, стать, хвороба, старість, смерть** [там само]. Розгляд цих феноменів може, на її думку, допомогти відповісти на питання: “Як можлива і якою є людська особистість, якщо людина має плоть, тобто є тілесною істотою”. Опис і характеристика сутності кожної з названих антропологічних подій (це не вичерпний перелік-класифікація!) уможливило відчувати, рефлексувати, фіксувати доміанти і динаміку антропологічних подій в їх єдності. Тобто схарактеризувати особистість не як достатню кількість так званих “рис”, “ознак”, “прикмет”, тощо, а в їх мінливості, плинності, взаємопереходах. Кожна з тих “подій” через сприймання і типологію, що творять антропологічну (людиназнавчу) ситуацію, становить “ті виміри, котрі кінець кінцем закорінені у феномені тілесності людини, відіграють роль вирішальних культурних чинників, що зумовлюють спосіб людського буття. Вони є не “зовнішніми”, суто натуральними передумовами чи емпіричними ознаками людини, а **визначальними** формами її самоідентифікації як культурної істоти і передусім – особистості” (виділене нами. – Т. Д.) [5, 250]. До антропологічних подій людини можна доєднати ще і різні вияви любові / кохання, в глибинах якої лежить *eros* як архетип стосунків між статями, від чого залежить продовження людського роду, модус існування життя. У цьому разі внаслідок численних мисленнєвих аналітико-синтезуючих процедур, логіко-гносеологічних операцій дослідник конструює ще одну парадигму “*eros / tanatos*”, з допомогою якої у просторово-часових вимірах світу, збуреного війною, можна осмислювати, простежувати всі нюанси людського існування крізь призму, кажучи по-українськи, любові ↔ смерті. Ця призма охоплює існування кожної людини від моменту її народження до згасання життя кожної істоти. А вершиною, кульмінацією численних перипетій особистості, яка зазнає вдоволення – пристрасті – щастя – духовності – чесного благоденства, є любов / кохання. Ланцюжок сенсорно-інтелектуальних змін, збуджень фіксується у низці фізіолого-психологічних досліджень, в парі з якими розгортаються теологічні, метафізичні дискурси. Від них відбруньковуються гуманітарні науки. Окрему сферу окреслюють численні мистецтва, що творять у культурі еволюційний зріз духовності – від давнього синкретизму до сучасного синтезу різних видів відносно виокремлених мистецтв (словесних, аудіо-візуальних).

Подальшу теоретико-методологічну орієнтацію в розгортанні дискурсу про антропологічні виміри кохання на війні можемо почерпнути з книги Дені Ружмона “Любов і західна культура” [25]. Цей філософ-есеїст, аналізуючи міф про Трістана та Ізольду крізь призму пристрасті, кохання в різних культурах та її виявах (в містиці, в літературі), простежив не тільки мотиви любові й смерті, а й продемонстрував з висоти ХХ століття зразки переходу від філософського дискурсу до есеїстики і художньої літератури. Його концепт “паралельних форм” [25, 232] може бути застосований як проекція на трансформацію любовних перипетій на різних етапах війни чи в різних типах воєн [25, 240-256]. Нас, зокрема, зацікавили міркування Ружмона про “пристрасть, перенесену до політики”. Автор влучно твердить: “Кохання у період між двома світовими війнами, було дивовижною сумішшю розпачливого інтелектуалізму (література неспокою та міщанської анархії) та матеріалістичного цинізму (*Neue Sachlichkeit* у німців). Романтична пристрасть не мала з чого будувати міфу; не знаходила очікуваного опору в бурхливій атмосфері часу та прихованих схильностях. Атмосфера головних романів цього періоду складалася з хворобливого страху перед “наївними” захопленнями та “оманами серця” у поєднанні з гарячковатим прагненням пригоди. Це не двозначно означає, **що індивідуальні сексуальні стосунки перестали бути ідеальним місцем для реалізації пристрасті**” [25, 253].

Велика кількість тоталітарних держав, які склалася в 30-х роках того періоду (фашизм, більшовизм), призводили до воєн, які масово сіяли смерть людей в найжахливіших формах: концтабори з газовими душогубками-крематоріями. І на думку Д. Ружмона, пристрасть людей лише в їх смерті знаходила свій справжній сенс. З ученим не можна не погодитися, що нове лихо після тоталітарних держав означає “відтермінування безпосередньої загрози, ускладненої тим, що вона зависла над життям народів, відтепер зорганізованих у блоки <...> Поліційні накази не творять культури, гасла не творять моралі. Між штучними рамками великих держав та щоденним

людським життям існує ще надто багато гри, надто багато розпачу...” [25, 255-256].

Такі міркування одного з найяскравіших інтелектуалів ретроспективно накладаються на романи передусім Йозефа Рота і багатьох прозаїків, які виражали жахи першої світової війни (передусім О. Турянського, М. Ірчана, Р. Купчинського). На нашу думку, з науково-есеїстичним дискурсом Ружмона корелюють не тільки тексти щойно згаданих письменників – учасників бойових дій під час війни 1914-1918 років, а й ряд творів Б. Лепкого, в яких він моделював екзистенційні етапи персонажів-протагоністів, що не уникали випробувань і любов’ю, і відчаєм, і смертю. Саме в цьому ракурсі ми розглянули його першу повість “Зломані крила” (1897).

Богдан Лепкий як прозаїк дебютував на зламі ХІХ-ХХ століть, саме тоді, коли реалізм як художній напрям зазнавав очевидної і відчутної трансформації в усіх Європейських літературах. Будучи “студентом філософії у Львові”, за його словами, через І. Белея помістив у газеті “Діло” 21 березня 1894 року “первотвір” “Шумка”. До “дальшої літературної праці була це чисто моральна понука” [19, 583]. Разом з цією ліричною новелою в творчу практику двадцятидворічного юнака увійшла любовна тема та мотив молодого жіночки і смерті коханого в постаті Стефана. З парою закоханих людей поставала в українській літературі гендерна проблематика, хоча тоді слово гендер ще не вживалося. Молодий автор уже відходив від натуралістично-реалістичних зразків відтворення міжособистісних стосунків. Оповідючи про хворого героя, Б. Лепкий апробував словесні засоби текстуалізації переживань молодих інтелігентів та їх середовища. З-поміж цих засобів привертають до себе увагу читача репліки, мовлення Марійки і Стефана, описи пейзажів та інтер’єрів. Так звані “засоби, прийоми мовної характеристики” послідовно суб’єктивізовані. В цілому, поетика “Шумки” має романтичний стиль, що промовисто демонструє особливості прозового письма, якому притаманні виміри антропологічного, людинознавчого плану, в якому вбачаємо суб’єктивізоване світовідчуття і світосприймання людини.

Молодий письменник зумів так репрезентувати своє відтворення людини і довкілля, що постійно впадають у вічі сучасному читачеві гіперболи, метафоричні порівняння, уособлені художні деталі: “дикі акорди”, “сльози-перлини”, “синяво-білий промінь” тощо. У контексті новели “Шумка” вони сприяють внутрішньому сюжету, який втілює колізію взаємин чарівної дівчини і вимученого недугою юнака.

Публікація Б. Лепкого з 1894 року, звичайно, далека і від першої світової війни, і від стилю Й. Рота, але ми її докладніше заторкнули, щоб показати, що текст початківця формувався за парадигматикою перехідного періоду, коли реалізм уже зазнавав віань інших тенденцій, а в мистецтві функціонувала загальнолюдська модель міжособистісних стосунків. Їх спроектували антропологічні виміри, структуру яких складають відношення юність – любов – хвороба – смерть ... Життя ними не вичерпується і доля закоханих людей під дією інстинктів (тілесна домінанта) і продовження роду зводить з іншими особинами іншої статі і соціального статусу. Окреслену модель в її зародку ми й побачили в новелі “Шумка”. Антропологічний вимір її персонажів неможливий без культуральної конкретизації, що увиразнюється зміною парадигми у взаємодії літератури, музики, малярства; взаємодії літературно-мистецьких напрямів (у цьому випадку – реалізм, романтизм, неоромантизм), жанрово-генологічної неокресленості (оповідання, новела, новелізація прози і т. ін.).

Сучасні укладачі маловідомих творів із спадщини Б. Лепкого справедливо вважають, що “Перший друкований твір Б. Лепкого засвідчив, що на літературному небосхилі з’явився новий небуденний таланти – митець, у якому гармонійно поєдналося тонке чуття слова, глибоке розуміння музики та малярське світосприйняття” [19, 17]. Подібну тенденцію відчуємо і в уже згаданому творі Б. Лепкого, до якого ми підійшли через “Шумку”, а саме в повісті “Зломані крила”.

Повість “Зломані крила” письменник опублікував під псевдонімом “Нестор Лендин”, утворивши прибрану номінацію від того, як сучасники називали його наречену Олександрю – Ленда.

“Зломані крила” ще більше увиразнили реалізацію концепту, що входить в осереддя антропологічних вимірів міжособистісних стосунків, як підтекст у загальнолюдських взаєминах “любов – смерть”. Художній конфлікт цієї повісті розгортається між персонажами, які репрезентуються у творі як дівчина Олена і парубок Остап. Протягом ХІІ-го розділу простежуються емоційно-тілесні етапи давньої Олени крізь розповідь теперішньої Йосафати.

Нарація репрезентує духовний світ Олени та Остапа. Фокалізація ж здійснюється з погляду Йосафати. Перенісши почуття закоханості на дбайливу й уважну сестричку, Остап звірився доглядачці в коханні. І в такій сюжетно-фабульній ситуації маємо нову текстову стратегію із іншою проекцією. Остап у ролі наратора артикулює дискурс навколо концепту “любовна пристрасть” і “гріх”, “можливість гріховного п'ютягу”. З такої роздвоєної проекції переформатовується інша поетика дискурсу.

Коли через два дні Олену поховали, Остап на похорон не пішов, мотивуючи тим, що хворий. А повість уже не в форматі новели закінчується по-новелістичному чи то по-християнськи повчально: “Він не спішився, бо знав, що Господь і йому не дасть довго ждати на таку саму парадю. Він не прощався з нею, немов прочуваючи, що небаром прийдешь йому з нею вітати...” [19, 296].

Поетика повісті “Зломані крила”, увиразнивши зародки тих якостей, які ми вже помітили у “первотворі” Лепкого, як щодо засобів поетики, любовно інтимних мотивів закоханих людей, так і стосовно хронологічних вимірів. З погляду останнього повість “Зломані крила” проливає світло і на стильові прікмети художнього дискурсу, якими виокремлювалася проза Йозефа Рота 20–30-х років ХХ століття. В цьому ракурсі спадщина Б. Лепкого виявляє свою сумірність із доробком австрійського класика.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Балакян А. Літературна теорія та компаративістика / Пер. з англ. Т. Михед // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 44-48.
3. Гаврилів Т. Триумф кохання. Три ”любовні” новели Йозефа Рота // Й. Рот. Триумф краси. Новели / Пер. з нім. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2006. – С. 7-12.
4. Горбач А. Українські мотиви у творчості Йозефа Рота // Сучасність. – 1965. – №3. – С. 54-61.
5. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла в філософському дискурсі. – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с.
6. Гром’як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – 368 с.
7. Дзись Т. Йозеф Рот і Богдан Лепкий: типологічні відповідності у творах “Втеча без кінця” і “Зірка” // Наукові записки. – Тернопіль: ТНПУ, 2004. – С. 316-336.
8. Дзись Т. Міжлітературна рецепція, мотиви Reiseliteratur, Богдан Лепкий і Йозеф Рот: спроба типології з української перспективи // Міжнародні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – С. 93-112.
9. Дзись Т. Йозеф Рот в українському контексті: Романи типологія крізь призму міжлітературної рецепції // Studia methodologica. – Вип. 21. – Тернопіль: ТНПУ, 2007. – С. 35-44.
10. Дюришин Д. Теорія сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 334 с.
11. Затонський Д. Йозеф Рот: новації традиціоналіста // Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції і новаторство). – К.: Дніпро, 1982. – С. 219-240.
12. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика // Упор. Н. Шумило. – К.: Основа, 1998. – 658 с.
13. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136-164.
14. Ірчан М. Твори: У 2-х т. Т. 2. – К.: Дніпро, 1987. – 480 с.
15. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
16. Купчинський Р. Заметіль. Курилася доріженька: Повість зі стрілецького життя. – Львів: Каменяр, 1991. – 175 с.
17. Купчинський Р. Заметіль. Перед навалою: Повість зі стрілецького життя. – Львів: Каменяр, 1991. – 151 с.
18. Купчинський Р. Заметіль. У зворах Бескиду: Повість зі стрілецького життя. – Львів: Каменяр, 1991. – 143 с.
19. Лепкий Б. Вибрані твори: У 2 т. / Упорядкув. та передм. Н. І. Білик, Н. І. Гавриди; Прим. Н. І. Білик. – К.: Смолоскип, 2007. – 604 с.
20. Лепкий Б. Прозові твори. – Тернопіль: Джура, 2007. – 508 с.
21. Лепкий Б. Твори: У 2 томах. Т.2. – К.: Наукова думка, 1997. – 693 с.
22. Літературознавча енциклопедія. У двох томах / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К.: ВІЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.; Т. 2. – 624 с.
23. Літературознавча компаративістика / За ред. Р. Гром’яка. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 343 с.
24. Рот Й. Бегство без конца. Невыдуманная история. Роман / Пер. с нем., примеч. А. Белобратова. – СПб.: Дидактика плюс, 1996. – 189 с.

25. Ружмон Дені де. Любов і західна культура / Пер. з франц. – Львів: Літопис, 2000. – 304 с.  
26. Roth J. Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht. – Köln: Kippenheuer&Witsch, 1994. – 143 S.

*Олена ГАЛЕТА*

© 2008

## **КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ КОЛЕКЦІЇ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Назва конференції, під час якої обговорювалися викладені тут міркування (“Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології”), схиляє до думки, що у знанні про літературу, чи й в усій гуманістиці, відбуваються відчутні зміни – черговий перекий текстової тканини (тканки), перегляд дисциплінарних меж поміж сферами гуманітарного знання, які формувалися й утверджувалися протягом XIX-XX століття: теорією літератури, антропологією й культурологією. Перша з них поставала на тривкому фундаменті класичної поетики (й риторики) від Арістотеля до класицистів і їхніх опонентів-романтиків й спромоглася на самостійну будову завдяки концепціям формалізму; друга народжена була епохою великих географічних відкриттів й інституціалізована у великих колоніальних державах XIX ст.; назву третьої “вигадав” у 20-х роках XX століття Леслі Вайт, однак згодом її надовго заступила знана з американських читанок назва “культурні студії”. Кожна з цих дисциплін в той чи інший час претендувала на статус метанауки, однак врешті-решт приходила до перегляду власних засновків і пошуку опори в суміжних ділянках. До процесу такого перенаголошування були влучені й поняття, що тривалий час знаходилися на маргінесах термінологічного словника; окремі з них переростали у назви визначальних для тривання культури (зокрема й літератури) механізмів, не в останню чергу й тому, що самі механізми почали відігравати в культурі визначальну роль (йдеться про такі поняття, як міф, гра, (бри)колаж, пам’ять, ідентичність тощо).

Більшість сучасних дослідників теорії літератури схильні пов’язувати її появу й самоусвідомлення (на відміну від теоретичної поетики чи естетики) з діяльністю російських формалістів: першим системним викладом під новою назвою став підручник “Теорія літератури” Бориса Томашевського 1925 року; цю самоназву підхопив Віктор Шкловський та інші формалісти. Надалі її перейняли й західні теоретики, не втрачаючи асоціативного зв’язку з її творцями. Однак сьогодні окремі дослідники, як, наприклад, англомовний літературознавець слов’янського походження Галин Тиханов, бачать не тільки витоки, а й вивершення теорії літератури: “зародження цієї дисципліни було позначене діяльністю російських формалістів, а кінець – переходом Ізера у кінці 1980-х – на початку 1990-х років від рецептивної естетики й феноменології читання до того, що він називав “літературною антропологією”, і смертю Лотмана в 1993 році” [див. 15]. Цікаво, що саме у програмній статті Ізера, яка означила і визначила антропологію літератури [див. 4], польський дослідник Ришард Нич, й не тільки він, шукає нового визначення самої літератури і шляхів виходу з кризи теорії [14, с. 9 – 15].

Стаття Вольфганга Ізера “Чим є антропологія літератури? Різниця між пояснювальним і вияснювальним вимислом” з’явилася друком 2000-го року, ознаменувавши нове – XXI-е – гуманітарне століття (What is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fiction // *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today* / M. Clarc, University of California Press, Berkeley 2000). Аби знайти відповідь на винесене у заголовок статті питання, Ізер намагається попередньо з’ясувати, чим є сама антропологія. Тут він іде слідом за думкою Кліффорда Гірца, обгрунтованою у його програмному есеї “«Насичений опис»: у пошуках інтерпретативної теорії культури”: антрополог займається етнографією (буквально за етимологією: він пише), однак предмет його дослідження – культура – перетворює його заняття на почесне й потрібне, бо культура – не якийсь додаток до людини, а визначник самої її людської сутності: люди всі до одного є витворами культури, або, словами Гірца, “в окремих людей є дні народження, але в людини як людини немає. Усе це означає, що культура не стала додатком, якщо можна так висловитися, до вже готової або практично готової людини, а була безпосередньо



причетна, до того ж якнайістотніше, до “виробництва” цієї тварини [10, с. 59]. Між людиною й культурою Гірц встановлює сурядні зв'язки: “Без людей не було б культури, це точно; але що більш знаменно, без культури не було б людей” [10, с. 62], бо “навіть хай яка людина – артефакт культури” [10, с. 63].

Ідучи слідами Гілберта Райла (якого неодноразово згадує, хоч і непомітно для наступних інтерпретаторів), Гірц приймає семіотичну концепцію культури. Витлумачуючи роботу антрополога – дослідника культури – як інтерпретацію, чи “насичений опис”, Гірц підводить до нового методологічного самовизначення інтепретативної антропології, яка заснована на переконанні, що антрополог чинить з явищами культури так, як філолог з художніми творами: читає і витлумачує. Самі ж етнографічні свідчення теж мають “уявний” характер – як і твори літератури.

Подальший розвиток дослідження культури як роботи уяви (чи вимислу) Ізер вбачає у концепції Еріка Ганса – творця генеративної антропології: “пізнавальний підхід до людської природи, створюваної людиною у соціокультурному контексті, мав би вимагати переступу епістемологічних меж, бо лише уява [вимисел] може наблизити те, що залишається незнаним” [4, с. 19].

Ізер, на відміну від Гірца, принципово розрізняє два види письма – праці уяви (вимислу), що спрямована на пояснення (етнографічний запис), та уяви, що спрямована на виявлення, з'ясування, відкриття (художнє письмо). Появу культури (і вияв її сутності) Ізер добачає у “початковій сцені” полювання – як пропонує генеративна антропологія Еріка Ганса; це умовна сцена, котру дослідник наводить не заради достовірності, а заради наочності: коли первісні мисливці зупиняються над тілом убитого звіра, і замість привласнення (через насильство) відбувається означування (репрезентація) – це знаменує появу культури. Момент такої появи помножує й утримує власне література, котра породжує нові й нові знаки, і таким чином саме вона демонструє сутність людської культури й стає центральним матеріалом гуманістики. Література дозволяє нам спостерігати дію тих сил, які уможливають культуру в цілому – тобто постійне відрокнування конфлікту (Ізер буквально переповідає слова Ганса: “Адже література створює річ безумовно неприсутню в людському житті, і водночас, унаочнюючи неприсутнє, виводить на яв функціонування культури” [4, с. 23]. Література, за Гансом та Ізером, щоразу повторює первісну сцену: означування, перетворення буквально даного на знак чогось іншого. Тож літературна антропологія не зводиться до розгляду крізь призму антропологічного підходу літератури як частини культури – вона “сягає тих особливостей людської культури, яких неможливо сягнути в інший спосіб” [4, с. 25], адже “завдання вимислу [художньої уяви] полягає у сприйманні дійсності у зрозумілий для людини спосіб” [4, с. 24].

Від Ганса Ізер переймає трактування літератури як надрядного явища: робота уяви в літературі не тільки визначає її власну природу, а й з'ясовує загальну “природу” культури, показує й повторює основний механізм її дії (словами формалістів – оголює прийом). Чільний принцип літературної уяви, чи вимислу, – побудова (уявних) конструкцій за допомогою “ніби”: “дійсність не є нам “дана”, але мусимо її витлумачувати, ніби так воно і є (...) Незалежно від того, як сильно текст скидається на позамовну дійсність, його слід трактувати виключно як “ніби” він є дійсністю, адже він нею не є і саме тому його слід брати в лапки” [4, с. 26-27].

З'ясовуючи підстави появи у сучасній теорії літератури (чи радше на її порубіжжях) таких нових методологій (чи нових дисциплін), як антропологія літератури, культурна теорія літератури та поетика досвіду, польський дослідник Ришард Нич у відкритій лекції, виголошеній у Львівському університеті у жовтні минулого року, підсумовує:

“У своєму настільки ж цікавому, як складному, щоб не сказати плутаному, викладі засновник літературної антропології, по-перше, доводить, що характер літературної антропології кшталтується, зокрема, антропологією культурною, філософською та природознавчою (...). По-друге, показує, що кожен із різновидів антропології (...) в основі своїй містить своєрідну інформаційну прогалину, яку намагаються заповнити різними гіпотезами, іноді дуже умоглядними. Та цієї прогалини не заповнити і не уникнути. В результаті, розвиток цих наук нерідко відбувається через чергові перевороти підставових умов(ностей) – уявлень і понять, що пояснюють появу, ознаки-критерії й закономірності досліджуваного явища (людини, культури, літератури)” [14, с. 11]. Нич додає, що, приймаючи становче значення “знакопредставлення”, тобто репрезентації, для появи культури через стримування насильства, як-то пропонує Ганс і

слідом Ізер, “ключове місце й значення літератури з’ясувати не важко. Бо література не тільки образно виражає людські прагнення, але сама є взірцевим прикладом замінного (бо уявного) їх здійснення (...), завдяки чому можливе народження, тривання і розвиток культури” [14, с. 13].

Разом з тим процес методологічних змін (а з ним і основного термінологічного, ба навіть концептуального інструментарію) Нич схильний розглядати як прояв загальнішого процесу – дисциплінарного перекрою, перегляду попереднього поділу наукового знання на дисципліни за принципом “предмет і метод”. На думку дослідника, сьогодні спостерігаємо не просто зужитість одних дисциплін і становлення інших – пізнання щораз більше орієнтується на дослідження окремих випадків (case study), для осмислення яких воно потребує своєрідної теорії “малого обсягу” (case theory), котра щоразу вивіряється і змінюється залежно від нових умов і завдань дослідження.

У таких умовах глобальних гуманітарних змін щораз цікавішими стають спроби нових прочитань (множина принципова) культури чи літератури крізь призму понять, що утверджують свою тривкість і плідність для культурного самоопису. Наразі йдеться, ще раз наголошую, не про віднайдення “нової парадигми” – а про принципову змінюваність термінологічного апарату, поновлюваного й переосмислюваного у рамках різних культурних епох та методологій.

Колекціонування ще в окремі періоди античної доби ставало одним з основних принципів породження культури: Олексій Лосев (анахронічно, тобто з часової перспективи) описує I-II століття після Різдва Христового як епоху риторів і колекціонерів; метод колекціонування різноманітних історичних та літературних (радіше міфологічних) матеріалів, притаманний авторові тритомної “Бібліотеки” (зібрання міфологічних розповідей, яке приписували тривалий час Аполлодоріві), а також Клавдієві Елліану й Атенеєві, Лосев вважає провісником подальшої універсалістської концепції філософії міфа: колекціонування він трактує не тільки як чільний принцип, що на час стає способом самовідтворення літератури, а й необхідним переходом від ранньої до зрілої фази еллінської культури – хай проміжним, однак важливим культурним механізмом: “Справа в тому, що ранній грецький еллінізм, будучи за суттю своєю еklekтизмом, повинен був де-небудь дійти свого логічного завершення, після чого грецька думка стосовно естетики й міфології перетворювалася у свою протилежність, що було вже не початковим періодом пізнього еллінізму, а його класичним періодом, його високою й благородною класикою, чи неоплатонізмом” [13, с. 271]. Отже, колекціонування, тобто згромадження, яке сам дослідник не раз називає безпринципним, зрештою приводить до появи нової культурної якості. Спочатку колекціонування протистоїть естетиці у її строгому визначенні: виклад згадуваних авторів сухий і навіть примітивний, насичений численними переліками й довжелезними списками імен, просякнутий стремлінням до максимальної формальної повноти, що досягається коштом відмови від будь-якого філософського осмислення й переживання міфу. У характеристиках, якими Лосев супроводить аналіз твору Атенея “Софісти за обіднім столом”, звучить явний осуд: “Ми не помилимося, якщо скажемо, що Атенея є для нас символом повної руйнації і загибелі класичної естетики. Вся його філософія та естетика зведені до незліченних дрібниць і, у повному розумінні слова, до безцільної балаканини” [13, с. 286]. Однак, за його ж визнанням, тільки тоді, коли колекціонування (еклектизм) досягає апогею, виникає справжня естетика: “поки міфологія не була використана для естетики рішучо у всіх можливих варіантах, включаючи безпринципне колекціонування і, більше того, насмішквате і навіть глумливе ставлення до себе, до тих пір не могло відкритися шляху і для піднесеного філософсько-релігійного розуміння давньої міфології, тобто тим самим грецька думка не могла дійти до свого повного вичерпання” [13, с. 270].

Колекціонування й сама постать колекціонера набувають особливого поширення в епоху романтизму, хоч один із найпоплідніших дослідників цього феномена – Кшиштоф Пом’ян – називає золотим віком колекціонування XV – XVIII ст. Романтики не тільки збирають найрізноманітніші колекції, як Гете, але й творять образ колекціонера як однієї з ключових “культурних постатей”, чи іпостасей, XIX століття (зокрема, той же Гете в есеї “Колекціонер та його ближні”); аналіз засновків і принципів романтичного колекціонування здійснює Михайло Ямпольський у роботі “Спостерігач”. Колекціонер – це і поет, і лахмітник: він збирає свої скарби посеред сміття, яке велике місто викинуло під ноги протягом дня. В образі лахмітника змальовують себе Шарль Бодлер та Едуард Мане. Лахмітник має особливий дар – знаходити правдиві (непізнані) цінності серед непотребу. Подальшу роботу виконує час – він перетворює лахмітника на багатія. Те, що було окрушинами, уламками по катастрофі, вкладається у нову

цілісність, штучну (мистецьку) реальність на противагу втраченій природній цілісності. Кожна річ, кожен уламок набувають символічного значення і в такий спосіб пов'язуються з рештою світу. За Ямпольським, Гете-колекціонер “відчував приховану символічну значущість чи не кожного елемента навколишнього світу” [17, с. 91] і сам виразив її такими словами: “Одна з властивостей вузько визначеної колекції полягає у тому, що вона притягує до себе все розсіяне світом...” [17, за с. 90]. Колекціонування – своєрідний страх перед “хаосом символів”, намагання зібрати їх у знайому цілісність. Романтичний колекціонер-лахмітник – урбаністичний тип, провісник появи модерного Беньямінового фланера.

Беньямінова концепція потребує окремого розгляду, тут можемо вказати її найвизначніші риси: його бачення культури – це крайобраз, сповнений руїн і фрагментів. Однак деструкція попереднього спадку – необхідна передумова майбутньої реконструкції, і головну роль у цьому процесі сповняє колекціонер. Тільки він здатен відчитати алегоричні значення уламків, аби зібрати й укласти з них нову культурну цілісність. Сам Беньямін був неабияким колекціонером, і в своїх творах використовував різні образи колекцій: “Вулиця з одностороннім рухом” – то ніби силіанка окремих розрізнених вражень; “Порядкуючи свою бібліотеку”, герой-автор перебирає колекцію власних книжок; врешті, класичним прикладом аналізу Беньямінової концепції слугують незавершені “Паризькі пасажи”, універсальний образ штучно створюваного світу. Покликання колекціонера – праця пам’яті, одночасно меланхолійна й радісна, бо вона утримує свідчення про катастрофу, але водночас простує шлях до спасіння культури – шлях інноваційно-експериментальний, на якому колекціонер стає схожим на дитину, що достосовує світ до власних уявлень і потреб, будуючи в такий спосіб власну тожсамість [див.: 2, 109-232].

Про Беньямінове колекціонування і про мотив колекціонування в його творах писало багато його сучасників. Окремо слід згадати Сьюзан Зонтаг – не тільки завдяки спогадам і передмова до видання Беньямінових творів, але – як авторку роману “Пошановувач вулкану”, щедро насиченого есеїстичним письмом. Один з головних героїв роману – британський посол в Неаполі Вільям Гамільтон (Кавалер), пристрасний колекціонер і пошановувач краси. Пролог починається описом блошиного ринку – звалища вслякого непотребу, посеред якого все ж можна відшукати щось цінне: “тобто не те що цінне. Але те, чого захочу саме я. Захочу спасти. Те, що відповідь на мої очікування, заговорить зі мною” [12, с. 6]. Тут – відголос романтичної концепції колекціонера-лахмітника: “ніч – найкращий час, щоби побачити найгірше” [12, с. 30], і Беньямінова концепція колекціонування як спасіння: “Колекціонувати – значить спасати речі, цінні речі, від зневаги, забуття, просто від нещасливої долі знаходитися в чийомусь чужому, не твоєму, володінні” [12, с. 27].

У цьому контексті – колекціонування як індивідуалізації – слід згадати також поструктуралістську концепцію колекції Жана Бодріяра, яку він виклав у “Системі речей” [див. 9]; перегуки знаходимо також у його невеликій праці “Зваба”, де автор, у свою чергу, відсилає до роману “Колекціонер” Джона Фаулза: можна сказати, що у два різні способи – за допомогою художнього й наукового вислову – ці автори творять сукупний образ колекціонера як певного психотипу, що, знову ж таки, переростає в окремий культурний тип (цю модель використовують і врізоманітнюють образи Гренуя у романі Патріка Зюскінда “Парфюмер”, Латура у “Слузі маркіза де Сада, або Каталозі Латура” Ніколая Фробеніуса, Авеля Тиффожа у “Лісовому царі” Мішеля Турнье.

Однак цей мотив я уже розглядала в окремій статті, тож зараз годиться звернутися до теоретиків, які трактують колекціонування як своєрідну культурну модель і як культурний механізм.

Польський дослідник Кшиштоф Пом’ян в одній зі своїх ключових монографій – “Дороги європейської культури” – займає принципову позицію, якої дотримується і в інших працях: “вивчення колекціонерства – це заняття культурою як цілісністю” [5, с. 115]. Пом’ян зосереджує увагу на значенні й вмісті колекцій від античності до XVIII-го століття, аналізуючи при цьому приватні збірки, церковні й монастирські колекції.

Докладніше Пом’ян розглядає феномен колекціонування в монографії “Збирачі й дивовижі” (обидві книги датовані 1996-м роком), де розширює як хронологію (від часів пізнього палеоліту), так і географію предмета свого дослідження (з’ясовує ставлення до колекціонерів у різних країнах Європи і в США). При цьому дослідник стверджує, що історія колекції не є ані історією мистецтва, ані історією науки: “ця історія є – чи радше повинна бути – самобутньою

галуззю історії, зосередженою на предметах, які несуть значення, на семіофорах, їх створенні, їх існуванні і їх “споживанні” [6, с. 12]. Предметом такої історії є не тільки що, а й чому – питання про принцип колекціонування, спонуку до формування найрізноманітніших збірок у різні часи протягом восьми тисячоліть (період, щодо якого маємо матеріальні свідчення – від устаткування анатолійських гробниць до сьогодні).

Основною рисою колекційного збору Пом’яна вважає зміну функції предмета – він стає посередником між світом видимим і невидимим, тобто, окрім буквального значення, набуває переносного – отже, відбувається подія репрезентування, знакоутворення. Згадаймо – саме цю подію Ерік Ганс, а за ним і Вольфганг Ізер, вважають засновковою для існування культури. Кшиштоф Пом’ян доходить того ж висновку в інший спосіб – розглядаючи предмети в колекції як “чистий” приклад означування – зміни прямого значення на уявне: “можна стверджувати, як видається, що колекція є повсюдною інституцією, що не повинно дивувати, зважаючи на всюдисутність протиставлення видимого і невидимого світу” [6, с. 38]. Далі автор доходить – хоч на перший погляд несподівано – до висновку про неунікність мови як сфери формування значення: “невидиме є витвором мови” [6, с. 38]. Саме завдяки мові народжується переконання, що “те, що ми бачимо – лише частина того, що є” [6, с. 39]. Тільки мова спроможна свідчити про присутність (існування) невидимого: “Розрізнення сфери невидимого і видимого розділяє передовсім те, про що говориться, від того, що спостерігається, всесвіт мови від усесвіту погляду” [6, с. 39].

Подальші міркування Пом’яна щодо репрезентації суголосні міркуванням Гірца й Ізера про культуру. Репрезентація – тобто власне культура – неможлива без спостережника (людини): “«А репрезентує В» є тільки зручним мисленнєвим скороченням; щоби висловитися однозначно, слід було б радше сказати «А репрезентує В з погляду С»” [6, с. 39]. Якщо Ізер стверджує, що репрезентація як породжування культури відбувається коштом насильства (тобто: замість насильства), то, за Пом’яном, намагання наблизитися до сфери невидимого завжди вимагає жертв “ужиткового”: річ, залучена до колекції, втрачає свою прикладну функцію – глеки в музеї не використовують для води чи зерна; картини не прикрашають пустку музейних стін – навпаки, стіни зводять заради картин. Пом’ян зважується на кардинальне твердження: “Семіофор лише тоді повністю стає семіофором, коли входить до складу колекції (...). Предмет набуває цінності, коли його оберігають, зберігають чи відтворюють” [6, с. 45]. Те, що вміщують колекції певної епохи, хто і як їх збирає та порядкує, свідчить про характер відповідної культури: колекції повсякчас – це “всесвіт, зведений до вимірів ока” [6, с. 67]. Отож, кожна епоха творить найбільш відповідну їй форму: зібрання дивовиж із дальніх країв, кунсткамери як збірки винятків, предмети старовини і новочасні винаходи, уприкладнені таксономії (типові приклади видів та підвидів), публічні бібліотеки й музеї. Свою працю Пом’ян підсумовує словами: “при цілісному розгляді колекції певної країни й певної епохи є сумірними з культурою тієї країни й тієї епохи, яку вони втілюють, роблячи її видимою” [6, с. 337].

Однак, за всієї широти підходу, для Пом’яна колекція залишається антропологічним фактом (назва першого розділу його монографії: “Загальна теорія колекції як антропологічного факту”). Для іншого дослідника – Джеймса Кліффорда – колекція стає антропологічним проектом. Перше видання його монографії “Клопоти з культурою: етнографія, література й мистецтво ХХ століття” [див. 1] співпадає у часі з появою праць Пом’яна (1996).

На думку Кліффорда, колекціонування – найорганічніший спосіб опису іншої культури (він має на оці як музейні збірки, так і етнографічні та етнологічні записи (чи літературу-факт і літературу-враження). Кліффорд спирається на дослідження Макферсона (1962), що виводить образ сучасної людини ще з XVII ст. як власника – особистості, оточеної згромадженими багатствами. Відповідно, будь-яка тожсамість – індивідуальна чи колективна – передбачає колекціонування, нагромадження “добра”, систематизованого за вартістю і значенням (до речі, Пом’янові міркування про стосунки колекціонування й ринку можна звести до простої формули: постаючи як зібрання цінностей, колекція врешті дорівнюється до цінності зібрання). В антропології колекціонування ніколи не є природним і невинним, воно завжди передбачає реструкцію і певну політику: кожна колекція відповідає визначеній ієрархії цінностей, вилучень, окресленню особистої території, яка підпорядковується певним правилам. На Заході колекціонування віддавна слугує розвиткові Я того, хто володіє, розвиткові культури й автентизму власника: не маючи змоги володіти всім, він вчиться вибирати, впорядковувати та ієрархізувати –

творити “добрі” колекції, тобто визначати перспективу розгляду і розуміння власної колекції, надавати накопиченню педагогічного та повчального характеру.

Відповідно, кожна колекція передбачає виривання предметів з їх первісного загального контексту (культурного, історичного тощо); окремі предмети у кращому випадку стають лише метоніміями тої культури, з контексту якої вони взяті. Разом з тим вони становлять частину нової цілісності, часто також прихованої від буквального спостереження: як правило, колекція, до якої вони поновно належать, демонструється не повністю (у сучасних публічних збірках таку функцію виконують запасники, фонди, архіви). Зрештою, надавання значення окремим предметам у музейних збірках – містифікація, яка відповідає певним уявленням колекціонера. “Культури”, представлені таким чином, залежать від уявлень етнографів-колекціонерів про те, що заслуговує на збереження, запам’ятовування і споглядання. Тому одночасно колекція метонімічно відсилає до свого творця – творця фабули, що розгортається у просторі і часі.

Наш час особливо багатий різноманітними колекціями й згромадженнями. У літературі маємо до справи з численними антологіями – якщо історія цього жанру становить трохи більше ста років, то за останні два десятиліття їх з’явилося чи не більше, ніж протягом усього попереднього століття. Разом з тим виникають принципово нові форми згромадження й збереження культурної (у найширшому значенні) пам’яті – тобто культурної спадщини, дослідних даних, наукових публікацій – як-от новітні (цифрові) технології і створення за їх допомогою глобальних архівів і мереж, покликаних фіксувати швидкоплинні “ресурси” в інформаційному суспільстві. Відкриті електронні архіви передбачають чітку систематизацію інформації і разом з тим якомога різноманітніші джерела її поповнення й якнайширший доступ для поновного використання. Подібні системи функціонують сьогодні у вигляді інституційних архівів (університетських, бібліотечних, галузевих), галузевих баз даних (проміжних результатів, які отримують під час лабораторних досліджень), централізованих державних ресурсів (eJamaica; Pandektis; Virtual Olympic Museum). Інформація, що закладається в такі архіви, розпорошена уже не у просторі, як предмети (!) попередніх колекцій від античності до постмодерну – а в часі: високотехнологічне інформатизоване суспільство продукує кількість даних, з яких 90 відсотків і більше зникають буквально після завершення дослідного процесу (зокрема, це стосується хімічних та біохімічних досліджень). У гуманітарних дисциплінах таким матеріалом, хоч і в порівняно менших відсотках, можна вважати різноманітні чернеткові версії, котрі набувають культурної ваги, як тільки переносимо увагу з творчості (художньої чи наукової) як результату на творення як процес. Методологічне зацікавлення подібними матеріалами знаменує поява від 90-х років ХХ століття нового напрямку – генетичної критики, зосередженої на вивченні рукописів як матеріальних і текстових пам’яток, процесуальності письма тощо.

Подібним загальнокультурним симптомом від початку ХХІ століття можуть слугувати глобальні електронні проекти, що надихаються (утопічною) ідеєю доступу до всього письмового спадку людства: програма Google Print заявила про оцифрування п’яти найбільших бібліотек світу, програма Google Scholar сьогодні пропонує безкоштовне оцифрування усіх наукових видань Академії Наук у різних країнах; у відповідь одразу виникли паралельні проекти – Open Content Alliance корпорації Microsoft, спільний з Бібліотекою Британського музею (саме він був одним із перших публічних музеїв – створений 1753 року Британським парламентом), та Європейська цифрова бібліотека – ініціатива 23-х бібліотек із різних країн. Роже Шартє, автор монографії “Письмова культура й суспільство” (1996), передмову до російськомовного видання, датовану листопадом 2005 року, розпочав словами: “Одвічна мрія про універсальну бібліотеку сьогодні як ніколи близька до звершення – можливо, навіть більше, аніж в Олександрії епохи Птолемеїв” [16, с. 6]. Шартє називає таку ініціативу “нерукотворною бібліотекою” й надалі з’ясовує відмінність цифрового тексту від книжкового (писаного чи друкованого), що впливає на його творення і – ще більше – сприймання: “Під час читання рукописних чи друкованих об’єктів значення кожного фрагмента вибудовується, виходячи з фізичної послідовності текстових елементів, що складають ці тексти. Електронне ж читання засноване на логічних структурах, які задають ієрархію полів, тем, рубрик, ключових слів” [16, с. 6]. Для створення електронних архівів сьогодні використовують три базові програми – Dspace, EPrint та Fedora. Принцип основної класифікації матеріалу – поділ на спільноти чи розділи (оригінально community – переклад відображає наголошування на користувачах чи інституційній структурі, що продукує відповідні ресурси) та

колекції (collection), що складаються з окремих ресурсів (item) – безпосередніх одиниць опису й подальшого пошуку.

Як показує 3-тя Міжнародна конференція, присвячена відкритим архівам, що відбулася 1-4 квітня цього року в Університеті Саутгемптона (Великобританія), за участю 300 представників різних країн і національних та світових корпорацій, увага у створенні таких колекцій зосереджена головно довкола питання “яким чином”: яким чином нотувати і зберігати інформацію, долати не стилістичні, етнічні, державні чи культурні кордони (чим клопочуться теорія літератури, антропологія й культурологія), а програмні обмеження. Визначальним для створення колекцій стає не зміст матеріалу, а вміст, який допускає програмна оболонка: питання що у процесі створення “універсальної бібліотеки” втрачає сенс, питання як перетворюється з відбіркового принципу на принцип вибірковості: кожен користувач вільний створювати власні колекції за десятками й десятками параметрів – або ж метаданих, що дають можливість безконечно пересортовувати матеріал.

Тож сьогодні колекцію можна розглядати не лише як культурне явище, але і як принцип (від)творення культури, формування особистої й колективної тожсамості, а також як спосіб присутності іншого у своєму культурному обширі чи себе – в іншому. Поняття колекції дозволяє по-новому “перечитати літературу”, котрій літературна антропологія (на чолі з Вольфгангом Ізером) знову надає особливого культурного статусу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Clifford J. Kolekcje // Clifford J. Kłopoty z kulturą: Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka. – Warszawa, 2000. – S. 203 – 271.
2. Frydryczak B. Świat jako kolekcja: Próba analizy estetycznej natury nowoczesności. – Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002. – 255 s.
3. Goethe J. W. Kolekcjoner i inni // Goethe J. W. Wybór pism estetycznych / Wzbrał, oprac. i wstępem poprzedził Tadeusz namowicz. – Warszawa. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981. – S. 181 – 204.
4. Izer W. Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi / Przeł. A. Kowalczak-Pawlik // Teksty Drugie. – 2006. – nr 5. – S. 11 – 35.
5. Pomian K. Kolekcjonerstwo i filozofia. Narodziny nowożytnego museum // Pomian K. Drogi kultury europejskiej: Trzy studia. – Warszawa: Polska Akademia Nauk, Instytut Filozofii i Sociologii, 1996. – S. 109 – 172.
6. Pomian K. Zbiracze i osobliwości. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996. – 426 s.
7. Беньямин В. Озарения. – М.: Мартис, 2000. – 376 с.
8. Беньямин В. Я распаковываю свою библиотеку / Перевод Н. Бакши // Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе. – СПб.: Symposium, 2004. – С. 433 – 444.
9. Бодрийяр Ж. Маргинальная система: коллекция // Бодрийяр Ж. Система вещей. – М., 1999.
10. Гірц К. Вплив концепції культури на концепцію людини // Гірц К. Інтерпретація культури: вибрані есе. – Київ: Дух і Літера, 2001. – С. 43 – 67.
11. Гірц К. Інтерпретація культур // Гірц К. Інтерпретація культур: вибрані есе. – Київ: Дух і Літера, 2001. – С. 9 – 42.
12. Зонтаг С. Поклонник Везувія / Пер. с англ. М. Спивак. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 416 с.
13. Лосев А. Риторы и коллекционеры. Атены // Лосев А. Эллинистически-римская эстетика. – М.: Мысль, 2002. – С. 260 – 288.
14. Нич Р. Антропологія культури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2007. – 64 с. (“Університетські діалоги”, № 4).
15. Тиханов Г. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. (цит. за: Журнальный зал // <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/tihan.html>)
16. Шартъс Р. Письменная культура и общество. – М.: Новое издательство, 2006. – 270 с.
17. Ямпольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения. – М.: Ad Marginem, 2000. – 288 с.

## ВІД СЕБЕ ДО ІНШОГО: ТВОРЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У ПРОЦЕСІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. стало очевидно, що всі явища культури можна розглядати як феномени комунікації, адже культура завжди має справу з текстами (якщо під текстом мати на увазі будь-який комплекс пов'язаних між собою знаків), з адресантом і адресатом, тобто з тим, хто продукує, і тим, хто сприймає ці тексти. Представники найвідоміших літературознавчих шкіл минулого століття, пропонуючи свої методи дослідження художніх текстів, були практично однотайними в тому, що навіть так звані буденні повідомлення зазвичай не доходять до свого адресата з тим значенням, якого йому надав автор, адже приватні коди й ідеологічні нахили у відправника та одержувача інформації не завжди збігаються. Тим паче це стосується естетичного повідомлення, часто свідомо побудованого на двозначностях. Попри це, комунікування завжди відбувається, бо, як слушно зауважив ще М. Бахтін, кожне слово хоче бути почутим, а отже, автор висловлювання з більшим чи меншим усвідомленням передбачає “наадресата”, який намагатиметься зрозуміти іншу свідомість, навіть якщо це розуміння станеться “або у метафізичній даліні, або у далекому історичному часі” [4, 421]. Цікаво, однак, те, що зрозуміти адекватно твір мистецтва, який прийшов до нас із попередніх епох, із культур, про які плин часу змушує нас знати все менше і менше, практично неможливо: “ми стикаємося із ширшим, різноманітнішим світом книжок, які кидають нам виклик, виражаючи свідомість, відмінну від нашої”, змушуючи нас апелювати до тих кодів, які вже давно не є “нашими” [див. : 24, 144; 12, 542], і усвідомлювати неможливість пізнати Іншого.

Проблема в тому, що непізнаваність Іншого відчутна не лише тоді, коли читаємо твори з далекого минулого, якому вже не належимо, а й щоразу, коли беремо участь у літературній комунікації. Насамперед це пов'язано з тим, що в кожній людині, окрім сталої в часі “ідентичності idem”, “внутрішнього”, “укоріненого” чи “глибинного” “я”, можна виокремити “ідентичність ipse” як щось мінливе і нестійке, змінювані “стани”, фрагментарне “зовнішнє”, “блукаюче” “я” [див. : 34, 283; 5, 80; 26, 9, 66; 14, 80]. Особа користується різними масками і ролями, які вносять інакшість в її ідентичність, а тому запитання “хто я?” дедалі частіше залишається без остаточної відповіді. Людина може усвідомлювати чи не усвідомлювати співіснування “я” та “іншого”, але незаперечний факт, що “ніхто не ідентичний самому собі”, а “обличчя – це маски” [17, 29]. Відповідно, Я, як стверджує Ю. Андрухович, стає “однією з найзакритіших і найменш досяжних таємниць існування” [1, 222] – навіть для самого себе. Митці, яким ніщо людське не чуже, теж не можуть відмежуватися від цієї проблеми. Згадати хоч би феномен співіснування в особі Віктора Петрова, з одного боку, письменника і вченого-ерудита, а з іншого, розвідника і таємного агента. До того ж, у літераторів ситуація стає складнішою, адже йдеться не лише про можливе існування роздвоєного обличчя у звичайної людини, а й про появу ще однієї іпостасі – творця іншого, віртуального світу. Вже М. Євшан вказував на те, що, “беручи діяльність Франка в найширшому значінні того слова, ми бачимо в ній, властиво, двох людей: Франка – суспільного діяча і Франка – поета, творця” [13, 135]. Яскравим прикладом такої “дволикості” може бути Б.-І. Антонич – передусім як “персонаж” Андруховичевих “Дванадцяти обручів”. Академічна біографія поета весни і молодості, «весняного похмілля» не задовольняє Ю. Андруховича, тому він вирішує створити фіктивну біографію митця, наділивши останнього рисами його ліричного суб'єкта, повідомити читача про реального Іншого Антонича, адже той Антонич, який живе після своєї смерті, – це “дітвак із сонцем у кишені”, а не скромний, добре вихований чоловік із порядної родини. Художній текст “проростає” з письменника, але в результаті творчого процесу “мистець... уже є своїм твором, а не людиною” [35, 133], тим паче, що приватне життя біографічного автора деколи ще важче збагнути, ніж його тексти. Як кожна реальна людина митець поєднує в собі різні “я”, а, проектуючи себе на текст, автор ніби стає повійно роздвоєним суб'єктом. Відповідно, важко не погодитися з П. Рікером, що “справжня природа наративної ідентичності може бути розкрита лише через діалектику самості і тотожності” [26, 169], мінливості та стійкості, множинності й одиничності, перервності й безперервності.

З діалектикою Я та Іншого неодмінно стикається читач творів автобіографічного жанру. На перший погляд, у такій “літературі факту” реципієнт має справу з експлікацією авторської особистості, із глибинним емоційним самооголенням автора, оскільки письменник пише (чи принаймні повинен писати) про себе реального, про реальних людей зі свого минулого і про події, що відбувалися в реальному часопросторі. Однак треба пам’ятати, що “оголеність” автора ніколи не буває повною. Навіть той автор, який пише про себе, завжди перебуває в просторі двозначності, а отже, читач неминуче потрапляє в пастку, коли хоче подивитися на текст лише з реальної перспективи. Як зазначає Ц. Годоров, “говорити про себе самого – означає більше не бути тим самим я” [31, 76]. Артикулюючи себе в художньому тексті, автор виходить за межі свого реального “я”, адже естетична самооб’єктивація, як неодноразово наголошували дослідники (М. Бахтін, Г. Башляр, Ж.-П. Сартр, Е. Левінас), передбачає існування Іншого, який “розколює те-ж-саме свідомості” на “я” і “не-я”, на “я мислячого” і “я помисленого”, на “я-для-себе” і “я-для-іншого” [див. : 3, 36, 50; 36, 94–95; 29; 17, 98–99]. Пишучи про себе самого, автор внутрішньо перебудовує свою сутність, що дуже легко можна проілюструвати на прикладі автобіографічно-мемуарних творів В. Петрова-Домонтовича. Хронологічні чи фактологічні неточності в “Болотяних Лукрозах” (рік появи в Барішівці Віктора Петрова чи тема дипломної роботи Миколи Зерова), намагання Петрова-Домонтовича поставити себе ближче до “п’ятірного грона” неокласиків, ніж, можливо, це було насправді, свідчать про потребу митця розповісти про себе як про можливого Іншого. Наратор на власний розсуд вибирає факти, викладає суб’єктивний погляд на ті чи ті події, відтворює власні враження, а отже, воскрешаючи минуле, він мимоволі деформує його, подвоює своє життя, створюючи нову реальність на межі автентичної дійсності та уяви. З одного боку, автобіографічні неточності можуть бути пов’язані з природою людської пам’яті: між “я”, яке розповідає, і “я”, про яке розповідається, існує певна часова і психологічна дистанція, а це означає, що події у свідомості автора перетинаються, накладаються одна на одну, переміщуються в часі чи взагалі стираються з пам’яті. Відповідно, автор, який не зіставляє всього, про що розповідає, з достовірними джерелами, а покладається на свою пам’ять, деколи відхиляється від факту. З іншого боку, “перепишуючи” якийсь фрагмент зі свого життя, митець намагається розповісти те, що було, але так, як згадалося. Отож текст обростає індивідуальними значеннями, самоінтерпретацією автора, який іноді хоче щось змінити в тому, що сталося, показати себе таким, яким би він хотів бути у свідомості Іншого. Деколи ситуація стає такою складною, що читач не завжди здатний віднайти межу, яка відокремлює факт від вимислу. Аналізуючи автобіографічні тенденції в прозі Оксани Забужко, дослідники [30] вже звертали увагу на певну тотожність між авторкою, оповідачкою і героїнею, на демонстративну автобіографічність як один зі способів саморепрезентації авторки, наголошуючи водночас на відмінності художнього твору й особової справи письменниці. Отож читач повинен стати співучасником гри в розпізнавання масок та умовностей.

Однією з найцікавіших літературних умовностей, до яких вдаються письменники, є впровадження власних імен у свої тексти. Героїню в “Польових дослідженнях з українського сексу” звать Оксаною, а згадка в “Болотяній Лукрозі” Петрова-Домонтовича про “мого друга Петрова” дуже добре демонструє неможливість винятково біографічного прочитання твору. Тобто читач стикається зі своєрідною містифікацією, за допомогою якої біографічний автор з’являється в тексті і як реальна особа, і як художньо сконструйована модель. Подібне відсторонення від самого себе не дає змоги говорити про звичайний автобіографізм. П. Бурдье влучно зауважує, що “там, де ми звикли бачити однозначну і просту проекцію автобіографічного характеру, насправді варто вбачати лише намір об’єктивації себе” [37, 51], а об’єктивація, безперечно, передбачає момент трансформації в Іншого. Це підтверджує “Тасмниця” Ю. Андруховича, зокрема поява в творі Егона Альта. Літературний критик і журналіст, який навдивовижу добре обізнаний з Андруховичевою творчістю, у розмові з яким Автор проживає “добрячий шматок” свого життя і якого автор наприкінці свого твору називає “тасмничим незнайомцем”, – очевидна містифікація Андруховича, навіть якщо насправді існував якийсь його віддалений прототип. Тобто Альт – це Інший, який допомагає з перспективи подивитися на власне життя, і гра полягає в тому, щоб одночасно “проявити й заховати власне “я”, себто дати такий ряд маніфестацій, щоб повірити самому та/чи змусити повірити читача, що це “я” є кимось “іншим”” [6, 61].

Знаменно, що містифікації трапляються не лише в творах автобіографічного жанру. У “Життєвій філософії kota Мура” Гофман постає у ролі видавця Мурового опусу; Меріме публікує



“Театр Клари Гасуль”, приписуючи авторство іспанській актрисі, але пропонує читачеві цікаву гру, друкуючи в книжці свій портрет в іспанському жіночому одязі; на сторінках “Алефа” Борхеса з’являється Борхес... Письменники так полюбують гратися зі своїм читачем, що не обмежуються впровадженням у текст власних імен. Габріель Гарсія Маркес, наприклад, робить персонажами роману “Сто років самотності” Габріеля і Мерседес (ім’я дружини Маркеса), а сама дія відбувається в Макондо (селище, де народився сам Маркес); Юрій Андрухович не лише згадує у своїх романах інші твори Андруховича, постає в ролі Видавця Ю.А., а й населяє простір художніх творів своїми сучасниками – близькими друзями чи просто знайомими (Неборак, Римарук, Рябчук, Соломія Павличко, Мар’яна Прокопович, Юрко Пр.[охасько?] тощо). Згадки про реальних осіб, з одного боку, справді сягають позахудожньої дійсності, дозволяють увійти в коло наближених до автора людей, а з іншого, все ж таки належать насамперед до світу фікції. Навіть якщо автор намагається “зачепитися” за свою “реальну” ідентичність, його “я” все одно зазнає численних трансформацій, набуває віртуальних властивостей, а отже, стає відкритим для щоразу нових значень. Ж.-П. Сартр слушно зазначає: для того, щоб увійти в контакт з ірреальним світом літератури, автор сам мусить роздвоїтися, ірреалізувати себе [28, 220], тобто, спроектований на персонажа, він стає уявним “я”, а не персонаж втрачає ірреальні властивості. Отож автор виконує роль своєрідного трікстера, що іронізує над наївним читачем, який в усьому довіряє письменнику-поводиреві.

Вагомим доказом багатолікості особи автора є існування псевдонімів, які утворюють континуум не тотожного собі авторського “я”. Марія Вілінська та Аврора Дюпен обирають “чоловічі” псевдоніми Марко Вовчок та Жорж Санд, у Віктора Петрова вигадані імена відповідають за конкретну іпостась митця (В. Домонтович – автор художніх творів, В. Бер – автор культурософських статей)<sup>5</sup>, а Іван Франко свій псевдонім Мирон навіть віддає персонажам “Поєдинку” й “Похорону”, де, до того ж, наскрізною є колізія двійництва. Власне, складна діалектика “свого” і “чужого” властива взаєминам кожного автора зі всіма його персонажами. Щоразу автор залишає частку себе в суб’єктах художнього твору, переливаючи авторське “я” в персонажеве “інше”, але не даючи водночас читачеві права розглядати мистецтво як різновид автобіографії. Навіть відома “суб’єктивна епопея” Марселя Пруста “У пошуках утраченого часу”, в якій можна знайти багато автобіографічних рис, в жодному разі не є “автобіографією”. Р. Барт влучно зауважив, що М. Пруст своїм твором здійснив докорінний переворот: “замість того, щоб описати в романі своє життя... він саме своє життя зробив літературним твором” [2, 386].

Говорити про пряму детермінацію творчості життєвим досвідом письменника дуже ризиковано, але автор зазвичай потайки стимулює пошуки того, хто принаймні частково сублімується в своїх персонажів і виявляє себе через стан їхньої психіки. Наприклад, у В. Домонтовича можна простежити особливий тип суб’єкта, що, модифікуючись, переходить з твору у твір (Комаху наратор раз у раз характеризує як “похмурого гнома”, “лабораторного гомункулюса”, який існує у власному віртуальному світі; Линник постає як самотній митець-дивак, замикаючись в собі “підозрілий і відлюдькуватий” Тіхо Браге і “самотній мандрівник” ван Гог), а відтак дає підстави розглядати персонажа як авторське alter ego. У відомому романі О. Вайльда художник Безіл Голуорд, намалювавши портрет з Доріана Грея, спершу не погоджується показувати свій твір ширшій аудиторії, бо вважає, що надто багато він вклав у нього себе. І це при тому, що О. Вайльд, переповнюючи роман парадоксами, ще в передмові наголошує: найгірша форма критики – різновид автобіографії. У цьому переконуються навіть персонажі-письменники: Густав фон Ашенбах («Смерть у Венеції» Т. Манна), відчуваючи, що сторінки, написані під впливом зустрічі з Тадзьом, скоро викличуть захоплення багатьох, усвідомлює, як добре, що світ знає тільки прекрасний твір мистецтва, а не його джерела. Отже, з одного боку, художній твір є виявленням авторської “самості” (Юнг), а з іншого, персоніфікуючи в персонажах “конфліктні течії свого духовного життя” [32, 114], митець свідомо чи несвідомо приховує власну ідентичність. Саме тому К. Г. Юнг говорив, що між твором і його автором існує “найпотаємніший” зв’язок, але жоден із них не може вичерпно пояснити іншого. Ми маємо право робити якісь зіставлення і висновки, але “такі висновки ніколи не бувають переконливими. Вони є і будуть у найкращому випадку ймовірностями або вдалими здогадами” [35, 121]. Парадоксальність взаємин

<sup>5</sup> Хоча автентична суть Петрова, як влучно зауважила С. Павличко, не відображена жодним його іменем, ані трьома разом [23, 123].

автора і суб'єктів його творів полягає насамперед у тому, що автор і персонаж, з одного боку, не можуть ототожнюватися, а з іншого, ніколи не є повністю відокремлені: митець “не ідентичний жодній постаті, в якій він живе” [8, 220], але в кожному персонажі існує “слід” автентичного авторського “я”, невловимого і змінюваного в просторі присутніх “інших”. Яскравим прикладом може бути “Пісня про Себе” В. Вітмена, де Я перетворюється на численні “я”, зливаючись із людством. Автор передає частку себе “іншим”, вбираючи водночас “інше” в самого себе.

Народжені завдяки авторській свідомості численні “я” кожного художнього твору, незважаючи на тісний зв'язок із автором, набувають ознак самостійного суб'єкта – так, що деколи навіть починають контролювати свого творця. Артур Пепа з “Дванадцяти обручів” Ю. Андруховича хоче написати роман про чоловіка, що вбиває дружину в пориві накопичуваної втоми, але усвідомлює спокусу втілити цей кошмар наяву. Інший з віртуального світу переходить у реальну особу письменника. У Л. Піранделло персонажі взагалі перебувають “у пошуках автора”. Піранделло як автор передмови до своєї п'єси, не вміючи пояснити, як і чому в його уяві з'являється той чи той персонаж, наголошує, що персонажі вже відділилися від нього, живуть своїм життям, мають власний голос і власні жести. Отож література перетворюється на своєрідний магічний театр, і вхід у нього – не для всіх. Якщо Г. Гессе придумав свій магічний театр (“Степовий вовк”) тільки для “боже...вільних”, то в літературу вхід дозволений тим, хто звільнився від реальної дійсності, навчився поєднувати непоєднане й усвідомлює складність гри, що відбувається в тексті.

Гра стає ще складнішою, коли автор створює персонажів, які втрачають цілісність власного “я”. У драмах Піранделло маска так міцно приростає до обличчя, що автентичну сутність людини не може збагнути не тільки Інший, а й сама особа; великий Парфумер (“Парфуми” П. Зюскінда) приховує відсутність своєї ідентичності за допомогою масок-запахів; персонаж “Степового вовка” Гаррі Галлер постійно усвідомлює двоїстість власної природи, і магічний театр стає не лише можливістю по-іншому прожити своє життя, а й в Іншому побачити себе (Герміна як інше “я” Гаррі). Перелік подібних прикладів можна продовжити, адже безперервні пошуки своєї тотожності стали однією з найважливіших і найпопулярніших проблем у літературі ХХ століття. Гра в подвійність, наявність у літературних персонажів різноманітних масок, безперечно, дають підстави для висновку про появу “ускладненого” Іншого в авторському “я”: свідомість автора тісно пов'язана зі свідомостями його героїв, тому складається враження, ніби творець художнього тексту експериментує над власним “я”, розкладаючи його на ролі та маски. Автор немов опиняється перед дзеркалами, які відображають і його самого, і його відображення в іншому дзеркалі. І. Башляр не випадково у своїй віртуальній розмові з митцем звертається до нього: “скажи мені, кого твориш, а я скажу тобі, хто ти” [36, 110]. Отож, з одного боку, автор виявляє власну ідентичність через текст, а з іншого, текст формує ідентичність автора. Як влучно зауважив М. Гайдегер, “у митцеві – джерело творіння. У творінні – джерело митця. Немає одного без другого” [33, 264]. Це означає, що кожний читач на основі прочитаного тексту витворює авторський образ, усвідомлюючи водночас, що письменник не тотожний жодній постаті, в яку перевтілюється, а відтак немає змоги з певністю сказати, у якому висловлюванні приховані справжні погляди митця. Читач не здатний визначити, коли перед ним з'являється автентичне “я” автора, де автор починається і де закінчується, тому процес, у якому ми намагаємося побачити і зрозуміти автора як іншу свідомість, – це діалог, який ніколи не завершується.

Літературна комунікація ускладнюється також через те, що “я”, яке з'являється в художньому творі, належить і митцеві, і читачеві, адже не лише автор залишає частку себе у своїх персонажах, а й читач часто ідентифікує себе з тим чи тим суб'єктом, особливо, коли твір написаний “від першої особи”. Аналізуючи подібну ситуацію, Ж.-П. Сартр звернув увагу, що здебільшого вона призводить до такого стану, коли реципієнт є і “я сам”, і “я інший”, тобто він перетворюється на героя ірреального світу, але все-таки чимось від нього відрізняється [28, 288]. У поодиноких випадках читач не може відокремити себе та Іншого, намагається перетворити Іншого в себе, і таке ототожнення починає визначати індивідуальність читача як реальної особи, стає “одним із параметрів характеристики особистісної структури реципієнта” [15, 191]. Сприймаючи твір, читач настільки вживається в художні образи, що опиняється перед загрозою втратити власну ідентичність. Прикладом може бути пані Боварі, трагедія якої значною мірою зумовлена бажанням спроектувати “я” літературних героїнь на свою особистість. Інший, що часто відкриває “інакший” вимір власного “я”, потрібний для можливості об'єктивного погляду “збоку”,

для пізнання самого себе і водночас для заново-творення-себе. У Домонтовичевій “Спрзі музики” Бенвенута після спілкування з Рільке через його поезію відчула, як змінився її внутрішній стан і навіть обличчя, а це означає, що твір мистецтва зумовлює виникнення дуже своєрідного зв’язку між Тим Самим та Іншим, який є водночас зовнішнім і внутрішнім, протилежним і доповнювальним щодо особи. Г.-Г. Гадамер слушно наголошував, що зрозуміти себе в цьому світі означає “зрозуміти себе у відношенні до інших” [11, 171]. У процесі читання осягнення тексту, розуміння різних “я” художнього твору неодмінно поєднуються з само-розумінням кожного реципієнта, адже останній так відчитує текст, як він спроможний це зробити тут і тепер, відповідно до своїх емоцій, досвіду, ерудованості тощо. Інтерпретація, як зауважив П. Рікер, “зливається із самоінтерпретацією” [27, 318]. Якщо Я щоразу бачить у творі щось інше, по-новому відкриває текст, то це означає, що зміни зазнає і саме Я. Знаменно, що інколи навіть автор із плином часу віднаходить у власному творі значення, про які раніше не підозрював. Це свідчить про те, що Я і Я в подібній автокомунікації [18] тільки на перший погляд тотожні: адресант і адресат перебувають у відмінних часових і ціннісних площинах, а отже, вони ніби ті самі, але насправді зовсім інші. Автор починає дивитися на свій твір з перспективи читача, а не письменника, а відтак суб’єктивності автора й читача тепер перебувають у складному зв’язку “розуміння-через-іншого”.

Розуміння-через-іншого відбувається під час кожної літературної комунікації, попри неминучі непорозуміння, на які звертав увагу вже О. Потебня: “Коли створюється слово, тоді в мовцеві відбувається певна зміна того стану думки, яка існувала до свідомості” і яку неможливо визначити хоч би тому, що для самого автора вона з’ясована лише настільки, наскільки висловлена в образі [25, 140, 539, 312]. Літературне повідомлення не є “прозорим”, адже художній образ викликає в читача безліч асоціацій та спонукає його “пересотворити” художній світ відповідно до власного досвіду. Зрештою, має рацію Ю. Лотман, коли стверджує, що “важливим, потрібним і корисним є не тільки розуміння, а й нерозуміння”: “Співрозмовник, якого ми повністю розуміємо і який повністю розуміє нас, зручний, але непотрібний, бо він був би механічною копією мого ‘я’” [20, 220]. Повністю розуміти Іншого, думати те, що Інший, означало б перевтілитися в цього Іншого. Отож акт комунікації – це не просто переміщення конкретного повідомлення зі свідомості адресанта до свідомості адресата, а “переклад певного тексту з мови мого ‘я’ на мову твого ‘ти’”, хоч у такому разі “втраченою виявляється саме своєрідність адресанта, тобто те, що з точки зору цілого становить найбільшу цінність повідомлення” [19, 563]. Намагаючись збагнути зміст повідомлення, реципієнт водночас зацікавлений у збереженні автентичності й оригінальності свого співрозмовника, який, як і Я, залишається загадкою, таємницею. Це підтверджує Х. Л. Борхес своїми “Письменами Бога”. Тсінакан намагається віднайти послання Бога, усвідомлюючи, що Бог може сказати лише слово, і в цьому слові буде повнота. Жоден звук, який Він вимовить, не може означати менше, ніж усесвіт. Важливо, що, відчитавши божественне повідомлення з чотирнадцяти слів, Тсінакан знає, що ніколи не зважиться сказати їх уголос. Для того, щоб Борхес за допомогою свого персонажа доніс до свого читача згадане послання, йому треба було б перекласти “письмена” з мови Бога на мову людини, але тоді втрачено б те найцінніше, що робить ці письменна письменами Бога.

Цей приклад дуже добре ілюструє, що автор повідомлення – насамперед літературного – може висловлювати свій погляд на світ, ми маємо право говорити про його ймовірні наміри чи інтуїтивне само-розповідання, але тієї миті, коли твір відокремлюється від свого творця, він наповнюється значенням, якого йому надає Інший. Як зазначають Р. Інгарден та Ж.-П. Сартр, літературний твір – світ “квазі-дійсності”, за об’єктами якого можливе лише “квазі-спостереження” [38, 194–203; 28, 60]: з огляду на свій віртуальний характер, ці об’єкти присутні й водночас недосяжні. Усяке намагання відтворити їх, переосмислити їхнє значення, трансформувати їх у своїй свідомості буде творенням нового об’єкта. Відповідно, “відтворення” авторських думок теж буде передусім творенням “нового” автора. Твір виходить з-під контролю автора й апелює до співтворчості кожного читача, який, “тут і тепер” наділений певною установкою, знаходить у тексті лише те, що сам у нього вкладає. “Смисловий горизонт тексту не може бути обмежений ні тим, що мав на увазі автор, ні об’єктом того адресата, якому первісно був призначений текст” [10, 365]: відчитування змінюється від епохи до епохи, від читача до читача, кожен із яких намагатиметься збагнути інтенції автора, що водночас не завжди погоджується відкрити реципієнтові свої думки. Цю ситуацію дуже влучно змалював М. Павич: “Уявіть собі

двох людей, які тримають на арканах спійману пуму. Якщо вони захочуть наблизитись одне до одного, мотузки послабляться і пума відразу ж нападе. Тільки тоді, коли вони будуть натягувати аркани одночасно, пума буде знаходитись від них на однаковій відстані. Тому, хто читає, і тому, хто пише, так важко наблизитись один до одного через те, що між ними, затягнута шнурами, стоїть єдина думка, яку вони смикають кожен у свій бік..." [22, 22]. Ця "пума", тобто думка, з одного боку, не дає їм наблизитися, а з іншого, забезпечує нерозривний зв'язок між автором і читачем.

Н. Непійвода й Т. Сотникова після проведення "тесту на сумісність" Автора і Читача прийшли до висновку, що митець навряд чи думає про читача, коли творить справді високу літературу [21, 6]. Однак із цим твердженням важко повністю погодитися. Розмірковуючи над проблемами риторики під час лекції, проведеної у рамках "Університетських діалогів" у Львівському університеті, Х. Л. Рамірес зазначив: "Щоб зрозуміти Іншого, треба спробувати стати Іншим. Не досить просто сказати. Важливо те, хто це каже, з ким я розмовляю і що цей Інший думає про мене". Якщо цю думку спроектувати на літературну комунікацію, то стає очевидним, що, з одного боку, читач намагається стати автором, адже, незважаючи на всю множинність значень у тексті, ми "їдемо за покликом автора" [7, 74], прагнемо збагнути зміст повідомлення, яке відправив нам автор. З іншого боку, якщо письменник розраховує на свого читача, то принаймні на певну мить він повинен стати цим читачем, поставити себе на місце читача, щоб передбачити, як реципієнт може інтерпретувати той чи той знак, слово або висловлювання. Саме так можна пояснити пастки, які дуже часто автори готують для своїх читачів. Згадати хоч би роман У. Еко "Ім'я рози", який автор організовує так, щоб налаштувати читача то на "детективне", то на "історичне" сприймання твору, але насправді створює щось зовсім відмінне від того, з чим уже стикався читач. Теза В. Ізера про те, що автор повинен так розпоряджатися наративною технікою, щоб запрацювала читацька уява, а читач будує свою інтерпретацію, намагаючись узгодити її з тим, що, як він вважає, мав на увазі автор [16, 356, 360], підтверджує існування своєрідного діалогу між читачем і автором, навіть якщо останнього вже встановлює текст і якщо цей автор з'являється не інакше, "як з появою першого читача" [27, 309]. Під час "літературного спілкування" Я перестає існувати саме по собі: воно, як слушно зазначив Ж. Пуле, "постає перед нами в нас" [39, 1324].

Жодна людина не знаходить повноти лише в собі. Інший потрібний їй для власного самотворення і самоусвідомлення. Саме тому "головна мета полягає в тому, щоб перебувати в розмові", під час якої "обидва шукають іншого і в іншому знаходять самого себе" [11, 174; 9, 190]. У літературній комунікації письменник артикулює себе, але водночас промовляє до саморозуміння кожного читача – того, хто вмів слухати і говорити, заглиблюючись у себе і водночас розпочинаючи шлях до Іншого.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі. – К. : Критика, 2006. – 320 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–391.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
4. Бахтин М. Проблема текста у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 416–422.
5. Бергсон А. Вступ до метафізики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 73–83.
6. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
7. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 51–99.
8. Гадамер Г.-Г. Гете і моральний світ // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 214–221.
9. Гадамер Г.-Г. Нездатність до розмови // Гадамер Г.-Г. Істина і метод : у 2 т. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 2. – С. 187–194.
10. Гадамер Г.-Г. Онтологічний поворот герменевтики на провідній нитці мови // Гадамер Г.-Г. Істина і метод : у 2 т. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1. – С. 353–453.
11. Гадамер Г.-Г. Різноманітність мов і розуміння світу // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 164–175.

12. Еко У. Реторика та ідеологія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 539–548.
13. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 135–153.
14. Зеньковский В. В. Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. – 1993. – № 4. – С. 76–89.
15. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
16. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 349–366.
17. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого. – К. : Дух і Літера, 1999. – 312 с.
18. Лотман Ю. М. Автокомунікація: “Я” і “Другой” как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 163–177.
19. Лотман Ю. М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 557–567.
20. Лотман Ю. М. Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел – текст // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 203–220.
21. Непийвода Н., Сотникова Т. Тест на сумісність // Літературна Україна. – 2003. – 13 листопада. – С. 6.
22. Павич М. Хозарський словник. – Х. : Фоліо, 2004. – 351 с.
23. Павличко С. На зворотному боці автентичності. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946–1948) // Сучасність. – 1993. – № 5. – С. 111–125.
24. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2005. – 152 с.
25. Потєбня А. А. Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – 616 с.
26. Рікер П. Сам як інший. – К. : Дух і Літера, 2002. – 456 с.
27. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 305–323.
28. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – 319 с.
29. Сартр Ж.-П. Моя перемога є чисто вербальною... // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 327–346.
30. Тебешевська-Качак Т. Автобіографізм як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко // Слово і час. – 2004. – № 2. – С. 39–47.
31. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: “за” и “против”: сб. статей / под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. – М. : Прогресс, 1975. – С. 37–113.
32. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 109–116.
33. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 264–312.
34. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. сочинений : в 7 т. – М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1957. – Т. 6. – С. 251–358.
35. Юнг К. Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 119–138.
36. Bachelard G. Poetyka marzenia. – Gdańsk : Słowo/obraz/terytoria, 1998. – 298 s.
37. Bourdieu P. Władza pisania // Bourdieu P. Reguły sztuki. – Kraków : Universitas, 2001. – S. 51–57.
38. Ingarden R. O tak zwanej “prawdzie” w literaturze // Teoria literatury i metodologia badań literackich / red. D. Ulicka. – Warszawa : Wydział Polonistyki UW, 1999. – S. 177–228.
39. Poulet G. Phenomenology of Reading // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V. B. Leitch. – New York; London : W.W.Norton&Company, 2001. – P. 1320–1333.

***Vitalii ZACHAROV***

© 2008

## **ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ ТЕОРІЇ ЧИСТОЇ ФОРМИ СТАНІСЛАВА ІГНАЦІЯ ВІТКЕВИЧА**

На початку нового століття спостерігається пожвавлення міжнаціональних культурних зв'язків, що вимагає переоцінки багатьох явищ та визначення належного місця того, що раніше оминали або замовчували. У такому соціальному контексті видається потрібною популяризація

літературних здобутків країн слов'янського зарубіжжя, зокрема Польщі – стратегічного партнера України.

Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю інтерпретувати творчі напрацювання Станіслава Ігнація Віткевича (Віткація) (1885-1939) як одного із знакових польських авторів ХХ ст.

Новизна роботи полягає у розгляді філософського дискурсу С.І.Віткевича, якому в Україні не присвячено жодного окремої студії.

Проблема філософсько-мистецьких поглядів та їхнього зв'язку з художньою практикою С.І.Віткевича інтерпретована такими польськими та німецькими дослідниками, як Б.Янус, Б.Міхальський, М.Шпаковська, Е.Макарчик-Шустер. На сьогодні окреслено історіософію та катастрофізм Віткація, а також розтлумачено його філософську позицію загалом, проте це залишає місце для нових інтерпретацій.

Об'єктом цього дослідження є філософсько-мистецькі погляди С.І.Віткевича, а предметом – філософське підґрунтя теорії Чистої Форми.

Мета роботи – окреслити філософські основи теорії Чистої Форми як вершини теоретичного доробку С.І.Віткевича.

С.І.Віткевич був найбільшим польським філософом міжвоєнного двадцятиліття, який працював поза університетськими колами [3, 321]. Він залишив значний обсяг праць, що становлять вагомий пласт польської культури. Оскільки перелік теоретичних напрацювань С.І.Віткевича є досить великим, у цьому дослідженні слід обмежитися кількома працями, що вибудовують стержень філософської та естетичної думки митця [9; 10; 11; 12; 13; 14; 15]. Окрім того, необхідно вдатися до короткого огляду зарубіжних досліджень філософської системи Віткація [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8], що дозволить ширше зрозуміти її сутність.

Варто зазначити, що філософські погляди «вразливого, страждального та самотнього» [8, 8] С.І.Віткевича визріли вже у шістнадцятирічному віці під впливом батька – Станіслава Віткевича [10, 123]. Молодий митець (Віткацій розпочинав з живопису) намагався сформулювати таку позицію, яка б мала універсальний характер, внаслідок чого з'явилася масштабна система, яку можна назвати філософією онтологічного плюралізму [7, 565].

Розуміння філософії С.І.Віткевичем значно відрізнялося від позиції неопозитивістів, які у 20-30-ті рр. відігравали значну роль. Для Віткація філософія була вартісним та автентичним знанням, хоча вона відходила від моделей експериментальних наук, а також не була теорією, або ж методологією науки. Пізнання не було для С.І.Віткевича пізнанням емпіричним, оскільки «філософія не була безпосередньою боротьбою з дійсністю, а лише узгодженням отриманих з неї поглядів» [7, 567]. Отож, предметом філософії С.І.Віткевич називає саму дійсність, але не безпосередньо. До її пізнання можна дійти через дослідження різносторонніх (фізичного, біологічного, психологічного і т.д.) поглядів на неї.

Для С.І.Віткевича зв'язок науки та філософії був неконфліктним. Він стверджував, що науки повинні описувати частину реальності за допомогою обмеженої апаратури, натомість філософія – описувати цілісність дійсності за допомогою категорій. З цього приводу мислитель зазначив, що «філософія зробила для самої науки значно більше у сфері тлумачення її власних понять, ніж здається, і не науковці виштовхнули філософів з їхніх ніби-неіснуючих позицій, просто науковці зайнялися знову, вочевидь, з примусу, проблемами, якими недоречно злегковажили з погляду наївного ординарного матеріалізму у минулому столітті» [13, 24].

У процитованій вище праці «Критика матеріалізму та механізму» [13] Віткацій досить жорстко розкритикував науковців за невдалі пошуки шляхів розв'язання загадки буття. С.І.Віткевич торкнувся проблеми переходу «мертвої матерії (ММ)» у «живу матерію (ЖМ)». Фактично, автор заперечив можливість однобокого підходу до пізнання дійсності: матеріалізм та генетика як такі не можуть пояснити окресленого переходу, віталізм і психологізм у цьому випадку змушені послуговуватися досягненнями природничих наук. Навіть якщо наука пояснить тонкощі переходу «мертвої матерії» у «живу матерію», проблема виникнення індивідуума як носія почуття та пам'яті [12, 55] залишиться у статусі апорії, позаяк трактування індивідуума як «шматка живої матерії» [13, 29] для Віткація є неприйнятним. Таким чином, С.І.Віткевич пропагує універсальний підхід до проблем екзистенції, долучаючи метафізику, яку логісти несправедливо вважають «цілковитою нісенітницею» [12, 57]. Світ, на думку, Віткація, складається з монад, Окремих Існувань, «фіктивних або реальних» [11, 73], які творять цілісний образ. Монада у

розумінні С.І. Віткевича – це дещо інша категорія, аніж у Г. Ляйбніца чи М. Кузанського [1, 395]. Для нього монади виступають подільними частинками, що містять менші елементи, тому у ключовому моменті роздумів С.І.Віткевич спробував поєднати два елементи: монізм та дуалізм. Існування характеризує базова двоякість: з одного боку, воно ідентичне саме із собою, з другого боку, Існування складається з багатьох окремих існувань, які, у свою чергу, функціонують як частини цілого, так і самі для себе [6, 39].

Я.Лещинський зауважив, що такий погляд зумовлений емоційною схильністю Віткація до розуміння себе як виняткової та неповторної одиниці, що існує на противагу цілому світові. Отже, філософія С.І.Віткевича виростає з усвідомлення своєї власної єдності у багатовимірності об'єктивного світу [6, 39].

Онтологічний плюралізм С.І.Віткевича перегукується з позицією І.Канта, який зафіксував найсуттєвішу рису плюралізму – інтенцію (прагнення) одиниць як до єднання, так і до збереження власної особистості [1, 487]. З цього приводу С.І. Віткевич писав, що мірою розвитку особистості є її вміння бути співучасником – другом, батьком, колегою і т.д., а мірою розвитку суспільства є його здатність боротися з егоїзмом окремих людей і скеровувати їхню енергію у правильне русло.

Загалом філософія Віткація має виразний антропоцентричний зміст, хоча вона містить припущення про існування незнаних досі істот. Мислитель зазначав, що все відбувається у людській свідомості, яка створює «інтерсуб'єктивний світ знань і культури» [13, 42].

У «Критиці матеріалізму та механізму» С.І.Віткевич в межах «недозволеного мисленнєвого експерименту» [13, 20] висловив припущення, що світ існує не лише у просторово-часовому вимірі. Вчений, подібно до Платона, стверджував, що той світ, який ми обсервуємо, – копія третього виміру. Пізнати Таємницю Існування – це те ж саме, що здійснити «апорт через стіну» [13, 19], тобто зазирнути в інший вимір.

Важливо зауважити, що Таємниця Існування – це ланка, яка об'єднує фундаментальні питання філософії Віткація із історіософією та теорією Чистої Форми. Так, мислитель визначив три шляхи наближення до Таємниці Існування: філософію, релігію та мистецтво. Релігія – виправдання огидності буття, мистецтво – відображення цієї огидності, а філософія – її раціональний аналіз. В той же час, релігія впорядковує людські почуття, мистецтво – якості відчуттів, філософія – поняття. Щоправда, С.І. Віткевич вказав на те, що релігію незабаром замінить наука, а філософія та мистецтво зможуть існувати лише у вигляді Чистої Форми.

Історіософська перспектива Віткація [4] розглядає Таємницю Існування як чинник формування суспільних перемін. С.І. Віткевич говорив, що людство стало свідком двох революцій, що містять у собі ланцюг суспільних перемін. Перша революція стосується появи лідера у первіснообщинному суспільстві. Будь-яка поява особистості володаря започатковувала своєрідні змагання індивідуума із суспільством. Сирій натовп був ґрунтом, на якому виростали «потворні та прекрасні квіти: володарі, справжні сини могутніх богів, та жерці, що тримали в руках страшну Таємницю Існування» [4, 11]. За таких умов володар та його близьке оточення ставали посередником між людьми та Таємницею Існування, а відтак – надавали сенс діяльності широких мас. Друга революція, що розпочалася водночас з Великою французькою революцією 1789 року, настала у зв'язку із захоплення влади масами породив новий тип володаря, який, на відміну від своїх «(пра)предків», мусів рахуватися з бунтівним натовпом. Володар перестав бути носієм Таємниці Існування, творцем історії, і перетворився на маріонетку у руках народу. Друга революція, згідно із вченням Віткація, буде тривати до цілковитої механізації суспільства. Окрім того, триванню цієї революції мислитель надав катастрофістського змісту, тому С.І.Віткевич – називають одним із тих митців міжвоєнного двадцятиліття, які були найбільш вразливими на соціальні катаклізми, «навіть якщо їхні оцінки не завжди були адекватними, а проголошені погляди пробуджували протест» [9, 329].

Ядро теоретичної спадщини С.І. Віткевича складає, безсумнівно, теорія Чистої Форми як самобутня філософсько-мистецька система, яка обґрунтовує сутність, завдання та роль мистецтва, а також узгоджує його з філософією.

«Про Чисту Форму» – це головна праця, що відображає оригінальну філософсько-мистецьку парадигму С.І.Віткевича. Головною метою автора було осмислення сутності та ролі мистецтва як одного із шляхів до пізнання Таємниці Існування. Віткацій застерігав, що може «ледве зробити замальовки теми», оскільки «майже неможливо» [14, 47] вирішити питання,

пов'язані з поняттям Чистої Форми. Митець зауважив, що в естетиці (яка, до речі, пояснює суть мистецтва) існує дуалізм форми та змісту і, відповідно, функціонують системи, в яких один із цих елементів переважає. Таким чином, можна виділити реалістичні та формістичні системи. С.І.Віткевич розкритикував перший різновид системи як «вияв миттєвого занепаду» [14, 61] та графоманії. Митець наполягав на тому, що відображати реальне життя в літературі та театрі немає сенсу, оскільки читач чи глядач і без мистецтва може спостерігати дійсність.

Отож, сутність мистецтва С.І.Віткевич називав форму, що «надає певну єдність складеним предметам і явищам» [15, 56]. Чиста Форма, згідно з твердження митця, – це форма, яка спрацьовує сама по собі, приносячи естетичне задоволення. Однак, в естетиці Віткація примат форми над змістом не означав цілковите нехтування останнім: «Це не форма, позбавлена змісту, бо таку жодна жива істота не створить, а та, у якій життєві складники становлять другорядний елемент» [15, 56].

Мислитель відштовхувався від твердження, що кожна людина знаходиться у безперервному пошуку відповідей на запитання типу «Чому я є саме цим, а не іншим існуванням? в тому місці нескінченного простору і в цей момент нескінченного часу? в цій групі існувань, саме на цій планеті? чому я взагалі існую? я міг би взагалі не існувати; чому взагалі щось є? могло б бути Абсолютне Ніщо, яке неможливо уявити навіть у вигляді пустого простору, бо простір – лише одна з двох сторін форми Існування, а не Ніщо? яким способом я міг би не існувати взагалі перед моїм початком?» [5, 53]. Такі роздуми виражають основу метафізичного почуття, а завдання мистецтва – породжувати це почуття через художню деформацію дійсності. Е.Макарчик-Шустер зауважила, що прикметник «метафізичний» для С.І. Віткевича не означає щось містичне; у цьому випадку він є синонімом безпосереднього екзистенційного досвіду ототожнення із самим собою, або ж самоусвідомлення одноразовості та винятковості власної особи як цілісності багатьох психічних та біологічних якостей [6, 40].

Варто зазначити, що «метафізичний неспокій» виникає в стані абсолютної рівноваги, коли жоден зовнішній вплив та внутрішнє переживання не придушують відчуття власного існування. Цей стан називається «контемплациєю», що виражає усвідомлену винятковість власної особи в опозиції до зовнішнього світу. Розуміння єдності свого «я» з'являється в моменти екстази найрізноманітніших почуттів. В ідеальному випадку людина сприймає «метафізичний вимір і розуміє власне життя як частину вічної цілісності» [6, 40]. У цьому ховається один із ключів розуміння експресіоністичного художнього методу С.І.Віткевича, що полягав у змалюванні героїв драм у стані надмірних емоційних потрясінь.

С.І.Віткевич вказав на те, що передумовою метафізичного переживання може бути лише той витвір мистецтва, який має антиміметичну природу. Саме тому художній доробок Віткація – це вияв наміру автора якомога більше деформувати дійсність, що стало продовженням реформи мистецтва, яку розпочав проводити чільний представник польського символізму Станіслав Виспянський. С.І. Віткевич зазначив, що «деформація не є результатом простої <...> забаганки деформування як такого, вона викликана потребою у розширенні горизонтів композиційних можливостей» [16, 8]. В.Болезький головною рисою деформаторських експериментів С.І.Віткевича назвав виразну семіотику, оскільки в творах письменника розмежовується об'єкт та результат зміни, що повністю вкладається в межі художньої умовності [2, 26].

Віткацій вважав, що «мистецтво за своєю суттю є вираженням єдності Окремого Існування, коли існування протиставляється тому, чим не є, або ж цілісності існування» [6, 42]. Для письменника драма була оптимальним варіантом художньої реалізації задуму Чистої Форми, що означала органічну конструкцію зі слів, звуків, кольорів, рухів, яка б забезпечувала автору та реципієнту переживання єдності в нескінченності. Граючись просторово-часовими зв'язками, С.І.Віткевич писав: «Чиста Форма передбачає, на перший погляд, довільні зміни часу та простору, проте дивність змісту компенсується перфекцією форми як самодостатньою вартістю» [6, 41]. Художній твір, на думку Віткація, – «це конструкція довільних простих і складних елементів, яка створена індивідумом як вираз єдності його особи і яка діє самою конструктивністю» [14, 60].

Слід зауважити, що С.І. Віткевич переоцінив естетичне значення форми. Можна говорити про форму як розміщення предметів в той чи інший момент, проте зміна форм, навіть цілих композицій, у реципієнта пробуджуватиме асоціативні зв'язки, які матимуть реальне підґрунтя. Таким чином, форма або Чиста Форма не можуть залишатися у художньому фокусі без змісту,



тому Віткацій визнав, що його твори – це лише спроба реалізувати засади теорії Чистої Форми, а найкращим художнім втіленням своїх ідей письменник назвав прозові збірки Б. Шульца.

Отож, світоглядна панорама С.І.Віткевича постає як оригінальне явище, зумовлене комплексним підходом до засвоєння та переосмислення багатогранної дійсності. Онтологічний плюралізм, історіософія та теорія мистецтва складають філософські основи теорії Чистої Форми як оригінального синтезу філософсько-мистецьких поглядів автора. Поняття Таємниці Існування пронизує увесь філософський та художній дискурс С.І. Віткевича, що свідчить про виняткову роль фундаментальних онтологічних проблем в теоретичній, драматургічній та прозовій творчості митця, тому це дослідження слугуватиме допоміжним матеріалом для подальших наукових розвідок про зв'язок теорії Чистої Форми з письменницькою практикою митця.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Філософський енциклопедичний словник / Гол. ред. В.І. Шинкарук. – К: Абрис, 2002. – 744 с.
2. Bolecki Wł. Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo // Witkiewicz St. I. Pożegnanie jesieni. Powieść / Opr. red. B.Górska. – Kraków: Wydawnictwo Literackie. – S. 5-137.
3. Hanczakowski M., Kuziak M., Zawadzki A., Żynis B. Tablice. Epoki literackie. Od antyku do współczesności. – Bielsko-Biała: «Wydawnictwo PARK Sp. z o.o.», 2007. – 444 s.
4. Janus B. Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza // Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. – Rocznik XCIII, zeszyt 4. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002. – S. 7-22.
5. Kowalczykowska A. Literatura 1918-1939: Podręcznik dla szkół podstawowych. – Warszawa: STENTOR, 216 s.
6. Makarczyk-Schuster E. Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza z lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę? – Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2005. – 216 s.
7. Michalski B. Filozofia ontologicznego pluralizmu S. I. Witkiewicza // Witkiewicz St.I. Zagadnienia psychofizyczne / Opr. B.Michalski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 565-634.
8. Siedlecka J. Mahatma Witkac / Red. A.Gasper. – Warszawa: Prószyński i S-ka SA, 2005. – 304 s.
9. Szpakowska M. Katastrofizm Stanisława Ignacego Witkiewicza // Problemy Literatury polskiej Lat 1890-1939 / Pod red. H.Kirchner i Z.Zabickiego. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. – S. 325-361.
10. Witkiewicz St.I. Bilans formizmu // Witkiewicz St.I. O Czystej Formie i inne pisma o sztuce / Opr. J.Degler. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 123-126.
11. Witkiewicz St.I. [Determinizm ułamnościowy] // Witkiewicz St.I. Zagadnienia psychofizyczne / Opr. B.Michalski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 72-103.
12. Witkiewicz St.I. [Hipoteza monadystyczna] // Witkiewicz St.I. Zagadnienia psychofizyczne / Opr. B.Michalski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 55-71.
13. Witkiewicz St.I. Krytyka materializmu i mechanizmu // Witkiewicz St.I. Zagadnienia psychofizyczne / Opr. B.Michalski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 11-51.
14. Witkiewicz St.I. O Czystej Formie // Witkiewicz St.I. O Czystej Formie i inne pisma o sztuce / Opr. J.Degler. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 46-72.
15. Witkiewicz St.I. O „deformacji” na obrazach // Witkiewicz St.I. O Czystej Formie i inne pisma o sztuce / Opr. J.Degler. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 7-11.
16. Witkiewicz St.I. Wstęp teoretyczny // Witkiewicz St.I. O Czystej Formie i inne pisma o sztuce / Opr. J.Degler. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 5-6.

*Юрій ЗАВАДСЬКИЙ*

© 2008

## ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ ЗОРОВОЇ ПОЕЗІЇ: ПРЕДМЕТ

Зорова (візуальна) поезія – складний культурний феномен, що поєднує в собі ознаки різних видів мистецтва. Труднощі теоретичного осягнення цього явища проявляються на етапі окреслення “зорової поезії” та визначення її місця в сучасному мистецтві. Будучи історично приєднаною до літературного мистецтва, зорова поезія, на нашу думку, не цілком відповідає теоретичній моделі літературного мистецтва як такоого.

Симптоматичним є той факт, що дефініції зорової поезії якщо і поміщені в літературознавчі довідники чи словники, то суттєво між собою різняться. Для прикладу, існує розрізнення термінів “зорова поезія” (в англійській літературі – “visual poetry”) та інших явищ: “конкретна поезія” або “конкретизм”, “фігурний вірш” тощо. Зазначимо, що віднайти відповідники термінів, які використовуються в ключових для теорії зорової поезії працях, доволі

важко. Більшість із них представлена читачеві англійською мовою, і в них надibuємо такі терміни: “concrete poetry” (від англ. конкретний), “pattern poetry” (від англ. вір, малюнок) or “shape poetry” (від англ. кшталт). З одного боку, існує певна межа між цими явищами: “зорова поезія” явище ширше, натомість той-таки термін “конкретна поезія” частіше означає літературний напрям, окреме явище світової літератури середини 1950-х – кінця 1960-х років, що є предметом історико-літературних студій. Клаус Петер Денкер в одному зі своїх есеїв:

“Термін “конкретна поезія”, особливо в 1950-х і 1960-х роках, часто застосовується як синонім терміна “зорова поезія”. Але таке окреслення лиш відноситься до сприйманої візуально матеріальності/форми “конкретної поезії”. Ця візуальна реалізація текстів “конкретної поезії” повинна бути чітко диференційованою – збудованою на інших якостях, засадах і функціях елементів, що чужі мистецьким формам міжнародної зорової поезії, яка розвивається паралельно.

З іншого боку, лише за рахунок зусилля візуальні компоненти “конкретної поезії” з’являються із цієї вже неминучої поетичної організації текстового і буквового матеріалу. Таким чином, кінцевий продукт стає не малюнком, а констеляцією, простору та вигляду якої ми свідомі.

Слова в зоровій поезії є більш комплексними зображеннями і такими розпізнаються. Графічні елементи (кольори, форми, малюнки, колажі і так далі), які є наступним рівнем після графічних накреслень буквового матеріалу, слугують контрастом, віддзеркаленням чи викривленням семантики застосованих слів” [Dencker].

Термін “констеляція” (англ. constellation – сукупність, сузір’я) запропонував швейцарський митець Еґґен Гомрінґер, натхненний шуканнями Макса Бенса. Термін мав на меті позначити спосіб організації зорового тексту в просторі носія. Еґґен Гомрінґер:

“Констеляція є найпростішим з можливих різновидів форми в поезії, який має за базову одиницю слово; вона вистроює групи слів разом так, ніби вони були б намальованими зорями, щоб утворити сузір’я.

Констеляція є способом організації, і, в той самий час, простором для гри у чітких вимірах” [Gomringer].

Натомість в українському літературознавстві існує інша думка, яка, врешті, зводить “конкретну [...]” та “зорову поезію” в одне русло. Микола Сорока:

“Авангардова література, на нашу думку, має дві форми вираження: 1) як справді “передовий загін” літературного процесу, що привносить нові художні форми, ідеї; 2) як традиційний авангард, що має власну традицію, однак, через свою нетиповість і оригінальність часто розглядається сучасниками як авангард у значенні новітнього літературно-мистецького явища. Таке двоєке трактування авангарду підводить нас до думки: а чи кожен художній твір, який претендує бути названим авангардовим, є насправді таким, а чи лише видається? До останньої групи літературно-мистецького творення можна віднести зорову поезію – синтетичний мистецький вид, що поєднує зорові і літературні елементи в одне естетичне ціле” [Сорока; 93].

Відтак і вірші Гайнца Гаппмаєра, Івана Величковського, Миролуба Тодоровича, Вацлава Гавела, Сіміаса з Родосу, Івана Юва, Джозефа Кошута, Василя Старуна єднаються естетичним феноменом “зорова поезія”. Відмінності між текстами, в такому разі, пролягають у мірі акцентуації певних каналів зв’язку з реципієнтом: у випадку античних чи барокових зразків зорової поезії – розуміння семантики тексту аналогічне з рештою літератури, натомість у разі “конкретної поезії” – зміст твору зводиться до концепту (ідеї), що лежить в основі побудови тексту (носій значення, врешті, і є повідомленням!). На нашу думку, вирішальним у визначенні зорової поезії М.Сороки є виокремлення її з літератури, що, попри все, не накладає на неї табу як на предмет літературознавчого дослідження. Власне цей літературний феномен і є тим містком, який з’єднує літературознавство з рештою світу. Зважаючи на властивості сучасного літературного процесу, наука про літературу, гадаємо, повинна залучати все більше позалітературознавчих методик та уважніше ставитися до слідів інших видів мистецтва в творах, що кладуться під ніж літературознавця.

У конкретизмі, як говорить Джин Арп, „послідовності слів, послідовності речень нагадують читачеві нескінченний потік, вічний розвиток речей”. Зрештою, на подібність мовних одиниць до реальних об’єктів в межах конкретизму натякали ще у своєму маніфесті „Pilot Plan for Concrete Poetry” [див.: Pilot Plan for Concrete Poetry] члени бразильської літературної групи Noigandres: „слово бачиться саме по собі – привабливе поле можливостей – подібне до

динамічного об'єкту, життєвої гратки, завершеного організму, з психо-фізико-хімічними властивостями”.

За метафоричністю маніфесту приховується дійсна практика митців-конкретистів – акцентування на певних властивостях мовної одиниці чи графеми, чи це літера, чи звук, чи слово, чи висловлювання, чи період. Під „певними властивостями” ми маємо на увазі властивості, про які говорили конкретисти ще на початку 1950-х років – це „вербо-воко-візуальні” властивості. Імовірний розподіл плану вираження конкретистського тексту на три рівні згідно програмних документів уявляється нам таким: семантичний (що експлуатувався такими напрямками як концептуальне мистецтво, соціальне мистецтво, перформенс), фонетичний (використовувався і досі використовується в т.зв. „sound poetry” – „звуковій поезії”, що не може бути записана за допомогою традиційної мовної графіки) і графічний (це власне зорова і конкретна поезія, належні до яких тексти не можуть бути артикульовані та не мають змісту в традиційному розумінні). Проголошуючи тривірневу структуру тексту, конкретисти у своїй творчості акцентували на одному з трьох рівнів, впадали в крайнощі, творячи текст, який може або прозвучати як звукозапис чи декламація, але не може бути в звичний спосіб переданий на письмі, або ж може бути сприйнятий як послідовність чи масив знаків (мовних і немовних), але не може бути відтворений усно без втрати в структурі. У своїй спробі визначення конкретизму дослідник сучасного мистецтва з США Роберт Клувер (R.Cluver) зазначає, що „конкретна поезія, або ж зорова поезія чи вербо-воко-візуальна поезія, втілила в життя прагнення до інтермедіальності, що присутня в усіх мистецтвах, відповідна їм і водночас така, що формує сучасну чуттєвість, яка з'явилася внаслідок взаємодії різних знакових систем у мистецтві та житті, і для якої намагання визначити різницю між мистецтвом і не-мистецтвом щоразу більше втрачає свій сенс”. Термін „інтермедіальність”, зважаючи на особливий характер конкретизму, набуває особливо важливого звучання. Саме використання конкретизмом багатьох засобів передачі інформації реципієнтові визначає т.зв. „інтермедіальність” цієї мистецької техніки.

Об'єднання графіки, звуку та надання відповідного їм значення в одній мистецькій конструкції-творі стало цілком можливим з початків застосування комп'ютера, у віртуальному середовищі якого без надмірних зусиль можливо створити об'єкт, що містив би в собі текст, звукову доріжку, анімаційні включення та елементи управління. Це саме та єдність віртуальних засобів, яку в комп'ютерних науках звично називають „мультимедіа”. З глибоким розумінням того, що сьогодні вже неможливо говорити про конкретизм як напрям, сучасні письменники, що використовують мультимедійні технології в своїй творчості, вказують на близькість або ж на жанрову схожість своїх творів до творів конкретистів. У передмові до свого твору „The Dreamlife of Letters” див.: Stefans] Браян Кім Стефанз (B.K.Stefans) говорить про процес творення свого тексту в рамках письменницького форуму, присвяченому гендерним проблемам: „...я повинен був відповісти людині, яка значилася під першим номером, і в моєму випадку це була поетка і фемістичний літературний теоретик Рейчел Бле Дюплесі. Дюплесі написала дуже структурно деталізовану, майже незрозумілу відповідь. Я вирішив, що відповім на її текст в особливий спосіб, але зрозумів, що нормальній прози буде недостатньо, отож я впорядкував за абеткою слова з її тексту і створив свої власні послідовності дуже коротких "конкретних" віршів, що ґрунтувалися на випадковому зіставленні слів. <...> Більш важливим є те, що це було схоже на прадавню "конкретну" техніку, навіть нагадувало більш давню естетику, колись впроваджену Гомрінгером, братами де Кампос і багатьма іншими в минулих п'ятдесятих роках, і це було не надто цікаво для мене” [Stefans]. Це підштовхнуло митця створити фільм, тривалістю 11 хвилин, який можна переглянути двома способами – весь від початку до кінця або вибірково кожен вірш. На нашу думку, твір Б.К.Стефанза є одним із можливих зразків сучасної зорової поезії, що входить частиною своїх творів до віртуальної літератури.

Процес комунікації читача з конкретистським текстом відбувається надзвичайно подібно до комунікації його з текстом бароковим. Дослідниця українського Бароко Б.Криса говорить, що „поетична норма І.Величковського – своєрідний код, розшифрування якого дає можливість певного прочитання. <...> Читачеві потрібне особливе знання, щоб прочитати текст, і він дістає це знання від автора. Невичерпність поетичного смислу підкреслено ймовірністю ще інших способів цього написання-прочитання” [Криса; 22]. Твори Івана Величковського, відомого українського барокового поета і теоретика, подібні до сучасного мережевого конкретизму передовсім поєднанням графіки та мовних знаків у єдину естетичну цілісність та створенням поетичних

структур, які не лише дозволяють різні прочитання одного і того ж тексту, але й запрошують читача до такої діяльності. Прикладами можуть бути такі тексти, як „Чворогранистий” вірш або вірші „Єдиногласний” чи „Єдинопадежний”. Ці тексти організовані не як природні висловлювання, збудовані функціонально та раціонально, а як сегменти, підібрані згідно з певними параметрами (в „Єдиногласному” „кождая силаба єдиною гласною літературою замикається”, а в „Єдинопадежному” „на єдину каденцію канчаючийся, в котором всі стішки в єдно сєє имя АННА впадают”), а семантика відповідно залежить від комбінацій цих сегментів.

У рамках конкретизму, що реалізовується у сфері віртуальної літератури, автор і читач підлягають дещо іншим чинникам, аніж це було з гіпертекстом. Передусім, мусимо пам'ятати хоча й дещо епатажний, але дійсно дієвий принцип конкретистської творчості в літературі – „абсолютна відповідальність перед мовою”. Проголошення цього принципу узагальнює специфіку літературної практики конкретистів. Ця „відповідальність перед мовою” – це не лише увага до мови та підпорядкування творчості її законам, а й творчість у мові, коли мова стає єдиною ідеологією, яка обумовлює текст і є його сенсом.

Для прикладу, у передмові до згаданої поеми „The Dreamlife of Letters” Брайан Кім Стефанз говорить, що він „створив свої власні послідовності дуже коротких "конкретних" віршів, що ґрунтувалися на випадковому співставленні слів”. З випадкового суміжного розміщення слів імовірно вичленити зміст, але мусимо мати на увазі те, що ця семантика випадкова і не має великого значення для освоєння тексту. Натомість головне семантичне навантаження тексту несе на собі його графіка – літери забарвлені певними кольорами, мають певну форму, в певний спосіб рухаються і змінюються. На перетині результатів сприймання читачем графічної сторони цього конкретистського тексту з результатами прочитання мовних одиниць, які його складають, вимальовується семантичний красвид тексту. Те ж саме ми бачимо у випадку з нарративним гіпертекстом, який пропонує читачеві створення власної послідовності його прочитання. І в конкретистському тексті, що представляє собою готову послідовність значимих одиниць, складених автором з порушенням мовних норм, і в нарративному гіпертексті, що вимагає від читача втручання в свою структуру і в такий спосіб руйнує та водночас відбудовує свій текст, ми бачимо використання технік, близьких дадаїзмові: складання тексту з непов'язаних між собою одиниць, як це було, наприклад, в Г.Балла (H.Ball) чи Т.Тцари (T.Tzara), приводить до утворення тексту, який володіє рисами відкритості, непослідовності, зближується з пастишем та колажем. Читаючи гіпертекстові твори М.Джойса (M.Joyce) чи Ш.Джексона (Sh.Jackson), ми змушені самостійно дошукуватися зв'язків між тими текстами, які випадають нам до читання. Ми бачимо в їхніх текстах порушення нарації, нам зустрічаються малозначущі одиниці, що нагадують вигуки чи фрагменти слів, і все це складає єдність, віру в що нам дає контекст: умовно завершений твір, що ми придбали на компакт-диску чи відкрили як веб-сторінку в комп'ютерній мережі. Варто згадати також про схожість і гіпертекстових зразків віртуальної літератури, і зорових поетичних текстів, що використовують комп'ютерні технології, до т.зв. постмодерної поезії, яка „дуже відрізняється від традиційного вірша (тобто сторінка більше не містить у собі акуратно виготовленого поетичного факту, а є радше місцем, де поет працює з якоюсь конкретною темою): постмодерністський вірш – це пастиш із прози, цитат та поетичних рядків, що черпають свій зміст із широкого діапазону інтересів і тем, а поет-постмодерніст висуває на перший план той факт, що поетичний твір (як і сам поет) вплетений у мережу зв'язків з іншими текстами ідеологією, жанрами та поетами”.

Нашу увагу притягує проблема читання конкретистського тексту, оскільки існує підозра, що такі тексти змушують читача вдаватися до відмінних практик в ході розкодування цих текстів. Головна перепона, що стоїть перед читачем в цьому випадку – це зміщення значення основних складових елементів літературного тексту. Подібно як і в гіпертексті, читач повинен „розкрити приховану структуру тексту”, і саме ця діяльність приносить йому дійсну сатисфакцію. Здійснення апорії є суттю сприймання конкретистського тексту — пошук зв'язків між елементами та відбудова чи перебудова його складників є у випадку сприймання конкретистського тексту головною діяльністю читача.

Семантика для конкретистського тексту натомість є вторинною або рівнозначною зі структурою тексту, оскільки часто виникає як наслідок структури. Семантика конкретистського тексту є сумою значень елементів, які його складають. Через те мають місце такі висловлювання про конкретистське мистецтво в радянському літературознавстві, як: „творці конкретної поезії

переслідують формалістичні цілі". І дійсно, "мова розуміється як змістовне породження певних більш загальних (мисленневих і матеріальних) схем, тобто у відношенні до них вона виступає вже як "ідеологія". Мається на увазі те, що поєднуваність чи непоєднуваність мовних одиниць, мовні закони та призвичаєння є головним предметом зображення і через них же самих і зображаються.

У контексті віртуальної літератури (література, що підтримується віртуальністю й існує в ній, та без втрати структури не може бути перенесена на матеріальний носій) конкретизм являє собою складний естетичний феномен, сприймання якого потребує залучення специфічного інструментарію, оскільки конкретистський текст у віртуальному середовищі, який створений на основі певних комп'ютерних технологій, імовірно здатен містити не лише текст (як набір мовних одиниць), а й позатекстові елементи, а також і графічні складники, яким властиві часово-просторові виміри. Текст розміщується в просторі комп'ютерного монітора, в його межах сприймається читачем з усіма його змінами, анімацією, барвами та іншими вимірами. Оскільки текст анімований (урухомлений), то в такому випадку він має і часовий вимір. Подібно було зі згаданим текстом А. де Кампоса, який містить лише два кадри, а чергування їх відбувається за певний відрізок часу. Підкреслимо в цьому випадку, що часовий вимір має не саме читання, як це є в друкованій-писаній літературі (в розумінні "codex literature"), а сам текст „відбувається” протягом певного часу, подібно як мультиплікаційний фільм чи кінострічка.

Надзвичайно багато оформлена поема Джада Моріссі та Лорі Теллі „My Name is Captain, Captain” [див.: Morrisey] є комплексом текстів, які виконані в середовищі Macromedia Flash. Цей твір є одним з найпопулярніших на сьогодні анімаційних текстів в США, що представляють нове покоління літератури поряд з гіпертекстовою прозою. Так само, як і згаданий текст Б.К. Стефанза, ця поема не є ні статичною, ні „позачасовою”. Попри те декотрі з її сегментів потребують втручання читача, чим, по-перше, виявляють інтерактивну природу поеми та певну долю залежності від часу читацького сприймання її сегментів. У практиці читання цієї поеми виділяються такі види діяльності, як читання тексту, візуальне сприймання зображальних форм, вибір серед масиву альтернативних шляхів прочитання, управління перебігом тексту в окремих, за висловом Дж.Д.Болтера, „просторах письма”.

Поема пропонує читачеві не одразу поринути в текст, а за можливості пройти навчання для набуття навичок роботи з текстом, оскільки кожен текстон, елементи якого розміщені в певному просторі на екрані комп'ютера, не лише сам представляє читачеві свій текст, але потребує активності читача, який рухом курсора може унаочнити приховані сегменти в просторі текстона. Таких текстонів нараховується 31. Декотрі з них є вузловими і з них починається читання. Ці вузлові текстони пропонують або почати читання, або пройти інструктаж про можливості, які пропонує читачеві текст: як поводитися в рамках текстона, як динамізувати читання, як відкрити текст для прочитання, як обрати шлях прочитання. Вузлові текстони обладнані навігаційною панеллю, яка дозволяє читачеві перейти на певні розділи твору.

„Не потрібні володіти азбукою Морзе, щоб осягнути дух цього тріумфу літературного оформлення. Винайшовши такий грайливий інтерфейс, Джад Моріссі та Лорі Теллі написали щось більше, аніж поему – вони створили передову поетику, що ґрунтується на анімації, рекомбінації та дослідженні. Короткі повідомлення в тексті подібні до повідомлень, що їх передає несправною рацією жінка-пілот,” – говорить критик та письменник Боббі Ребід (B.Rabyd) про поему „My Name is Captain, Captain”. І дійсно, в цьому творі природно об'єднуються мова, графіка, анімація та гіпертекст в один естетичний комплекс, сприймати який, попри його багат шаровість, досить легко. Уважно досліджуючи текст, вишукуючи його приховані сегменти та спрямовуючи своє читання певним шляхом через певні посилання, читач розкриває для себе його семантику. Висока ліричність твору безсумнівна: багаті тропікою фрази неначе через поганеньку рацію долітають до читача, і його завданням є віднайти логіку та зв'язки між ними, встановити їх зміст та, врешті, відчитати в них повідомлення пілота.

Твір „My Name is Captain, Captain” представляє собою втілення комплексного мистецького об'єкту, якого також можна назвати в термінах комп'ютерних наук інтерактивним, мультимедійним, нелінійним. Із залучення засобів інших видів мистецтва, літературний текст Дж.Моріссі та Л.Теллі потребує багатоканального контакту з читачем:

1) читач повинен користуватися гіперпосиланнями, аби прочитати текст, а це передбачає:  
а) можливість альтернативного вибору шляху прочитання, яка надається читачеві в тексті; б) потребу вибору читачем одного гіперпосилання з масиву пропонованих, тобто створення ситуації

ергодичного дискурсу (за Е.Дж.Аарсетом); в) побудову читацького шляху прочитання, що може включати до свого ряду певні текстони, а інші упускати;

2) читач повинен досліджувати „простір письма”, для того аби прочитати текст, а це в свою чергу вимагає: а) провадження не лише звичної читацької практики, але й провадження дослідницької тактики в процесі читання, що включає вивчення можливостей роботи з текстом, пошук шляхів впливу на текст, вивчення роботи з навігацією; б) роботи з інтерфейсом поеми, активності в „просторі письма”, адже поява окремих фрагментів текстону залежить від руху курсора в його межах; в) самостійного вивчення мотиву поеми, встановлення логіки викладу на підставі прочитаних фрагментів задля досягнення розуміння тексту, тобто епіфанії (за Е.Дж.Аарсетом);

3) читач поряд із мовним полотном твору сприймає і графічну його сторону, яка включає: а) анімаційні вкраплення, які є або позамовними елементами тексту і вимагають залучення читацького досвіду сприймання візуальних мистецтв, або виявляють своє походження від мовних одиниць і є спотвореними та динамічними мовними одиницями, що, очевидно, підкреслює певні мотиви твору та унаочнює його вираження; б) статичні та анімаційні елементи тексту (мовні та позамовні), що виявляють свої властивості як гіперпосилання, тобто існують в тексті як функціональні об'єкти, призначені для побудови шляху прочитання та створення ситуації вибору.

У своїй докторській дисертації відомий бельгійський письменник та науковець Гюго Гейрман (H. Heugman) пропонує особливий термін для позначення ситуації подібної до нашого випадку багатоканальної комунікації. Авторським терміном „телесинестезія” (з грецької мови термін можна перекласти як „комплексне сприйняття на відстані”) він називає ситуацію, в якій „нові медіа та Інтернет дають нам змогу одержувати різні види інформації, які мають специфічно телематичну природу і з цієї причини принципово відрізняються від звичайних форм комунікації. <...> У майбутньому наша свідомість, наше тіло і наші чуття зіткнуться з новим досвідом, з синестетичними якостями, які є моментальними, передусім – мультисенсорними, як результат нових медіа” [цит. за: Вінквіст]. У європейській та американській науці дослідники віддавна займаються проблемами нових медіа. Ще з часу публікації перших праць, присвячених теоретичному осмисленню явища телебачення, комп'ютера та засобів комунікації, розпочалися дослідження можливостей застосування сучасних технологій в мистецтві.

Підсумовуючи усе сказане, зазначимо, що митець, за правилом, є одним з перших, хто пропонує цілком революційні ідеї в своїй творчості та починає осмислювати нові явища та можливості, які відкриваються перед людством. Глибоке вивчення телебачення розпочинається з осмислення його функціонування в сучасному світі. Використання його можливостей в естетичній комунікації проясняє його специфічні риси та відкриває шляхи для теоретичного осягнення. Праці Маршала МакЛуена (M. McLuhan), Теодора Нельсона (T. Nelson), Ванневара Буша (V. Bush) вже не здаються утопічними та антинауковими, оскільки практично всі революційні ідеї, які були ними висунуті, втілено в життя. Єдиний ясний напрям, що сьогодні ним може просуватися наука та мистецтво, це вдосконалення технологій та технік.

На шляху досягнення цієї майже утопічної цілі злиття знань та засобів в одне ціле виділяються етапи освоєння людиною можливостей т.зв. нових медіа, тобто нових засобів комунікації, які на сьогодні об'єднуються комп'ютером та комп'ютерними мережами. Можемо сказати, що одним з етапів розвитку телесинестетичних систем є створення літературних творів, що переходять межу літератури, об'єднуючи в один комплекс малярство, музику, кінематограф, мультиплікацію, телебачення, інформаційні архіви та засоби спілкування.

Сучасна зорова поезія – багатозорове явище, дослідження якого потребує впровадження методології, з допомогою якої можна було б адекватно дослідити всі важливі ознаки цього мистецького феномена. Розпочинаючи свою історію (згідно тих даних, котрими володіє історія літератури) в античні часи як *technorægnia*, та зорова поезія, якою ми її знаємо з літературознавчих розвідок, перероджується в середньовічну *carmina figurata*, а згодом стає наново винайденою в контексті Бароко в розмаїтих формах.

Варто підкреслити, що саме Бароко, попри кілька слів, кинутих, наприклад, Квінтом Горациєм Флакком, дало теоретичний базис для виокремлення “зорових” віршів з масиву літературного мистецтва. В цьому контексті варто згадати хоча б “Сад поетичний” Митрофана Довгалецького, де йдеться про “захоплюючу та курйозну поезію, або про інші поетичні вірші” [Довгалецький; 259]:

“Ось у цих усіх інших віршах, що належать до захоплюючої і курйозної поезії, є своє особливе мистецтво як у написанні, так і в читанні. З огляду на незвичайну новизну й не менші вимоги і труднощі мистецтва в їх складанні, щоб розв’язати цей вузол, начебто скинути певну заслону, приступімо до цього, що ми не видавалися бездарними, пропонуючи власні думки: хто, говорячи про захоплюючу і курйозну поезію, спеціально намагається підкреслити собливі труднощі, той розглядає їх, немов щось дитяче, а ми вказуємо скоріше на майстерність та працелюбність видатних людей, які тим займаються” [Там само].

Давньогрецька *technoragēnia* – саме той ґрунт, на якому зросла барокова курйозна поезія. Наприклад, вірш Сіміаса із Родосу “Яйце” не лише своєю формою нагадує об’єкт, який описує, але й примушує читача “заглиблюватися” в текст, йдучи від шкаралупи яйця до жовтка. Про вірші Сіміаса та його послідовників англійський учений і літератор Самюель Батлер відзначив, що їх особливістю є не лише те, що вони своєю формою відтворюють кшталти вівтаря, піраміди тощо, але й звучанням рядків нагадують шуми, які видають описувані предмети – сковорідка, грати для жертвопринесення тощо. В багатьох розвідках про розвиток зорової поезії Сіміас із Родосу вважається винахідником цього різновиду літературного мистецтва, хоча поряд із ним обов’язково згадуються імена Теокріта, Досіада. Проте не можемо упустити запитання: чи дійсно ці автори були першими? Клинописні таблички, так званий Фестський диск, східна каліграфія, картуші єгипетських правителів – гадаємо, можливо провести соціокультурне дослідження, яке б виявило моделі та історичну перспективу розвитку таких форм. Припускаємо спершу, що поступова втрата утилітарного призначення цими формами привела до виникнення синтетичного мистецького виду. Друге ж припущення: такі риси відносно сучасних мистецьких практик (футуризм, дадаїзм, концептуалізм, мінімалізм, конкретизм тощо), як тенденція до тривіалізації змісту та форми мистецького твору, набуття ним рис речей побутового вжитку, залучення позамистецьких елементів у структуру твору, порушення послідовності викладу, симуляційний характер твору говорять нам про зворотню тенденцію в розвитку зорових (і не тільки) форм – насторожує те, що апогей розвитку мистецтва в минулому, а роль сучасності – повторення призабутого досвіду (чергове повторення?).

Про не-маргінальний характер зорової поезії говорить багато фактів. По-перше, антична практика зорової поезії, наявність теоретичного обґрунтування зорових форм у барокових поетиках, існування їх у про-католицькій ідеологічній літературі (Грабанус Маврус та інші); по-друге, продовження розвитку зорової поезії позначене появою специфічних літературних форм з багатим поліграфічним оформленням (для прикладу, романи Л.Стерна, поезія С.Малларме, Г.Аполлінера та інших), розмаїттям форм світового футуризму (Ф.-Т. Марінетті, Д.Бурлюк, В.Каменський та інші), свавіллям дадаїстичних шукань (містик Г.Балл біля витоків, Р.Гюльзенбек в апогеї дадаїзму, який вигнав із Дада-Клубу за надто “буржуазну фізіономію” К.Швіттерса, пізніше засновника мерц-дада та інші), концептуалізацією зорової поезії – конкретизм та схожі на нього літературні моделі (А. де Кампос, Е.Гомрінгер та інші).

Згадаємо також цікавий факт, що строфа із “фігурного вірша” (тобто вірша, який наслідує своєю формою форму реального об’єкта) Франца Прешерена “Zdravljica” (“Тост”) стала основою для національного гімну Словенії. Твір написаний 1844 року, а 1989 року з проголошення незалежності Словенії текст було “канонізовано”. Сам вірш кожною зі своїх восьми строф нагадує чашу для вина.

У випадку сучасної зорової поезії варто зазначити, вслід за російськими вченими Н.Сіроткіним, Ю.Степановим [Семиотика]: необмеженість інтерпретацій авангардового (в найширшому розумінні) тексту зумовлена слабким каналом зв’язку твору з реципієнтом. Як приклад, згадані автори наводять “заумні” тексти, значення елементів яких повідомляють надто мало інформації реципієнтові для формування “твору”, на що він вимушений у відповідь формувати уявлення про твір згідно власних асоціативних рядів та фахової підготовки. Схожа ситуація, зрозуміло, з певними зразками зорової поезії. Шлях від становлення образу через кодування до чіткого матеріального знака/носія смислу виявляється незворотнім, неможливим для відслідкування. Розгадати текст (“скинути певну заслону” [Довгалевський; 259]) сучасного зорового вірша – надзвичайна праця, натомість первинний контакт із текстом виявляє скрайню простоту й примітивність його смислу. Власне “конкретність” представлення – ознака не властива манері Г.Аполлінера, тим більше С.Малларме. Надалі не втрачає значення запитання: наскільки правомірно зводити всі прояви візуалізації образу (акцентування на зоровому контакті з текстом) в

пара-літературному мистецтві (зоровій поезії) до одного русла? Але з іншого боку: введення в науку системи критеріїв диференціації окремих тенденцій може відкинути літературознавство назад до відрубності, окремішності – спекулятивне нагромадження науковості, крок до сепаратизації науки про літературне мистецтво, тоді як наукові комплекси, які вивчають інші види мистецтва, більш пов'язані між собою, і в такий спосіб збагачуються.

Визначення предмету дослідження у випадку зорової поезії – справа первинна, проте проблематична з огляду на відсутність єдиної в українському та загалом світовому літературознавстві традиційної теоретичної моделі, котра могла б забезпечити ґрунт для розвитку про- й котратрадиційних суджень про цей мистецький вид (це літературний жанр? чи/ї одна з можливих реалізацій твору в зорових мистецтвах? кінематографічний жанр? різновид нових медіа? беззмисловна, непрофесійна й неперспективна гра? іграшки постмодерністів? марне намагання мистецтва наздогнати технологію? агонія авангарду?).

## ЛІТЕРАТУРА

**Dencker:** Dencker K. P. From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future //http://www.thing.net/~grist/l&d/denckere.html

**Gomringer:** Gomringer E. From Line to Constellation /Trans. Mike Weaver //Concrete Poetry: A World View /Editor Solt M.E. — Bloomington: Indiana University, 1970. — P. 67.

**Morrisey:** Morrisey J., Telley L. My Name is Captain, Captain. — Environment: Macromedia Flash. Cambridge, Mass.: Eastgate Systems, 2003. — CD.

**Pilot Plan for Concrete Poetry:** Campos A. de, Pignatari D., Campos H. de. Pilot Plan for Concrete Poetry //Concrete Poetry: A World View /Editor Solt M.E. — Bloomington: Indiana University, 1970. — P. 71- 72.

**Stefans:** Stefans B.K. The Dreamlife of Letters //http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream/the\_dream\_life\_cleaned.swf

**Вінквіст:** Енциклопедія постмодернізму /За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун; Наук. ред. пер. О.Шевченко. — Київ: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2003. — 503 с.

**Довгалевський:** Довгалевський М. Сад поетичний. — Київ: Мистецтво, 1973. — 434 с.

**Криса:** Криса Б. Від риторики до нормативної поетики (XVII-XVIII століття) //Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССХХІХ: Праці філологічної секції. — Львів, 1995. — С. 16-28.

**Семиотика:** Семиотика и авангард: Антологія /Ред-сост. Ю.С.Степанов и др. — Москва: Академический проект; Культура, 2006. — 1168 с.

**Сорока:** Сорока М. Зорова поезія як традиційний авангард //Світо-вид. — Липень-Вересень, 1997 р. — Ч.ІІІ (19). — С. 93-102.

Марія ЗУБРИЦЬКА

© 2008

## АПОФАТИКА ТЕКСТУ ТА ЇЇ РЕЦЕПЦІЯ

В європейській інтелектуальній традиції апофатичний дискурс має свою пам'ять і свою історію утвердження. Щобільше, можна сказати, що це багатющий пласт європейської культури, зокрема її східно-християнської вітки, з її архівами та традиціями. З академічного пункту бачення, апофатику можна розглядати як оригінальний спосіб акумулювання актів мови та взаємопроникнення одних дискурсивних практик ув інші, що сприяє їхньому взаємозбагаченню. Саме у просторі апофатичного мислення народжується поняття “хора”. Платон у “Тімеї” описує хору як щось, що не є ні буттям, ні небуттям, а власне інтервалом між ними, в якому народжуються нові форми. Інакше кажучи, хора позначає щось, що дає простір для життя. У ХХ сторіччі поняття “хора” намагалися суттєво переосмислити М. Гайдеггер і Ж. Дерріда. Ця стаття – це спроба розгорнути в літературно-критичній площині ідеї Ж. Дерріда та його попередників, які під хорою розуміли радикальну інакшість, щось, що не є ні буттям, ні не буттям, ні присутністю, ні відсутністю, що водночас є все і ніщо.

Теорія літератури ХХ сторіччя розвинула під значним впливом основних філософських ідей свій апофатичний дискурс, який у своїй основі спирався на різні форми та формати метафізики відсутності, де буття розглядають не як субстанційну категорію, а як постійно



мінливий процес. Розмаїті артикуляції метафізики відсутності створили всі передумови для народження нової парадигми апофатики тексту, в основі якої лягли такі знакові для ХХ сторіччя ідеї як ідея мовчання, заперечення, знеособлення Автора, а також інтерпретація простору літератури як простору поразки та смерті. Суть апофатики художнього тексту полягає передусім у називанні неназваного, у вербалізації неказаного, візуалізації невидимого, пізнанні непізнаного, осягненні неосяжного. Апофатичні тексти з негативною комунікативною стратегією мають одну виразно окреслену функцію – зруйнувати всі усталені позитивні конструкції в читача. Апофатичний дискурс покликаний позбавити реципієнтів стійких усталених конструктивів мислення, які засновуються на традиційних уявленнях, поняттях, принципах, традиційній системі образів, і перемістити їх в поле негачії та суцільної деконструкції. Інакше кажучи, саме ці ідеї створили апофатичну естетику творчої смерті, яку можна загально окреслити як сучасну модифікацію традиційного *via negativa*. Така спроба підважування цінностей, які втратили свою принаду та блиск, спосіб заперечення канонів, принципів і понять, руйнування всіх ієрархічних зв'язків єдиної системи, мали одну пріоритетну інтенцію – на порожньому місці ніщо (*nihil*) заповнити новим, на думку авторів апофатичних текстів, істинним наповнюванням-доповнюванням.

Натхненниками апофатичного дискурсу в літературознавстві та теорії літератури є Ф. Ніцше, М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, Л. Вітгенштайн тощо. Саме їхні ідеї з ентузіазмом підхопили та розвинули в якісно новій площині Ж. Батай, М. Бланшо, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда тощо. Категорія Ніцше, яка лягла в основу праць таких найвидатніших філософів минулого сторіччя як М.Гайдеггер і Ж.-П. Сартр, стала значущим каталізатором проникнення апофатичних комунікативних стратегій у літературні тексти, сягнувши свого апогею в риторичі театру абсурду, магічного реалізму та постмодернізму. Зокрема, М. Бланшо, якого можна вважати яскравим представником апофатичної літературної критики, наголошував, що художня література – це завжди негативний досвід: “Мовчання, небуття і є сутністю літератури” (1). У книзі про Ф. Кафку французький літературознавець запропонував формулу впливу книги на формування ідентичності читача, для нього книга – це власне “я, який став іншим» (2). Тут слід наголосити, що П. Рікер цю саму тезу розвиватиме з позиції феноменологічної перспективи (3). Для Бланшо, література – це безсумнівний апофатичний досвід, оскільки влада автора над мовою є лише ілюзією, бо саме в момент підкорення слів, він раптово усвідомлює, що в процесі писання вони вичерпують свій чар. Тому є лише одна можливість пізнати сенс слів, що буквально вислизає з рук автора, – це його заперечування. Бланшо чи не вперше зауважить цей апофатично парадоксальний феномен літератури – бути водночас мовчанням і водоспадом слів, і саме йому належить спроба описати цю метаморфозу народження слів із ніщо і навпаки: “Література не просто нічим не обґрунтована, щобільше, вона - ніщо, і ця “німотність” є насправді, нечуваною, чудесною силою, за умови, що вона розглядаємо в чистому вигляді. Досягти того, щоб література виявила цю внутрішню пустоту, щоб вона повністю відкрилася своїй долі небуття і почала здійснюватися як власна неможливість, - це одна з цілей сюрреалізму, тому за ним слід справедливо визнати потужний рух руйнування, однак не менш справедливо закріпити за ним одну із найвеличніших творчих амбіцій, бо література тут, на мить злившись з ніщо, зразу стала всім, все почало існувати: ось справжнє диво” (4). Тексти, в яких домінує апофатична логіка побудови, неминуче вимагають амбівалентного прочитання, яке можна було б назвати “читанням-навпаки” чи “читанням-проти-течі”. Можна було б таке читання назвати також інверсійним, оскільки остаточно семантика не заперечує до кінця сенсів першого плану, а лише перебиває їх. Це так зване мерехтіння вторинного пласту сенсів, яке закорінене в самій природі письма. Апофатична словесність та її методологічні можливості, спираючись на риторичу заперечення всього того, ким і чим “Бог не є”, насправді передбачає включення у загальну гру та вихід на сцену абсолютного Іншого, поява якого вимагає принципу творення діалогічних структур. В літературно-критичній думці, апофатика зосереджена на проблемі ким не є Автор, і чим не є текст і його значення. Топос радикальної інакшості як один із виразних топосів ламінальної ідентичності в апофатичній топології і здебільшого маргіналізований у літературних текстах, можна проілюструвати зокрема на таких вічних мотивах світової та української літератури, як мотив юродивості та божевілья, що є варіантами апофатичного просвітління Божественної темряви.

Ще одним натхненником апофатичного дискурсу є Т.Адорно з його “Негативною діалектикою” (5). Кореляція текст-антитекст власне створює ситуацію, коли адекватне прочитання

тексту можливе лише за умови читання проти течії. Саме прикладом такого читання проти течії, з апофатичною інверсійною семантикою передусім є сквородинівська інтерпретація Біблії, яка зводиться до заперечення того, про що в ній ідеться насправді, і творення на цьому запереченні власної філософської та етичної концепції. Ось як це робить наш мандрівний філософ: “Знаєш видь, что змій есть, знай же, что он же и бог есть. Лжив, но истинен. Юрод, но и премудр. Зол, но он же и благ” (6). Ще один приклад апофатичної рецепції Біблії в Сквороди: “Мір в мире есть то вечность в тлении, жизнь в смерти, восстаніе во тьме, свет во тьмі, во лжи истина” (7). А ось ілюстрація виразної трансгресії, ідея нерозривності кінця/початку: “Если ж мне скажеш, що внешній мір сей в каких-то местах і временах кончиться, имея полженний себе предел, и я скажу что кончиться, сиріч починається. Одного места граница есть она же и дверь, открывающая поле новых пространностей, и тогда ж зачинається ципленок, когда портится яйцо” (8). Аналогічними ілюстраціями читання проти течії можуть бути такі тексти української літератури як “Марія” Тараса Шевченка, “Я романтика” М. Хвильового, “Ван Гог” Ліни Костенко, “Веселий цвинтар” Василя Стуса, “Дванадцять обручів” Ю. Андруховича тощо. Вірш Б.- І. Антонича “Шість строф містики” є чудовою ілюстрацією апофатичного мислення, яке в чудовій поетичній формі ніби ілюструє основні ідеї М. Бланшо, а саме, що література завжди є простором поразки в намаганні “схопити суть речей” :

Земля, немов народжена ні з чого вперше,  
Виточується з-поза гір хаосу мрячних,  
Хрещу новим найменням кожен цвіт  
Найменший  
і кожен убиваю назвою необачно.

І кожен цвіт відроджується удесьте  
І сяє знову безіменний під росою,  
А сонце – діамант музики, світла свято  
Очам, що хочуть все пізнати, світ подвоїть.

Подвоїть і потроїть і в сто кроть помножить,  
Аж зрозумію: не мені суть речей схопити  
У клітку слова. (9).

Звісно, що в наведених вище зразках апофатичного мислення маємо очевидну гру семантичної свободи, і вектор пошуків сенсу обирає сам читач. Власне апофатика народжується на межі розриву слова та правди. Рівень апофатичного осягнення правди – це рівень невербальних форм її вираження. Однією із цих семантично значущих форм є мовчання, тиша – іноді це навіть авторське мовчання на тлі поліфонічного звучання неперервних голосів його героїв. Таке мовчання Бахтін вбачав у Достоєвського, в українській літературі таке мовчання, як і показав у “Феномені доби” В. Стус приманне П. Тичині. Можна б навести приклад красномовного авторського мовчання в поетичних збірках Максима Рильського, який у драматичні для українського народу 30-і роки минулого століття щороку видавав томи поезій з хвалебними одами страшному ідеологічному режиму. Автор перетворюється в суцільне апофатичне мовчання тоді, коли це останній шанс осягнути істину. Очевидно, що тут можна говорити про особливий випадок двоєдності, нерозділеної цілісності “Я-не-Я”, самоіронії, мерехтіння сенсів тексту та їх саморуїнвання. Можна навіть ужити фізичний термін анігіляція, процес взаємодії частинок і античастинок, який призводить до їхнього перетворення на інші частинки. Анігіляція смислової структури художнього тексту – це одна з виразних характеристик художньої літератури ХХ сторіччя, яку намагалися теоретично осмислити екзистенціалісти, герменевти та феноменологи, однак, з інтелектуального погляду, найяскравіше її репрезентували представники деконструктивізму, зокрема, Ж. Дерріда. Анігіляція – це своєрідна пастка для читача, який стикається з феноменом само-нетотожності на всіх її рівнях: само-нетотожності автора, персонажів, зрештою й власної само-нетотожності. Тобто читання поти течії, чи читання всупереч позірній структурі текстуальних сенсів, стає грою, в якій відбувається взаємознищення читача і тексту, що водночас є їх взаємо-доповненням. М. Бланшо у своєму блискучому есе про Орфея порівнює кожний текст із пошуками того первісного сенсу, який мав би бути, але ми не маємо певності в його існуванні: “І для Орфея все тьмяніє в безсумнівності поразки, залишивши

натомість лише сумнівність твору –а чи твір буквально колись існує? Перед безсумнівним шедевром, початок якого осліплює блиском і впевненістю, ми однак стикаємося з чимось таким, що занурюється в темряву – твір раптово стає невидимим, його нема і ніколи тут не було. Це раптове затемнення – віддалений спогад про погляд Орфея, ностальгійне повернення до сумнівності джерела” (10). Те, чого не існує, чи інакше кажучи, метафізика відсутності в художній літературі має свою поетику з усталеною системою вічних поетичних образів: нескінченність, невидимість, недосяжність, неосяжність, відкритість. З погляду апофатики, – це все негативні риси, те, чого нема. В теології – це присутність Бога через його відсутність, у літературних текстах – це присутність сенсу, глибинно прихована або вербально неоприсутнена. І власне такий текст покликаний породити в читача відчуття того, чого нема, з тим, щоб змінити його, збагатити. Завдяки такому рецепційному досвіду відбувається преображення чи перетворення неґації, ніщо, в естетично позитивний читацький досвід.

Ідеї мовчання як символічно-значущої таїни продовжив розвивати Ж. Дерріда, на думку якого, таїна завжди залишається безмовною, і вона тому залишається таїною завдяки відчуженню від слів (11). Ця “безмовність” слів знайде найяскравіше вираження у постструктуралізмі, що зосередить особливу увагу на парадоксальній сутності природи письма та ідеї “оживання” тексту: письмовий текст воскресає в руках читача в процесі читання. Пост структуралісти зі своєю тезою про те, що без читача не існує тексту, але водночас саме текст творить нову ідентичність читача, преображує його в іншого, створили всі передумови для якісно інших комунікативних стратегій в постмодернізмі, заснованих на прагненні виявити майже містичну мережу значень, глибинно захованих у тексті. Серед тих стратегій апофатичний дискурс посів особливу стратегічну позицію. Зокрема, Ж.-Ф. Ліотар, відповідаючи на запитання, що таке постмодерн, передусім наголосив, що апофатичність, звернення до Ніщо – це визначальні властивості постмодернізму: “Постмодерном виявляється те, що всередині модерна вказує на непередставлене в самому представленні, /.../ що перебуває в неперервному пошуку нових представлень - не для того, щоби насолоджуватися ними, а щоб краще відчутти, що власне існує щось таке, що не підлягає представленню, щось непередставлюване” (12). Постмодерністична література в своїй сутності апофатична, оскільки застосовує до мови арсенал комунікативної неґації. Мова постмодерні стичних текстів –це мова, що сама себе випробовує і водночас вичерпує, утворюючи таку цілісність, де кожне слово – ніщо. Така стратегія неґації з метою руйнування усталених сенсів і творення нових значень, і є безсумнівною ознакою постмодернізму. Власне завдяки апофатичній моделі комунікування постмодернізм намагається позбутися будь-яких форм редукування, фальшивості засушених прописних істин, а також пристрасно прагне схопити не увесь світ у складності його взаємозв’язків, а навпаки зосередити свою увагу на одній, але символічно-значущій, саме тій, що тримає в емоційній напрузі, або навпаки дарує нам спокій у своїй, як і писав Сковорода та Бланшо, смертельно живій правді, – все це важливі складові постмодерністського досвіду.

У традиційних культурах сакральність доволі часто має конотації непередставлюваності, неназваності, невидимості, неказанності тощо. Ліотар наголошував, що необхідно знайти таке розуміння піднесеності, яке не було б романтичним, але очевидно, що він не ставив під сумнів піднесеність, а романтичність, оскільки великі поняття та категорії минулого почали перетворюватися в штампи та кліше. Постмодернізм піддає сумнівові, розігрує, висміює, деконструє не цінності, а власне дискурси про цінності. Апофатика як це не звучить парадоксально несподівано чи сподівано, стала основним комунікативним засобом постмодерністичного *via negativa*. Один апофазис, яким рясніє сучасна література, і зокрема українська література, насправді може стати відповіддю на непогамовне стремління наблизитися до Бога, розпочати свій діалог із ним, спираючись на своє знання його проявлення чи таїну його не-проявлення. Другий апофазис, чи другий голос апофатики художніх текстів сучасної літератури позірно може бути позбавлений будь-яких прагнень, зокрема антропо-теоморфічної форми бажання. Невичерпно недомовлена, безпрецедентно неговірка, глибинно таємнича, недоступна саме там, де здавалось би вона віддає себе вповні, – така апофатична література ніби призначена для усамітнення та вигнання. Однак вона пристрасно тримає бажання читачів у постійній напрузі, сплітаючи воедино голос і мовчання, життя і смерть, радість і смуток, щоб щоразу прощаючись зі своїми читачами, вже ніколи їх не покидати назавжди.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бланшо М. От Кафки к Кафке. – М.: Логос, 1998. – С. 18.
2. Там само, С. 24.
3. Рікер П. Сам як Інший. – К.: Дух і літера, 2002.
4. Бланшо М. Ожидание забвение. – СПб.: Амфора, 2000. – С. 56.
5. Adorno T. Negative Dialectics. – New York, The Seabury Press. 1973. – P. 12
6. Сковорода Г. Збір. тв.: У 2 т. – К.: Наук. думка, 1963. – Т. 1 – С. 558.
7. Там само, С. 382.
8. Там само, С. 382.
9. Антонич Б.-І. Поезії. – К.: Радянський письменник. 1989. – С.146.
10. Бланшо М. Ожидание забвение. – СПб.: Амфора, 2000. – С.84.
11. Derrida J. How to Avoid Speaking: Denials // Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory. – New York.: Columbia University Press. 1989. – P. 6-7
12. Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. – P. 15.

*Оксана КОСЮК*

© 2008

### МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ХАРАКТЕР ДОСЛІДЖЕННЯ МЕДІАРОЗВАЖАЛЬНОСТІ

“Досліджувати розважальні дійства – це все одно, що відображувати предмет методом смиренських дзеркал, які зазвичай спотворюють навіть найпрекрасніші речі”, – писав свого часу Михайло Бахтін.

Нам ця, дещо парадоксальна (з огляду на вперті спроби вченого таки збагнути суть подібних “відображень”), фраза пригадалася під час аналізу медіарелаксації.

Передусім, видно неозброєним оком, що індустрія розваг техногенного суспільства виробляє, а її реципієнт – відповідно – споживає те саме, що дивилися колись у Колізеї: мітологічні сюжети, пісні, танці, змагальні ігри, застілля, бійки, акти масової розпусти... Окреслена релаксаційна продукція нас (як, вочевидь, і наших попередників) вражає, жахає, дратує, дивує, задовольняє... Словом, виконує усе те, що ще із запозиченої слов'янами латино-романської традиції входило у семантичний ареал слова “розваги” (тоді це називалося “ігри”).

Розважальна функція ЗМІ є на сьогодні найбільш критикованою, хоча, як це не парадоксально, найменш дослідженою; дарма, що саме вона (разом з інформаційною) – домінанта функцій мас-медіа, навіть причина їхнього виникнення. Подібна реакція на розважальну комунікацію вже давно стала “доброю традицією”. Найефективнішим методом нейтралізації згубного впливу розваг споконвіку вважалися заборони, а підставою для скасування “безчинств” – твердження про патогенний вплив розваг, що нібито вступають у конфлікт із нормами загальнолюдської моралі та звичаєвого права.

Більшість стурбованих поверховістю сучасних електронних ЗМІ вчених як правило звинувачують їх у потуранні невибагливим смакам, зловживанні неестетичними сюжетами, намаганні усе, навіть серйозні дискурси, перетворювати у розвагу і ставлять питання про глибинні причини такого стану. Передусім вони звертають увагу на комерційну природу електронних мас-медіа та відсутність у їх структурі текстів (у вузькому традиційному розумінні слова). Медіаексперти (зокрема, Н. Постмен) переконані: вербальну модель комунікації зруйнувала аудіовізуальна культура після приходу якої текст і зображення помінялися місцями. Основна комунікативна роль тепер належить зображенню, а текст “додається” як “ілюстрація”. Зміна комунікативної моделі впливає на перебудову свідомості суб'єктів інформаційної діяльності.

Функціонування ЗМІ уже не є однозначно похідним від подій. У свідомості людини мас-медіа нерідко діють як першопричина, що наділяє дійсність своїми властивостями. Таким чином ЗМІ формують власний мітологічний простір, який “диктує” особливі форми творення і сприймання інформації (М. МакЛюен). Осередям мітологічного є образне та ігрове, тому діяльність

електронних ЗМІ активізується саме в аспекті розважальності. Отже, цей аспект, потребує ґрунтовного наукового дослідження.

Розважальну функцію друкованих та електронних мас-медіа досліджували американські, французькі, канадські та ін. науковці, зокрема В. Шрамм, П. Бурдье, Дж. Мерілл, Н. Постмен, М. МакЛюен. У багатоманітності думок можна простежити два підходи: перший полягає в тому, що ЗМІ надають перевагу кожній темі, яка має розважальну цінність, інший ставить за мету подавати якомога більше матеріалів на різну тематику, пропонуючи їх у власне розважальній формі. Звідси введено в науковий обіг поняття “infotainment” (інформація + розвага).

У галузі українського журналістикознавства релаксація як варта наукової рецепції проблема тільки-но потрапляє у поле зору дослідників, навіть окремою функцією її вважають не всі. Наукові праці, що узагальнювали б заявлену тему, на сьогодні практично відсутні. Однак сучасне журналістикознавство має у своєму розпорядженні окремі розділи, які безпосередньо стосуються розважальності, у монографіях, підручниках, посібниках, дисертаціях.

Розважальність як окрему функцію електронних ЗМІ досліджує В. Лизанчук, структуру комунікативних процесів релаксації В. Різун, Г. Почепцов; природу розважальної телекомунікації у ситуаціях ігрореалізації – В. Олешко; соціокультурний аспект проблеми – функціонування мас-медіа у сфері цінностей, уособлених масовою культурою, зацікавив О. Зернецьку; філософсько-наукові узагальнення Б. Потятиника.

Як бачимо, вивчення розважальної продукції електронних ЗМІ перебуває поки що на стадії опису та первісної систематизації. На жаль, і досі немає теоретичного підґрунтя, яке дозволило б володіти об'єктом дослідження. Деякі аспекти розважальності часто презентуються як “таке явище, якого досі не було”, насправді ж, і ми в цьому мали змогу пересвідчитися, досліджуючи найновіші медіа проекти, це “те, що ніколи не зникало”. Тобто не поодиноким виявлена в українському медіапросторі, а постійно діюча (засвідчена у численних працях) світова тенденція жанрової модифікації тезаурусу давніх ігор.

Проблемі первісних ритуальних синкретичних розваг як своєрідній метаструктурі щодо розуміння явищ буденного життя, художньої літератури та мистецтва уже присвячені дослідження визначних етнографів, етнологів, літературознавців, філософів. Серед них вчення К.Юнга, праці Ян де Фриза, Л.Карпентера, В.Пропша, Є.Мелетинського, С.Неклюдова, О.Фрейденберг, Н. Фрая, М. Еліаде, Л.Дунаєвської, режисера В. Кісіна; відкриття шкіл Потебні, Фрая, французького антропологічного структуралізму Леві-Стросса, фрезерівського кола дослідників фольклору, Петербурзької культурологічної школи Марра, Невельської – Бахтіна. Вивчаючи прадавні видовища, вчені сподівалися віднайти “точки росту” (В.Кісін) модерної культури, що, за їх припущенням, із традиційної колективної діяльності перетворилася у самостійну естетико-комунікативну систему.

Цінним “путівником” в амбівалентному світі явищ розважальності можуть стати для сучасних дослідників наукові відкриття останньої з названих шкіл, серед здобутків якої концепції карнавального світосприймання та матеріально-тілесного низу. У контексті гротескного реалізму продукція мас-медіа обертається до нас безліччю непізнаних облич і масок, демонструючи високе у його загадково-аморфній міфічній наготі, адже у свідомості сучасного реципієнта іманентно присутній, пов'язаний із властивим для первісної людини ритуально-ігровим типом мислення, спосіб сприймання що вибудовується за логікою „зворотності”: закономірності переміщень верху й низу, різноманітного виду травестій, профанацій, блазеньських захоплень. Це, так зване “друге життя культури”, будується як пародія на звичайне [1, 16]. Увесь світ релаксаційного дублювання осягається виключно у своєму релятивізмі. Звідси глибокий тверезий оптимізм народно-святкової системи образів та цінностей, а отже, – і їх техногенних двійників.

Думка про ритуально-мітологічний механізм культури адекватна підходові до минулого як до давнього тексту, що, зберігаючи резонансні сигнали попереднього знакового розвитку, дешифрується у перспективі сучасності. Названій проблемі присвячені праці семіотиків, серед яких найцікавішими для нас є концепції представників Тартуської школи.

За теорією Ю. Лотмана, кожне нове явище виникає на базі вічно існуючого, тому саме глибинний аналіз релаксації дає можливість віднайти надійний кодовий ключ до прочитання її найновіших інтерпретацій. Таким чином, реконструйована інформація реалізується у контексті гри між минулим та сучасним у вимірах багатоступеневої знакової системи (семіосфери).

Під семіосферою вчені розуміють не стільки конкретні вияви тексту, “як ті онтологічні,

поведінкові, аксіологічні детермінанти, котрі виражають універсальний“ [7, 19] його стан. Дані текстові визначники, на думку Ю. Лотмана, не є “пасивними сховищами константної інформації, це не складі, а генератори“ [6, 675]. Тому семіотичний зміст у пам'яті культури не зберігається, а розростається, і спільне кореневище може щоразу давати якісно відмінні плоди.

Дискурс розважальності як самоорганізований текст: складне еволюційне ціле, відкрита нелінійна система, що завжди знає більше, ніж повідомляє, – магістральна тема сучасної філософії. На думку прогресивних учених, гедоністичний петитнартив доби, що минула, перетворився у гранднартив сучасності, тому толерантність до розважального, – домінанта не лише засобів масової інформації, а й літератури, мистецтва, політики тощо.

Отже, досліджуючи явище медіарозважальності, слід враховувати думки, філологів, етнографів, семіотиків, філософів, теоретиків масової комунікації – усіх тих, хто працює в багатовимірному гуманітарному інформаційному просторі. Рекреативне – явище карнавально всеохоплююче (особливо в царині аудіовізуальної культури), тому збагнути його сутність можна лише у дослідженнях міждисциплінарного характеру.

Науки природознавчого циклу давно пререйшли від вивчення окремих явищ до виявлення їх віковичних генетичних закономірностей, що існують між живою та мертвою природою, побутовим і духовним світом людини. Спільна теоретична база наук цього циклу – вчення про сферу (цілісне природне утворення, що сформувалося у ході довгої історичної взаємодії речовини). Вчення Вернадського керується положеннями про рівнозначність усіх факторів, які беруть участь у колообігу елементів. Учений наголошує на залежності сформованого середовища від усієї попередньої діяльності живої речовини. Об'єктом його вивчення став не організм, а сукупність як маса – космічний атомарний склад. За окресленою концепцією, людська думка – функція середовища, а не організму; вона вводить у закономірність світ атомів, геометрію космосу, явища життя як нерозривну частину єдиного цілого. Наука про ноосферу не розглядає історію як історію людей та історію природи чи окремо розвиток природного та культурного у людині, вона вбачає в усьому цьому грані нерозривного цілого.

Сучасні українські дослідники медіа теж вважають, що людина постійно “перебуває в оточенні текстів. І це оточення не менш важливе, аніж природне (у тому сенсі, що воно також заслуговує на свою екологію). Ключовим до розуміння ноосферної екології, на думку вчених, має стати з'ясування суб'єктно-об'єктних стосунків людини і навколишньої інформації [8, 8] та зміна ракурсу бачення й потрактування понять “шкідливий”, “патогенний” медіатекст. Дослідники вважають, що, коли розглядаються сучасні тексти, йдеться не про позитивні чи негативні явища, а про динамічні (існуючі подібно до біоценозу) структури (нооценоз (за Б. Потятиником)), кожна ланка яких функціонально необхідна у загальній інформаційній круговерті. У такому випадку патогенними слід називати не так тексти, як їхні інтерпретації – наповнені інтенціями, особистісними смислами дискурси [2, 53-54]. Взаємодію дискурсів і текстів цілком допустимо (за аналогією до вчення Вернадського) кваліфікувати як колообіг – енергію людської культури [5, 38] чи мислення живої речовини [2, 112]. В. М. Владимиров пропонує для названого “колообігу” термін інтеркурс (“розуміння світу у контексті текстів” [4, 68-69]). Гіпертекстові лінки (лінії зв'язку інтеркурсу) пронизують усю товщу культури. Відповідно тексти і дискурси інтеркурсу можуть бути включені у різноманітні контексти, тобто мати різні пре- і постпозиційні значення. Простір названої цілісності чимось нагадує бахтінське “гротескне тіло”, що “лускає від безперервної вагітності”. Це не дуже естетично, проте вкрай важливо для глобального онтогенезу. Отже, у світлі поданих уявлень, слід аналізувати “шкідливі” та “корисні” тексти, не з точки зору їхньої вартості, а як складник одвічних потреб – “живу речовину”. Тому нас цікавить не так текст, як його глибинний прецедентний зміст.

У процесі дослідження сучасної техногенної релаксації передусім впадає у вічі її фрагментарність, що, ймовірно, є частиною чогось значно більшого, якоїсь глобальшої системи, доречнішим буде компаративне вертикально-горизонтальне генетичне вивчення релаксаційних явищ у вимірах аналізу історично різних та співмірних культур. Тоді за поверхневими рудиментами – інваріантами одного порядку – проглядаються явища іншої системи координат (не кращої і не гіршої – просто іншої, тому, власне, й цікавої), що повертає нас до архаїчних схем мітомислення. Такий кут зору є на сьогодні актуальним, адже він вкотре повертає нас до думки про реліктові архаїчні краплі у пізніші тексти, що є незаперечним свідченням цілісності людської культури, котра, як справедливо вважав М. Бахтін, ніколи “не створюється із мертвих

елементів”.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник. – К.: Академія, 2004. – 344 с.
3. Владимиров В.М. Від дискурсу до інтеркурсу // Наукові записки інституту журналістики, том 7 (квітень-червень). – К, 2002. С. 17-19.
4. Вулф В. Власний простір: пер. з англ. – К.: Альтернативи, 1999. – 112 с.
5. Д'Ормессон Ж. Ігри без жартів // Кур'єр юнеско. – 1991. – №7. – С.34–39.
6. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
7. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
8. Павлюк Л. Гротеск, ”Метафора низу”, бурлескно-іронічні тональності сучасної преси: апологія стилю і аномалії стилю // Укр. журналістика: формування сучасного обличчя. – Львів: Світ, 1993. – 109 с.

*Мар'яна ЛАНОВИК*

© 2008

## АНТРОПОЛОГІЧНІ МАТРИЦІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТІВ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР

Уже в працях Ф. Шеллінга «Безумовне в людському знанні» (1795) та «Про світову душу» (1798) говорилося про «невимовну» субстанцію мистецтва як про певну універсальну категорію, що об'єднує єдиним потоком мислення окрему націю («дух нації») чи й усе людство («світовий дух»). У низці його праць поняття свідоме й позасвідоме займали центральне місце і були пов'язані з пошуками Й. Гердера в царині особливостей світосприймання в окремих націях, епохах. У Романтизмі категорія «надлюдського» була представлена в багатьох філософських, естетичних, літературознавчих, трактатах у її зв'язку з трансцендентним, божественним. При цьому досліджувався рівень її присутності/відображення в мові художніх творів, в образах та поетичних засобах. Згодом поняття «раса» та «середовище» як позасвідомі елементи творчості активно використовували І. Тен, представники культурно-історичної школи. Їхні думки та погляди були значно поглиблені та конкретизовані данським критиком Г. Брандесом при розробці так званого історико-психологічного методу. Пізніше З.Фрейд пов'яже «невисловлене й неусвідомлене», закорінене у національний ґрунт, з індивідуальним підсвідомим творця. Ширше антропологічна ідея національної специфіки була розгорнута у вченні про колективне підсвідоме К.-Г. Юнга. На думку вченого, творчість як спонтанне вираження психічних станів, виявляє божественну присутність у людській психіці, тому є явищем позачасовим та позаособистісним. Література, як й інші види мистецтва, є «самореалізацією неусвідомленого», яке промовляє через «несвідому мову» кожного народу.

Проблеми індивідуальної психіки, аналізовані З. Фрейдом, К.-Г. Юнг переніс у сферу надособистісного, на вищий рівень – на народ у цілому, вважаючи, що, як й індивідуальна особистість, нація переживає подібні фази, досвід проходження крізь які формує її колективне підсвідоме. Суть мистецтва в тому, що воно «піднімається високо над особистим і говорить від імені людського духу і серця усього людства» [15, 133]; «душевна потреба народу виповнюється у творі поета, і тому цей твір означає для поета насправді більше, ніж його особисту долю, хай там свідомий він цього чи ні» [15, 136].

Згідно з ученням про колективне підсвідоме, «кожна людина є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з іншого, – позбавлений особистісного творчий процес, а митець є у найглибшому сенсі слова «Людиною», він є Колективною Людиною, носієм та образотворцем (Gestalter) несвідомо діяльної душі людства» [15, 134]. Отже, у кожному творі за індивідуальним криється колективне (національне) підсвідоме, що виливається у загальнолюдське підсвідоме (досвід, минуле людства). На відміну від З. Фрейда, який вважав, що функція індивідуального підсвідомого формується в ранньому дитинстві, К.-

Г. Юнг трактував функцію колективного підсвідомого як вроджену. К.-Г. Юнг та А. Адлер стали першими, хто здійснив спробу створити так званий «культурний психоаналіз». На цій основі Ф. Боас визначив неусвідомлюваний характер явищ культури, К. Леві-Стросс розмежував усвідомлювані та неусвідомлювані її моделі, а Е. Фромм проаналізував культурне підсвідоме у спектрі проблем асиміляції та соціологізації.

Прийнявши аксіому Юнга про вроджений характер колективного мислення, погляд на культуру як проекцію однієї особистості на екран історії, теоретики мистецтва почали розглядати категорію колективного підсвідомого у творі з позицій антропології – як голос предків та попередніх поколінь, що говорять через автора. Сфера слова (фольклор, література) постала у цьому світлі акумулятором неусвідомлюваного досвіду, що несе на собі відбиток минулих епох, передається від покоління до покоління та успадковується окремими особистостями і націями як культурна традиція. Відтак, наголошував Юнг, кожен письменник промовляє разом із голосами тисяч, десятків тисяч, провіщаючи зміни у свідомості доби: «Кожна епоха – це як душа окремої людини, у неї свій особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментом часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незабгненна потреба усіх, – в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення» [15, 131]. У цьому сенсі кожен твір митця є ще й виявом колективного історичного підсвідомого його епохи та успадкованого ним досвіду історичного минулого, закоріненого у стійкі історичні матриці.

Усі ці феномени, що виходять за межі чисто індивідуальних проявів свідомості, фіксуються в мові, яка зберігає те спільне, що було успадковане від минулих епох і культур. Сучасні психологія та антропологія ще не володіють адекватними засобами для пояснення і передачі цих глибинних позасвідомих формувань. Однак, як стверджував Е. Сепір, існують «усі підстави вважати, що мови справді є культурними скарбницями розлогих та самодостатніх мереж психічних процесів» [11, 151], як і те, що механізми мови, у тому числі в її творчому вияві, за своєю природою позасвідомі і далекі від раціональної сфери. На думку вченого, мова є також путівником у культурно-соціальній дійсності. Оскільки люди живуть не лише в матеріальному, а й у соціальному світі, то всі вони «значною мірою підвладні тій конкретній мові, яка стала засобом вираження у цьому суспільстві... Світи, в яких живуть різні суспільства, – це різні світи, а не один і той же світ з різними ярликами» [12, 131]. Тому дві мови ніколи не бувають настільки подібними, щоб їх можна було вважати засобом вираження одної і тієї ж соціальної дійсності. Відтак Е. Сепір обстоює думку, що розуміння найпростішого літературного твору передбачає не лише розуміння кожного його слова: «Необхідне розуміння усього способу життя того суспільства, яке відображається в словах і розкривається у відтінках їх значень» [12, 131]. Оскільки мовна орієнтація залягає глибоко у підсвідомості людей, то цей феномен отримав назву соціального підсвідомого як основи формування соціальних матриць культурно-мистецьких текстів. Паралельно опрацьовувалась ідея, яка пов'язувала художню творчість з пануючою в суспільстві ідеологією. Чимало уваги відводив проблемі ідеологічної детермінованості мистецтва Г. Брандес, який теж досліджував залежність літературного процесу від специфіки національно-історичних умов конкретної країни.

Згодом, залучаючи до аналізу ідеологічну іпостась мистецтва, американський вчений-марксист Ф. Джеймсон здійснив дослідження літератури дещо в іншому ракурсі. Вів вивчав художні твори як такі, що відповідають панівній у суспільстві ідеології або розбігаються з нею, і зробив висновок, що навіть мова і стиль автора, наслідуючи певні моделі, виявляють ставлення до влади. Мета «симптоматичного аналізу», запропонованого Ф. Джеймсоном, полягає в тому, щоби виявляти «домінантні коди», специфічні для світочуття кожного письменника. Стосовно цього в одній зі своїх праць [16] американський дослідник пропонує та обґрунтовує термін політичне підсвідоме, вважаючи його вагомою складовою будь-якої творчості. Тому при читанні літератури, яка несе на собі відбиток певної ідеології, завжди слід враховувати факт підтримки авторських поглядів чи придушення «соціальної протидії». Обстоюючи марксистські позиції, Джеймсон висловлює думку, що сприймання мистецтва відбувається крізь призму колективної свідомості та підсвідомості соціальних класів, «сліди дискурсу класів виявляються у тексті в тому разі, коли марксистизм сприймається як абсолютний горизонт екстраполяції тлумачення» [14, 50]. Таким чином, література, артикулюючи суспільні протиріччя, стає полем культурного та соціального



протистояння. У контексті інтерпретативної сфери тут ще долучається питання про формування/використання політичного свідомого, сформованого в інших культурно-історичних традиціях, шляхи ідеологізації/деідеологізації мистецтва, соціальні мотиви вибору тем та мотивів, їх соціологізована інтерпретація, спотворені під тиском поглядів панівної влади. Так викристалізовується новий вектор в антропології, пов'язаний із проблемами колоніалізму та постколоніалізму, тоталітаризму, імперського мислення, особливо загострений в антропології після публікації у 1955 р. „Сумних тропіків” Леві-Стросса із закликком захистити „традиційні культури” світу від західного панування.

У ХХ ст. категорія колективного підсвідомого набула широкого застосування у різних сферах. Теоретики релігійної філософії розробляли ідеї релігійного підсвідомого у різних його виявах на тлі різних конфесійних традицій; феміністки в активний вжиток запровадили поняття колективного підсвідомого жіночої культури у її протиставленні до чоловічої традиції тощо. Фемінізм ХХ ст. „свої акценти на позиціонуванні передав критиці етнографії і зробив значно складнішим нове формулювання етнографічної теорії, висунувши на перший план фрагментарність і множинність ідентичностей, а також культурну політику” [10, 25].

На сьогодні значно розширилось не тільки Юнгівське поняття колективного підсвідомого в його загальному первинному сенсі, а й запропоноване значно пізніше М. Фуко поняття історичного підсвідомого, позаяк воно почало включати усі паралельні матриці структури та нашарування кожної епохи (культурні, соціальні, релігійні, естетичні, філософські та ін.). У своїй соціологічній критиці М. Фуко спробував виявити історичне підсвідоме різних епох, починаючи з Відродження і до ХХ ст. включно. Виходячи з концепції мовленнєвого субстрату мислення, він зводить діяльність людей до їх «мовленнєвих» практик, і вважає, що сукупність усіх форм пізнання для кожної конкретної історичної епохи творить свою матрицю, свій рівень «культурного знання», яке вчений назвав «епістемою». У колі окреслених питань треба завжди робити поправку на національно-історичну систему понять та цінностей, тобто враховувати, що не тільки представник іншого народу, а й представник іншої історичної епохи сприймає і розуміє світ по-іншому.

Тут постає проблема рецепції мистецьких явищ в системі інших історичних реалій, тобто інших усталених матриць. Досліджуючи проблему історичних дискурсивних практик, М. Фуко поставив питання мовного архіву і розглядав його, як закон про те, що може бути сказане в тій чи іншій епосі: «Перебуваючи між традицією і забуттям, він виробляє практичні правила, і ця практика дає можливість висловлюванням водночас і продовжувати своє існування, і закономірно змінюватися. Це – загальна система формування і перетворення висловлювань» [13, 208]. «Він устанавлює, що ми являємо собою відмінність, що наш розум – це відмінність мов, наша історія – це відмінність часу, наше «Я» – це відмінність масок» [13, 210].

Потрібно мати на увазі, що колективна пам'ять, яка постійно поповнюється мовними, суспільними та іншими стереотипами, підтримує попередні значення текстів лише на певний період. Це дає можливість кожному поколінню (соціальному класу, верстві) вибирати з них потрібні за значенням. До того ж у колективній пам'яті діють ті ж закони, що й в індивідуальній, про що писав ще М. Бердяєв: «Спогади про минуле ніколи не можуть бути пасивним, не можуть бути точним відтворенням... Пам'ять активна, у ній є творчий перетворюючий елемент, і з ним пов'язана неточність, невірність спогадів. Пам'ять здійснює відбір, багато чого вона висуває на перший план, багато ж залишає у забутті, інколи позасвідомо, а інколи й свідомо» [3, 7-8].

У контексті вище сказаного інтерпретація текстів постає як надскладний процес. По-перше, докладне вивчення історичних зсувів навіть у межах однієї країни дає підставу говорити про необхідність перекодування творів давнини на мову сучасності. При цьому слід пам'ятати, що, як зазначав Е. Кассіер, «Недостатньо простого повторення того, що було дано в інший момент часу – у цьому повторенні вступає в силу новий спосіб розуміння і формування, оскільки будь-яке «відтворення» передбачає уже новий ступінь «рефлексії». Сприймаючи зміст не як теперішнє, а як минуле, свідомість тим не менше зберігає у собі його образ, а отже уявляє його як щось незникле – і уже таким ставленням до нього надає йому і собі іншого ідеального значення. А останнє розкривається з усе більшою конкретністю та змістовною повнотою в міру диференціації власного образного світу» [7, 26]. Тому кожній епосі та зумовленій нею мовній практиці слід шукати точку опори і для сенсоутворення та розуміння, і для збереження споконвічного значення. При цьому завжди зберігається феномен процесуальності, і текстова інтерпретація у будь-якій

формі стає усвідомленням каналів перетікання тексту в іншу культуру та перетворення на інший текст. Дослідження цього феномена вимагає залучення дискурсного аналізу та аналізу дискурсивних практик.

По-друге, відкривається простір для аналізу та вивчення інтерпретацій чи перекладів одного твору, здійсненого в різні епохи. Це передбачає проникнення в психіку народу, в його ментальність, як складні та багатопланові структури. Проблема дослідження цих питань полягає в тому, що так, як неможливо проникнути в чийсь свідомість, так само не можна проникнути в національне підсвідоме. Можна лише спостерігати деякі його вияви. Подібно до того, як процес інтерпретації/перекладу є зіткненням двох індивідуальностей, двох «Я» (автора і перекладача) та двох сфер підсвідомого, з антропологічного огляду на вчення про колективне підсвідоме, цей процес є зіткненням двох національних світів, двох сфер колективного підсвідомого. Під таким кутом зору підґрунтям художнього твору вважається історична матриця колективної свідомості/підсвідомості, яку формують мова, міф, мистецтво, релігія, соціальна дійсність. Вона несе на собі численні відбитки попередніх поколінь. Її унікальність підсилюється виявами індивідуальності автора. Неповторний синтез фіксується в кожному творі, особливо в образах, мові, яка, як зазначав Т. Адорно, «конституційована колективними підводними течіями, надто тих художніх творів, що їх культурні штампи схарактеризували як самотні або замуrowані у вежу зі слонової кості» [1, 121]. Попри національні особливості та специфічні риси твір може адаптуватись у «чужому» середовищі, трансформуватись відповідно до чужих законів, якщо при рецепції вдасться знайти спільні точки у двох художніх системах, відшукати універсальне і піднятися до рівня світового підсвідомого – підсвідомого людства.

Психічні структури кожної нації виробляють власні унікальні матриці колективної пам'яті, однак у процесі інтерпретації чи перекладу, і у вузькому розумінні – одного твору, і в широкому значенні як міжкультурного явища, зосереджують увагу на подібному. Подібність, схожість – це ті елементи, які знаходять відгос у колективному підсвідомому. Як вказував К. Леві-Стросс у «Структурній антропології», універсальні підсвідомі структури попри значні зсуви та трансформації, здатні генерувати первинне значення у різних системах. Тут до уваги беруться усі рівні сенсоутворюючих структур, кожна з яких не можна розглядати ізольовано, а лише в її стосунку до інших елементів. Так само, як у процесі творчої діяльності відбувається зміщення акцентів зі свідомої на підсвідому сферу, то в процесі інтерпретації відбувається зміщення у зворотному напрямі, і підсвідомі компоненти, що проникають у процес писання та читання, виявляють себе у видимих виявах, «матеріалізуючись» головним чином на рівні стилю.

Уже на початку ХХ ст. проблема національного стилю пов'язувалася не лише з відображенням у мові світоглядної системи народу, а й була поглиблена розумінням стилю епохи. Бо кожна епоха збагачує внутрішнє значення навіть окремого слова чи образу новими знаннями, відтінками значення, доповнює новими асоціаціями. При вирішенні проблеми наступності поколінь тогочасна літературознавча наука задавалася питаннями: «Чи не обмежена поетична творчість певними формулами, стійкими мотивами, які одне покоління перейняло від попереднього, а те від третього, яких праобрази ми неминуче зустрічасмо в епічній старовині і глибше, на ступені міфу, в конкретних означеннях первісного слова? Чи не працює кожна нова поетична епоха над віддавна заповіданими образами, обов'язково обертаючись в їх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне і становить її прогрес перед минулим?» [1, 40]. Ці концепти активно розробляла структуралістська антропологія.

На основі психоаналітичної теорії індивідуальної пам'яті було розроблено учення про пам'ять колективну. Цей новий підхід до вивчення творчості розгорнув сферу досліджень, пов'язаних зі збереженням національно-культурних традицій, запам'ятовуванням та відновленням пам'яті минулого. Це породило низку нових думок та суперечливих міркувань стосовно мистецьких феноменів та їх запозичень. З одного боку, історична пам'ять як головний фактор колективного підсвідомого почала сприйматися невід'ємною частиною творчого процесу та його результатів. З іншого боку, глибоко усвідомлювалася прогалина між пам'яттю та реальним історичним досвідом. Водночас художній твір перестав сприйматися як мертвий пам'ятник своєї епохи, як це було прийнято культурно-історичною школою І. Тена та у вченні Е. Кассірера, для якого «твори мови, поезії, мистецтв, релігії стають «монументами», знаками спогадів та пам'яті людства» [6, 138]. Завершений твір почав розумітися як жива й активна пам'ять, як пам'ять у дії.

На зв'язок функцій тексту з пам'яттю культури вказував і Ю. Лотман: «Текст виконує функцію колективної культурної пам'яті. У цій ролі він, з одного боку, виявляє здатність до безперервного поповнення, а, з іншого, до актуалізації одних аспектів вкладеної в нього інформації і тимчасового чи повного забування інших» [9, 68]. «У цьому аспекті тексти утворюють згорнуті мнемонічні програми. Здатність окремих текстів, що доходять до нас з глибини темного культурного минулого, реконструювати цілі пласти культури, відновлювати пам'ять наочно демонструється усією історією культури людства» [8, 82]. Такий підхід враховує те, що у пам'яті не тільки старі події змінюються новими, як це відбувається в історії, а й змінюється спосіб запам'ятовування тих самих явищ і подій. До того ж можна спостерігати зміщення шляхів запам'ятовування тих же подій у їх культурно-історичному варіюванні, коли різні народи виробляють різні форми пам'яті та ставлення до ідентичних або ж і тих самих явищ. Вибрані форми чи шляхи запам'ятовування впливають на визначення рівня важливості пам'яті для певної системи стосовно різних історичних ситуацій. За певних історичних обставин культура переходить від однієї форми запам'ятовування до іншої. Інколи різні технології пам'яті існують одночасно, змагаючись поміж собою. Проблема переходу з одного коду пам'яті на інший ще не вирішена. Її розв'язання ускладнюється фрагментарністю пам'яті та підсвідомим характером її механізмів. У цьому зв'язку літературознавча теорія використовує психоаналітичний термін «слід пам'яті», яким окреслюються феномени запам'ятовування та відновлення. Як і в індивідуальній психіці, сліди колективної пам'яті стираються, знищуються, самовідновлюються, перетинаються між собою. Перед нацією (культурою чи будь-якою мистецькою системою) постає питання про вибір шляху з багатьох можливих на тлі безлічі залишених та зниклих слідів.

Вивчення феномена пам'яті/запам'ятовування спонукає до необхідності вивчення явища забуття/забування. Принагідно постає питання: чому в тій чи іншій системі одні речі, явища, події міцно зафіксовані у пам'яті, зберігаються там упродовж століть, а інші, здавалося б, не менш важливі, стираються досить швидко? І що спонукає колективну підсвідомість їх пам'ятати/забувати – зміна влади, історичні потрясіння? Адже загальновідомий факт, що у різних історичних ситуаціях пам'яті відводиться не однакова роль і місце; технології запам'ятовування змінюються зі зміною суспільних обставин, аж до абсолютної кризи пам'яті, коли при тоталітарних чи панівних режимах будь-які згадки про минуле визнаються непотрібними або проголошуються поза законом. Але й попри те процес колективного запам'ятовування і формування сталих моделей залишається справою непередбачуваною й неконтрольованою: чим більше пригнічується пам'ять про минуле, тим глибше вона проникає у структури підсвідомості, звідки може виринути в будь-який момент. Тому Юнг пропонував враховувати, у якому стосунку перебувають різні прояви підсвідомості до часової свідомості у різних її формах.

Літературний чи культурний текст і є слідом пам'яті в її багаторівневому сенсі: пам'яті епохи, в яку він був створений; пам'яті про епоху, яку він змодельовав; пам'яті свідомості/підсвідомості автора, його культури, нації, суспільного середовища тощо. Для власне літературних аспектів художнього твору як об'єктивної форми збереження його традицій М. Бахтін запропонував термін «пам'ять жанру», а разом з ним, – «логіка жанру», «жанрова сутність». На думку вченого, жанр «живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свої витoki. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку» [2, 122]. Чим більше в жанрі проступають архаїчні елементи, тим у своєму художньому баченні та оволодінні художньою дійсністю він краще пам'ятає та фіксує своє минуле. Такий погляд на проблему також передбачає різні сліди запам'ятовування окремих жанрів та уявлень про них у різні епохи, в різних країнах, мистецьких системах; як і різну ієрархію жанрів, їх трансформацію, стирання та самовідновлення мистецьких матриць тощо. Саме тому стосовно процесу читання, доцільніше говорити про необхідність відчитування пам'яті. Адже багато творів репрезентують те, що минуло, і від чого залишився тільки слід (це стосується як особистої історії життя автора, періоду написання твору, так і національної історії його країни, культури тощо). Виходячи з того, про що повідомляють ці тексти, а інколи «поміж рядками», доводиться уявно відновлювати минуле, яке давно зникло. «Документ завжди розглядався як мова голосу, тепер приреченого мовчати, як його слабкий видимий слід, який, на щастя, все ж таки можна розшифрувати» [13, 11].

У цьому зв'язку М. Фуко в «Археології знання» визначає чотири ключові терміни: прочитання – слід – розшифрування – пам'ять. Він вважає доцільним застосовувати їх не лише до художніх творів в цілому, а й до окремих висловлювань, які вони містять. Французький дослідник

пропонує «з'ясувати, який спосіб існування може характеризувати висловлювання, незалежно від їхнього виголошення в глибині часу, в якому вони й досі існують, в якому вони збереглися, в якому вони знов активізуються й використовуються, в якому їх також забувають, але не згідно з первісним призначенням, а часом навіть руйнують» [13, 198]. Разом з тим учений закликає не забувати, що «речі не зберігають того самого способу існування, тієї самої системи відносин із тим, що їх оточує, тих самих схем застосування, тих самих можливостей перетворень, після того, як вони були сказані» [13, 198]. У певному сенсі це стосується і кожного окремого висловлювання у творі, і художнього твору в цілому як своєрідного висловлювання колективної свідомості в національно-культурно-історичному часо-просторі.

Попри значні труднощі, спричинені фрагментарним та підсвідомим характером явищ національної пам'яті, сучасна теорія колективного підсвідомого шукає нових шляхів для інших досліджень. Перспективним постає можливе дослідження запропонованої У. Еко концепції про колективне уявне у творі [5, 583]. У контексті нашої проблематики цікавими є також міркування Ж. Дельоза. У своїй концепції абсолютної пам'яті він розглядає її як феномен, при якому теперішнє виявляється повторенням минулого, що створюється заново. При цьому пам'яті протистоїть не забування, а забування забуття. Так виникає складка, яка і є суб'єктом: «Оскільки час є складкою зовнішнього, він стає суб'єктом і на цій основі сприяє переходу всякого теперішнього в забуття, але зберігає все минуле в пам'яті: забуття як неможливість повернення, а пам'ять як необхідність починати все заново» [4, 140]. Дослідження «підводних течій» колективного підсвідомого (національного, історичного, релігійного, соціального тощо), що впливають на цей процес, залишається відкритою темою.

Вивчення спектра антропологічних проблем, пов'язаних зі сферою національної, історичної пам'яті, дискурсивних практик, відтак – формування на їх основі стійких культурно-мистецьких матриць, дає змогу по-новому розглядати перекладні феномени, залучаючи до їх вивчення дискурсивний аналіз. Такий підхід буде найпродуктивнішим, якщо його застосовувати при компаративному дослідженні різночасових, різнокультурних та різнонаціональних верифікацій. Його залучення дасть змогу виявити глибинні підсвідомі структури та їх зсуви в художньому, зокрема літературному середовищі. Врахування цих факторів та критеріїв у інтерпретативному просторі є необхідною умовою подальших досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теорія естетики. – К.: Основи, 2002.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1979.
3. Бердяев Н. А. Самопознание. – М.: Книга, 1991.
4. Делёз Ж. Фуко. – М., 1998.
5. Эко У. Маятник Фуко. – СПб.: Симпозиум, 2001.
6. Кассирер Э. Логика наук о культуре // Избранное. – М.: Гардарики, 1998.
7. Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 1. – М.-СПб.: Университетская книга, 2002.
8. Лотман Ю. М. К современному понятию текста // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002.
9. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002.
10. Морер В. Антропология // Энциклопедия постмодернизму / За ред. Ч.Е.Вінквіста та В.Е.Тейлора. – К.: Основи, 2003. – С.22-26.
11. Сепир Э. Грамматист и его язык // Языки как образ мира. – М.-СПб.: Terra Fantastica, 2003.
12. Сепир Э. Статус лингвистики как науки // Языки как образ мира. – М.-СПб.: Terra Fantastica, 2003.
13. Фуко М. Археология знания. – К.: Основи, 2003.
14. Хима Г. Современные направления в литературоведении. – К.: Четверта хвиля, 2000.
15. Юнг К.-Г. Психология та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002.
16. Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. – Ithaca, 1981. – 246 p.

## БІБЛІЙНА АНТРОПОЛОГІЯ: НАЦІОНАЛЬНІ ОБРАЗИ СВІТУ У СВЯТОМУ ПИСЬМІ

У сенсі творення та функціонування Біблія є унікальною книгою, яку писали близько 40 авторів упродовж 1600 років у трьох частинах світу (Азії, Африці, Європі), трьома мовами (давньоєврейською, арамейською і грецькою койне). Історико-антропологічний аналіз виявляє багатогранність та розмаїття культурологічного тла Біблії, що є основою формування більшості її тем, мотивів, образів, символів і творить культурологічну парадигму біблійної герменевтики, котра є однією з фундаментальних площин екстратекстуального аналізу сакральних книг. Навіть якщо звести дослідження біблійних текстів до суто лінгвістичних, виникає низка проблем: три оригінальні мови Біблії належать до різних етнічних мовних груп, відповідно – відрізняються художньо-образною структурою, мовно-виражальними засобами, більше того – на сьогодні усі вони є мертвими.

Коли говоримо про ключові концепти культури в Біблії, то на перший план виступає дихотомія Схід – Захід, яка концептуально відображається передовсім у структурі Старий Заповіт – Новий Заповіт і закладена у їх мовних кодах. Важливо зауважити, що біблійні книги писали люди Сходу в контексті орієнтальних традицій та відмінних від західних світогляду, стилю мислення, космології, моральних переконань, ритуальної практики та ін. Усі ці елементи повинні постійно перебувати у полі зору інтерпретатора та скеровувати процес аналізу, щоби він не спотворював орієнтальні тексти, пропускаючи їх крізь призму західного мислення.

Як відомо, основна мова Старого Заповіту – єврейська (давньоєврейська), а також частина текстів (книги після Вавилонського полону) написана арамейською (давньосирійською) мовою. Ці дві мови належать до сімітської сім'ї, є аналітичними і відзначаються особливою образністю і метафоричністю. Новий Заповіт написаний грецькою мовою, яка є синтетичною, інтелектуальною, мовою філософії. Також у сучасних дослідженнях все частіше простежується думка про доцільність розглядати Новий Заповіт у двох культурно-мовних системах координат – окрім грецької, долучається латинська мова (з огляду на те, що вона була панівною у Римській імперії, у час, коли писався Новий Заповіт, і тому її присутність у сакральних текстах незаперечна). Ці дві мови належать до індоєвропейської групи і є раціональними мовами античної філософії.

Отже, у Біблії поєднані дві основні універсальні світоглядні системи – орієнтальна та оксидентальна в їх чітко вираженому дуалізмі *intuitio / ratio*, ірраціональність / раціональність, почуття / мислення, відповідно – мова серця / мова розуму. Однак це поєднання жодним чином не сприймається як протиставлення, а, навпаки, – як взаємодоповнення. «Як і сам Захід, Схід – це ідея, що має історію і традицію думки, свою образність та лексику, які надають йому реальності та присутності на Заході і для Заходу. Таким чином ці дві географічні сутності підтримують і до певної міри віддзеркалюють одна одну» [8, 15]. Тут йдеться не про географічні сутності, а про способи мислення, світогляди, «образи світу» (Г. Гачев).

Окреслюючи національні образи світу, Г. Гачев осмислює відмінності національних культур як не випадкове, а органічне явище, зумовлене матеріальними і духовними причинами. З-поміж цих причин чітко виділяються три основні: 1) природа (Космос), в яку поміщений народ; 2) душа народу (Психея); 3) логіка його розуму (Логос). Національний склад мислення, на думку дослідника, матеріально закріплений у словесності народу. При передачі тої чи іншої ідеї чи художнього твору в цілому неминуче відбувається деформація. В даному випадку, за словами Г. Гачева, «...Відбувається, так би мовити, інтерференція, накладання національних образів світу» [2, 53]. Дослідник вважає, що «при зіткненні мов виражається найбільш гостро зіткнення способів життя і матеріальних, і духовних культур» [2, 36]. Це зіткнення відбувається не просто в житті, а в свідомості, на рівні осмислення життя. У Біблії можемо розглядати велику кількість національних образів світу, оскільки в ній піднімається проблема націєтворення та співіснування більшості відомих на той час народів.

Не можна лишати поза увагою і явищ складного нашарування культурно-історичних практик (М. Фуко) – біблійні тексти творилися не лише на різних етнічних територіях, а й у різні історичні епохи, що позначалося і на їх мові, й на етнокультурному осмисленні явищ буття (найпромовистішим прикладом може бути зміна етно-лінгвального мислення після вавилонського полону, коли єврейський народ перейняв сирійську мову – мову колонізаторів, що і спричинило появу арамейської частини

Старого Заповіту). Подібні, хоча менш помітні зміни відбувалися внаслідок зіткнення з єгипетською, асирійською, мідно-перською, грецькою, римською та ін. культурами. Тобто навіть без зовнішнього втручання чи виходу поза межі Біблії у ній реалізується діалог між кількома десятками етнокультурних систем.

Окрім цього, кут зору, під яким ми розглядаємо біблійні тексти, заломлюється також крізь призму того факту, що в більшості Біблія сприймається людьми через посередництво її перекладів на національні мови, а відтак шляхом трансформації та адаптації її етнокультурних / мовленнєвих структур у національне лінгвокультурне середовище. Тобто в іншомовних варіантах відбувається нашарування іншокультурних систем мислення, образи «пересіюються» крізь сито іншомовної лексико-семантичної структури та ін. Художній переклад стає діалогом світоглядів, систем світу, трансформацією думки з одного національного поля в інше. Г. Гачев називає цей процес роботою «думок-образів», яка є особливим видом духовної діяльності, в якій поєднується розум і уява, логіка і здатність до художнього мислення. І при цьому «кожна думка тут – не однозначна теза, а багатозначний образ, що свій смисл має лише в контексті» [2, 178].

Оскільки історія перекладання Біблії триває вже два тисячоліття, звичайно, тут також виникає потреба зважати на культурно-історичні національні дискурсивні практики – це чи не найскладніша діалогічна площина біблійних текстів. Від 250 р. до Р. Х., коли був здійснений повний переклад Старого Заповіту грецькою мовою, відомий під назвою Септуагінта, до сьогодні, хоча існують переклади Біблії багатьма мовами світу, вона стала найпоширенішою книгою світової писемності. Саме у цій множинності перекладів діалогічна множинність, закладена в оригіналі, помножується безмежно, бо з появою Біблії кожною національною мовою починається «діалог» з культурними, філософськими, релігійними, науковими, морально-етичними, естетичними моделями націй. У цьому процесі біблійні тексти зазнають певних трансформацій, але вони ще більшою мірою трансформують національні філософсько-світоглядні, мовні коди (передовсім маємо на увазі такі вагомні перекладні версії як, наприклад, латинська Біблія Ієроніма, англomовна версія короля Джеймса, німецький переклад Лютера та ін.) [11, 3].

Чому ж, незважаючи на складну структуру, смислову поліфонічність, етнокультурне забарвлення, Біблія стала універсальною книгою, сприйнятою і прийнятою усіма етносами? Постановка питання вимагає розширення меж нашого дослідження і виходу із етнолінгвістичного бачення проблеми до загальної семіотичної концепції культури. «Існує два напрями семіотики: семіотика мови і семіотика знака, лінгвістичний і логічний. Семіотика мови йде від Соссюра, а семіотика знака – від Пірса і Морріса. У першому випадку у центрі уваги стоїть мова як механізм породження і передання інформації, що є набором певних знаків: фонем, морфем, синтаксем тощо у природній мові, подій, фактів, історій окремих людей, взаємин між ними, історії життя соціуму, його реакцій на події, на поведінку того чи іншого соціуму або окремих людей у мові історії. У другому – у центрі знак – відношення знака до значення, до інших знаків, до адресата, семантика, синтаксис та парадигматика знака, його структура» [1, 53]. Безперечно, першорядним у цій концепції буде розуміння мови як універсального коду: «Мова дає світу точні знаки і чудовий надмір для всього, що мислиться і відчувається у світовому дусі...» [10, 312]. З одного боку, це спонукає до роздумів про протомову – «першу еденську мову, існування якої ніколи не дебатувалося, хоча визнається, що таку мову ніколи не вдасться відновити, а тільки реконструювати її в процесі філологічного дослідження» [8, 181]. З іншого боку, ми вимушені відмовитися від традиційного розуміння мови як системи знаків і розглядати мову як систему символів чи метамову (за Бартом), універсальну для всіх національних культур різних історичних епох: «Мова – це геральдика людського розуму; і вона водночас містить у собі здобутки свого минулого та зброю своїх майбутніх завоювань» (Колридж) [8, 181].

М. Фуко називав цю мову мовою «другого ступеня»: «Як природні знаки глибинним відношенням подібності пов'язані з тим, на що вони вказують, так і мова древніх відповідає тому, що вона виражає; якщо ж вона має для нас значення найважливішого знака, то це тому, що самою своєю суттю і завдяки світлу, що постійно проймає її з самого її з'явлення, ця мова приборкана до самих речей, будучи їх дзеркалом і суперником; вона співвідноситься з вічною істиною так, як знаки – з таємницями природи (вона є відмітиною того слова, яке необхідно дешифрувати), з речами, які розкриваються в ній, вона споконвічно споріднена. Марно, таким чином, вимагати в неї мотивації її ролі означення; мова – це скарбниця знаків, пов'язаних подібністю з тим, що вони можуть означати. Єдина відмінність полягає в тому, що тут мається на увазі скарбниця знаків другого ступеня, які відсилають до знаків самої природи, що власне і містять невизначні вказівки на «чисте золото» самих

речей. Істинність усіх цих відмін, і тих, що пронизують природу, і тих, що вибудовуються в ряд на пергаменті і в бібліотеках, скрізь одна і та ж, така ж одвічна, як утвердження буття і Бога... Скрізь розгортається одна і та ж взаємодія знака і подібного, і тому природа і слово можуть перехрещуватися до безконечності, ніби утворюючи для того, хто вміє читати, великий єдиний текст» [9, 71].

Геральдичність мови, закладена у протомові, тобто її символічність і є тим всезагальним об'єднуючим началом, що уможливило сприйняття сакральних текстів з погляду представників різних етносів і культур. На думку Кассіра, «принцип символізму з його універсальністю, значимістю і загальнозживаністю – чарівне слово, те саме «Сезам, відкрийся!», яке дозволяє увійти до специфічно людського світу, у світ людської культури» [5, 481].

Культурологічна антропологія використовує семіотичний підхід до аналізу культурних явищ як єдиний метод, що відкриває доступ до концептуального світу уявлень та ідей. Саму культуру нерідко визначають, як способи організації сталих значень, смислів і символів. Цей метод повинен стати центральним при аналізі міжнаціональних культурних явищ, особливо таких універсальних, як Біблія. «Священні символи, – зазначає Кліффорд Гірц, – пов'язують онтологію та космологію з естетикою та моральністю: їх особлива сила походить від їх гаданої здатності ототожнювати факт із цінністю на найглибшому рівні, надавати тому, що за інших обставин є лише проявом реальності, всеосяжного нормативного змісту. Кількість таких синтезуючих символів обмежена в будь-якій культурі, і хоча теоретично можна уявити собі, що якийсь народ вибудовує цілком автономну систему цінностей, незалежну від метафізичного денотата, – етику без онтології, – та насправді ми навряд чи відшукаємо такий народ. Тенденція до синтезування світогляду й етосу на певному рівні якщо не логічно зумовлена, то принаймні емпірично вмотивована; якщо не філософськи виправдана, то принаймні прагматично універсальна» [3, 152].

І хоча різні мови є різними системами лінгвального кодування, більше того, – «різними системами культурного кодування, різними способами та напрямками сенсоутворювання та організації сенсів, різними системами «сегментування» та осмислювання світу» [6, 11], «прагматично універсальна» система символів і є абеткою метамови, якою створена Біблія. Такої точки зору дотримувалися перші відомі інтерпретатори Святого Письма (Августин, Оріген, Аквінський та ін.), вона послідовно розгорталася у концепції Григорія Сковороди, який говорив про три основні виміри людського буття – макросвіт, мікросвіт і світ символів, яким є Біблія.

Грецьке слово «символ» означає «співпадання». У символі збігаються не лише два плани зображення, ідея і образ, ідеальне і реальне, – у символі «співпадає» природа людського мислення безвідносно до етнокультурних особливостей. Власне символізм і є її першоосновою: «Не вдаючись до символів, можна було би говорити тільки про предмети чистої думки, тому що навіть звичайна чуттєва річ уже завжди є тим чи іншим символом... ми на кожному кроці будемо переконуватися, що найменший порух думки можливий тільки завдяки символічній природі розуму, яка примушує все «співпадати» у тих чи інших логічних структурах» [7, 335].

Визнаючи Біблію Великим Кодом Мистецтва – Кодом Історії та Культури, Кодом Буття, ми усвідомлюємо необхідність осмислення, аналізу та дослідження її семіосфери, без розуміння якої неможливе осягнення більшості світових мистецьких шедеврів, надбань багатьох національних культур. Саме у цих аспектах виявляється принциповий зв'язок мови і світу (матеріального світу природи, ідеального світу ідей, національних образів світу та ін.), онтологічна сутність мови, розкривається специфіка національних культур як різних форм «індивідуалізації людського духу зі своїм мовленнєвим статусом» [4, 9].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Тернопіль – Львів, 2000. – 340 с.
2. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.
3. Гірц К. Інтерпретація культур. – К., 2001. – 542 с.
4. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984. – 397 с.
5. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М., 1998. – 784 с.
6. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму). – Львів: Літопис, 2002. – 304 с.
7. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. – 919 с.
8. Саїд Е.В. Орієнталізм. – К.: Основи, 2001. – 511 с.

9. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. – СПб., А-сэд, 1994. – 406 с.
10. Шлейермахер Ф.Д. Монологи. – СПб.: Алетейя, 1994. – 336 с.
11. Frye N. The Great Code. The Bible and Literature. – New York – London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982. – 262 с.

Уляна ЛЕВКО

© 2008

## ІДЕОЛОГІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ МОДЕЛЕЙ ФІКЦІЙНИХ СУСПІЛЬСТВ

Початок ХХІ сторіччя окреслює особливу актуальність проблеми порозуміння у сучасному світі. Бажання пізнати висловлене іншим, декодувати особливу несхожість тексту, вступити у рівноцінний з ним діалог, – ця проблематика стосується не лише сфери гуманітарних наук. «Розуміння й тлумачення текстів... належить до всієї сукупності людського досвіду загалом» [4, 7].

Важливим об'єктом для літературознавчої науки сьогодення є дослідження інтерпретацій творів художньої літератури засобами інших мистецтв, зокрема, тих, що використовують візуалізацію тексту. Поширеним та яскравим зразком таких тлумачень є кіноверсії літературних творів, що дотерпер перебували здебільшого в полі зору культурології чи рецептивної естетики. Однак йдеться власне про специфіку відчитання текстів, їх своєрідний переклад, тобто про вихід у площину літературознавчої герменевтики.

Особливості побудови фікційних світів тексту та кінотексту зумовлюють у випадку згаданого інтерпретування певну зміну сенсів, цілковито уникнути якої видається неможливим. «Можна говорити не стільки про ступінь перекладності з однієї мови на іншу, як про ступінь неперекладності» [6, 186]. Так, у процесі читання завжди є можливість повернення до окремих фрагментів тексту – на розсуд читача – відтак переосмислення чи глибшого входження в контекст. Активність реципієнта дозволяє повніше реалізувати потенціал твору, і щоразу інтерпретація розгортатиметься у напрямку, що задається особистістю читача. Звісно, вплив самого твору також зростатиме, однак ця залежність цілком природна і визначає її силу власне той, хто сприймає твір. «Якщо читач використовує різні перспективи, запропоновані йому текстом, ... він надає творові руху, і цей процес завершується пробудженням зворотної реакції у читача. Отже, читання заставляє літературний твір розгортати притаманний йому динамічний характер» [6, 349].

Інша річ – феномен кіно. І справа не лише у візуальному перекодуванні – тексти насичені образами, що апелюють до зорового втілення, а сучасне кіно на загал не може полишити мовленнєвого коду. Плинність кінотексту задається поза бажанням глядача, і тут дається взнаки все та ж проблема часу: якщо мистецтво слова не потребує квапливості сприйняття, поспіх сприяє радше нагромадженню сумнівів та непорозумінь в площині читач–твір, то фільм не залишає під час рецепції широкого асоціативного простору. Зрештою, така ж зверхня роль кіно в діалозі зі своїм глядачем простежується, якщо проводити паралелі з видами саме візуального мистецтва, як це робить Бенямін. „Порівняймо екран, на якому демонструють фільм, із полотном, на якому намальовано картину. Останнє запрошує глядача до медитації, перед ним він може поринути в потік асоціацій. Кінокадр не дає такої можливості: шойно його схопив погляд, як він уже змінився іншим, і спинити його неможливо” [2, 76].

Отже, твір кіномистецтва встановлює певні рамки сприйняття, до того ж визначати їх він може одразу, ще до розгортання власне події. У випадку інтерпретування художнього тексту засобами кіно легко позбавити глядача власного простору тлумачень, особливо, якщо режисер наполягає на винятковості свого прочитання, не зауважуючи при цьому, як на нього впливають інші обмежуючі фактори. Зведення можливих версій до однієї – ризик, на який свідомо наражаються кінотворці, адже «потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація» [6, 354]. Якщо ж обраний варіант розкриває певну стереотипність сприйняття і передає її далі – глядачеві, відбуваються своєрідні маніпуляції зі свідомістю, що вже доволі ризиковано. Небезпека зростає, якщо свідомо, чи почасти завчено, у вимушено єдиному



варіанті прочитання (тобто у кожному конкретному фільмі) відкривається широкий простір для ідеології.

Наскільки відчутних втрат зазнає мистецтво за такої умови, визначити однозначно – неможливо, навіть якщо йдеться про крайнощі вияву. Так, Адорно говорить про те, що «навіть у тих художніх творах, які наскрізь ідеологічні, правдивий зміст спромагається заявити про себе» [1, 313], хоча, з іншого боку, «краще не мати ніякого мистецтва, ніж мати соціалістичний реалізм» [1, 78]. Та показовішими видаються саме ті зразки, де втілення певних соціокультурних та політичних стереотипів за мету не ставилось, однак їхня присутність відчутна і зумовлює значеннєві відхилення від контексту творів, що інтерпретуються.

Якщо проаналізувати кіноінтерпретації науково-фантастичних творів Станіслава Лема, спостерігається певний негативний критерій відбору постановниками текстів. Для відчитання обиралися на загал ті твори, що їх легше зредувати до пригодницької чи детективної фабули – так, неодноразово екранізувалися оповідання про Піркса (Угорщина, Польща, СРСР), а також роман «Слідство» (щодо цього тексту, настільки однозначно потрактованого кіновиробництвом у якості трилеру, літературознавцям взагалі складно дійти однозначності – Стофф акцентує, що тут маємо справу як з контамінацією різних літературних технік, так і зі спробою «верифікації істин настільки всеосяжних, що реалістична література постає супроти цього радше безпорадною» [12, 107]. Інший вияв відвертої заангажованості – екранізація ранніх творів фантаста, де радісні візії комуністичного майбуття легко вписуються в «замовлення» доби (втім, на час поставання «Miłczyzą gwiazda» чи «Ikarie XB-1» – доволі непогані зразки кінофантастики для загалу).

Філософія (серед іншого, критична оцінка можливостей епістемології), психологія, вища математика, своєрідне відчитування мотивів Біблії – ті втрати, про які масовий глядач «Слідства» навряд чи пошкодував, хоча твір це знецінило понад міру. Однак виявилось, що кіноінтерпретація не лише охоче створює прогалини, але й заповнює текстові лакуни на свій смак і розсуд. Ті сенсові зміщення, яких зазнали кіноверсії роману «Солярис» призвели до несподіваного потрактування – і власне тут виявилась сила ідеологічних та похідних – ментальних – стереотипів, що реалізувалися не лише продовженням традиції «віднімання значень», але й зміною кодів. Якщо поки полишити (що вимагає обсяг статті) першу постановку – телеспектакль Б. Ніренбурга 1968 року, і розглянути дві наступні – 1972 р. (А. Тарковського) та 2002 (С. Содерберга), спостерігаємо цікаві речі.

Перш ніж перейти до безпосереднього розгляду перекодування твору мовою кіно, варто акцентувати роль, яку виконує початок фільму. Вона не зводиться, як свідчать дослідження, до простого ознайомлення з часопростором, де розгортатиметься кінотекст. Так, Годзіц (Godzic) обгрунтовує його вплив на подальшу рецепцію твору глядачем, посилаючись, серед інших, на концепцію Лотмана, що початок пов'язує з моделюванням причини [9, 47]. Якщо подальший розвиток твору буде стало відсилати до початку, легко формується відчуття того, що глядач немовби сам знав, що буде далі і отримує своєрідну перемогу – адже фільм стає таким зрозумілим [9, 60-61]. Однак видається, що саме тут криється прихована небезпека – коли полісемантичність редукується до відчутної домінації певного значеннєвого аспекта, особливо, якщо йдеться про фільм – інтерпретацію літературного твору.

З ідеологічних позицій легко трактувати за тими ж законами виписані моделі суспільства, як це було з першими романами Лема. Однак соціальна площина світу «Соляриса» – доволі нейтрально виписана (соляристи виступають радше представниками Землі в цілому) – послідовно набуває забарвлення суголосного ментальності режисера. І властиво, фільми починатимуться з розстановки акцентів. Крім у Тарковського – доскіпливий учений, якого повчає добра половина персонажів: наука повинна бути моральною. Початок фільму співвідноситься із повторюваною моделлю дому – на перший погляд, не приналежного до визначеної країни. Хоча постійне апелювання до символу Батьківщини, отчого краю (будинок, що, за словами Крісового батька, такий же, як свого часу був у його діда; засилля родичів – батько, тітка, племінниця, фото матері) як наслідок обгрунтовує обурення Лема тим, що у фільм просочується вісь «Россия, Родина, Земля» [7]. Вічна земляця-магінка, яка все прощає своїм дітям, і вразливий, непотрібний, примарний Космос (і Океан як його уособлення) – така полярність незмінно унаочнюється і візуально, і в репліках персонажів (чого варті батьківські повчання). Акцентована непотрібність соляристики, емоційна сфера поглинає логіку пізнання, трагедійність діалогу з Невідомим (адже не може відбутися порозуміння) заступає лірична ностальгія, на яку з милосердям зглянувся у

фіналі Океан. І дарунком виступає втрата Харі, що ревнує Кріса до матері, бо це втрата втілення оманливого Космосу, який ревнує до Землі, який бажає замінити Землю – і в якого це виходить лише шляхом ілюзій.

Куди може завести такий підхід, яскраво ілюструють висловлювання самого Тарковського [8]. Як виявляється, у «Солярісі» було надто багато науково-фантастичних атрибутів, що відволікали від головного (!). Далі думка режисера розгортається уже в передбачуваній площині – «реальність, яку добирає художник для доведення своїх ідей, повинна бути... зрозумілою для людини, знайомою з дитинства». Там же йдеться про вихід, який пропонується соляристам як порятунок – звісно ж, повернутися до коренів, до сув'язі із Землею. Інтерпретація, що намагається довести свою вищість над текстом, похідною котрого є, становить радше зразок непорозуміння, небажання сприйняти інакшість фікційного моделювання. «Розуміння не відбувається, коли реципієнт ще завчасно намагається вловити суть того, що йому збираються сказати, і вважає при цьому, що він цю суть знає» [3, 13].

Найлегше було би зауважити, що ні дому, ні родичів, ні туги за батьківщиною у тексті немає. Однак у критичний момент – ще однієї спроби порозумітися з Океаном – Кріс справді згадує батька, вдячна спроба звідси розгорнути переддію, але за умови, що не вчитуватися в текст, а похапцем підтверджувати своє власне світобачення. А вже водночас пригадується головному герою Гізе, «батько соляристики і соляристів», і накладання образів супроводжується коментарем: «Обидва не мали могили, у наші часи – така звична й повторювана річ, що й не викликає жодних особливих переживань» [10, 185]. Втім, Гізе загинув саме в безодні Океану – і звідси ще більше можливостей відчитувати надскладний стосунок людства із невідомим – але все це не вкладалося б у рамки специфічної російської ментальності. Тому світ у інтерпретації Тарковського складається із суцільних відповідей, що зосереджуються навколо людської могутності, яка свою силу отримує за зразком Антея. І ці відповіді, підкреслимо, глядач знає від початку, ще не запитувавши.

Обмежені рамками статті, оминаємо дискусію в літературознавстві щодо оцінки антропоцентризму у художніх творах Лема. Щодо аналізованого роману, видається, що Лесь доволі близько підходить до лемівського світовідчуття, окреслюючи людину як істоту, що «не в змозі вийти за межі свого апіорного антропоморфізму. ...Існує припущення, що вона в змозі переступити оті рубежі, але втративши найцінніше – розум» [11, 158-159]. Персонажі Лемових творів все ж не можуть відмовитися від пізнання, як і не можуть погодитися з тезою про виключне право людини виносити присуд Космосу, Землі, та, врешті, собі подібним, бо це вивищення і неможливе, і невинувдане водночас. Але фікційні світи інтерпретацій марковані іншими цінностями.

Кіноверсія 2002 року в силу того, що базувалася на англomовному перекладі (російська версія все ж ближче відбивала специфіку оригіналу), уже мала би запропонувати інший спосіб відчитування тексту. Однак першотвір знову виявився полишеним осторонь, зате проявився американський світогляд, стереотипи американського кіно science-fiction, а звернення до слов'янського контексту сприймаються радше як реверанси у бік Тарковського – постійні докори сумління, безконечний дощ та справи земні. Кріс у версії 2002 – пересічний психолог, вплутаний у будні суспільства, що практично тотожне сучасному американському в реальному та кіновимірах. Герой прокинеться, прослухає запис голосу Харі, піде на роботу, повернеться в дім – свого роду ритуал розміреного життя, присмаченого трішки емоціями (нічого надміру). Соляристика як модель науки залишиться за кадром, науковий дискурс – у традиційному розумінні – взагалі не розгортається.

Таке проминання болісно вдаряє по сенсорному полі книги. Моделювання розвитку науки, її вплив на становлення персонажів як особистостей, взаємозалежності поміж вченням та людьми, що йому присвятили життя – коли трагедійність непорозуміння призводить до кризи і окремих осіб, і науку, що твориться ними, врешті, ціна надії та оновлення. У фікційних світах фантаста практично неможливим видається полишити духовний пошук. «Герої творів Лема переживають передовсім інтелектуальні пригоди, зустрічаються з ідеями, з ними дискутують» [11, 93]. У тексті Кельвін прибуває на станцію правовірним соляристом [10, 210] що, попри обізнаність із майже шизофренічним розмаїттям версій щодо Океану, не знає відверто еретичних з точки зору офіційної науки поглядів, що мають реальне право на існування. Звідси й розгубленість, і неготовність сприйняти як реальність феномен фантомів, і нездоланні перепони за крок до позірної розв'язки, і

нереалізовані діалоги, що перекреслюють можливість зворотнього зв'язку – ні Гібарян, ні Бертон не можуть допомогти головному героєві поза своєю монологовою присутністю власне в ролі тексту. У свою інтерпретацію Тарковський вводить Бертон у ролі давнього друга сім'ї, байдуже, що за текстом прізвище його нічого не каже Крісові – уже під час ознайомлення з рапортом [10, 45//46]. І такі девіації доволі послідовні.

Содерберг, вочевидь, пішов за Тарковським і у неприйнятті Космосу, і у возвеличенні земного, однак, на жаль, – у дисгармонії зі специфічно лемівським утвердженням. Є політкоректність (трансформація Сарторіуса в афроамериканку Гордон), є зайві родичі (щоправда, в інших соляристів), є чудеса – але не жорстокі загадки, що залишаються кантівськими «речами в собі» (див. 6), а хепі-енди, не ускладнені для дешифровки – коли син Гібаряна (!) уже нейтринною примарою так пафосно простягатиме до Кріса руку жестом мікеланжелівського Творця. Те, що фільм завершиться пристрасними обіймами, теж абсолютно відповідає горизонту глядацьких сподівань, хоча може викликати у прямому розумінні те, що Беньямін називав фізичною шоковою дією фільму. [2, 77-79]. Але у Беньяміна йдеться про «рецепцію у стані неухважності», тобто про сприйняття власне глядачами, а до цього їх підводить інтерпретатор – режисер. Те, що залишається у такому тлумаченні від літературного твору, спонукає до роздумів, адже «хто прагне зрозуміти текст, той і готовий його вислухати, той і дозволяє йому говорити» [4, 250].

Підсумовуючи наш далеко не повний огляд, можемо виокремити повторюваний огріх – там, де у Лем починає окреслюватися Таємниця, кіноінтерпретації підставляють розв'язання проблеми – і ступінь майстерності режисера не співвідноситься з фактом сенсових девіацій, тлумачення можуть бути напрочуд художніми і в той же час невиправданими. Якщо ж напрям відчитання фікційного світу одразу підтасовується під конкретну грань буття, яке «тут і зараз» оточує інтерпретатора, глядачі приречені упійматися на гачок упізнаваних стереотипів, відтак щодо власне тексту можливі певні упередження. Крайнім негативом таких стосунків реципієнта з художнім твором можуть виявитися пронесені ідеологічно позначені штампи.

Особливо кидається у вічі прагнення інтерпретаторів оминати характерне лемівське окреслення суперечностей у самовизначенні людини стосовно меж власного буття, підмінюючи їх тією антропоцентричною моделлю світу, до якої сам фантаст ставився вельми критично.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Тарашук. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.
2. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. – Львів: Літопис, 2002. – С. 53-91.
3. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – С. 7-15.
4. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Пер. з нім. – Т. І. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
5. Гадамер Г.-Г. Межі мови // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – С. 176-187.
6. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349-366.
7. Лем С. Так говорив... Лем. – М.: АСТ, 2006. – С. 180.
8. Тарковський А. Перед новими задачами // Искусство кино, 1977. – № 7. – С. 116-118.
9. Godzic W. Semiotyka początku filmu // Problemy poznawania dzieła filmowego / Pod red. J. Trzynadlowskiego. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1990. – S. 47-62.
10. Lem S. Solaris. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003. – 243 s.
11. Leś Mariusz. Stanisław Lem wobec utopii. – Białystok: Tow. Literackie im. A. Mickiewicza, 1998. – 189 s.
12. Stoff A. Powieści fantastyczno-naukowe S. Lema. – Warszawa-Poznań-Toruń: Państwowe Wydawnictwo naukowe, 1983. – 180 s.

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНА СИТУАЦІЯ ВІДЧУЖЕННЯ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ)

Відчуження є багатоаспектною категорією, яка знаходиться на перетині багатьох дисциплін. Перше вагоме теоретичне обґрунтування вона отримала в працях Г.В.Ф.Гегеля та К.Маркса, інших представників німецької філософії. Згодом із суспільно-політичними та світоглядними змінами кінця XIX і першої половини XX ст., зазнає трансформації й категорія відчуження. Над нею замислювалися філософи Н.А.Бердяєв, А.Камю, Ж.-П.Сартр, Л.І.Шестов, знаходить вона своє логічне продовження в антропології, культурології, соціології, політології та ін. З поширенням екзистенціалізму тема відчуження стала однією із провідних у європейських літературах. Дослідженню цієї категорії як літературно-філософської проблеми присвятили свої праці чимало українських (М.Ігнатенко, О.Нікопаєнко, Т.Стадницька) та зарубіжних (Л.Вальц, Я.Славінський, А.Стоф, А.Хелер) науковців. Однак, антропологічний аспект екзистенційної ситуації відчуження з позицій порівняльного літературознавства в європейському просторі художніх творів про Другу світову війну, залишається мало вивченим.

Метою нашого дослідження є окреслення екзистенційно-антропологічного контексту категорії відчуження у творах про Другу світову війну (“Огненне коло” І.Багряного, “Альпійська балада” В.Бикова та “Час жити і час помирати” Е.М.Ремарка). Ці письменники належать до когорти видатних митців європейської художньої літератури, майстерність яких виявилася у змалюванні непростого екзистенції людини у чужому й абсурдному світі. Герої названих творів перебувають у межовій ситуації війни, відчужені та самотні, покинуті та знедолені, скалічені та зламані фізично і морально.

Трагічні події першої половини XX століття – дві світові війни, засилля тоталітарних режимів, зміна суспільно-політичних та економічних відносин в Європі та світі в цілому, – посилювали відчуження особи. Трагізм світочуття епохи вплинув на оформлення та поширення низки філософських концепцій, напрямків та течій у культурі й мистецтві, зокрема в художній літературі. Центром пізнання, осмислення і філософствування стала людина у її бутті, її внутрішні свідомі та півсвідомі емоційно-розумові стани, зовнішні взаємини з суспільством та світом. Ця ситуація зумовила антропологічно-екзистенційну світоглядну спрямованість літератури всього XX століття. Проза про Другу світову війну є яскравим тому підтвердженням.

Визначення категорії відчуження залишається доволі дискусійним та контроверсійним у середовищі українських і зарубіжних літературознавців. Це передусім зумовлено її різноплановими та багатогранними виявами не тільки в художніх творах на рівні стилістичних засобів і художніх образів, а й у біографіях письменників та впливу на читача. Ми визначаємо відчуження, як екзистенційно-антропологічну, внутрішньо-емоційну та інтелектуальну відокремленість особи від самої себе, від суспільства, від власного етносу чи держави, – людини, яка виявилася в кризовій ситуації (війни, тоталітарного режиму, еміграції, ув'язнення, ізоляції, полону, психологічного конфлікту та ін.). При розгляді цієї категорії Т.Стадницька виділяє наступні аспекти:

- пережите відчуження як частина життєвого шляху та процесу світоглядного становлення автора, а також вплив цього досвіду на його творчість;
- відчуження на рівні тексту (особливості нарації, організації текстової структури, композиції, місця та взаємодії головних і другорядних персонажів, використання мовно-стилістичних засобів);
- відчуження читача як особливий тип рецепції художнього твору [10, 20-24].

Проаналізувавши життєві і творчі долі І.Багряного, В.Бикова та Е.М.Ремарка, не можна не звернути увагу на спільність їхнього екзистенційного досвіду, який виявився у пережитому ними стані відчуженості. Василь Биков був учасником Другої світової війни, пройшов крізь випробування різними ідеологіями та владами. У радянські часи автора звинувачували у намаганні змалювати не героїчну та славу перемогу країни рад над нацистськими загарбниками, а трагедію окремої людини в період війни та повоєнного часу. Новий політичний лад у країні, з яким письменник змирився не зміг, змусив його емігрувати вже по здобутті Білоруссю

незалежності у 1998 році. Митець отже пережив потрійну відчуженість – не так від свого народу, як від власної держави та офіційної влади, яка цю державу уособлює. Еріх Марія Ремарк – видатний німецький письменник, учасник Першої світової війни, також пройшов випробування несприйняттям тодішньою фашистською владою і змушений був емігрувати. Його творчість присвячена двом світовим війнам, морально-філософським проблемам тогочасного суспільства, особистість в якому відсторонена від навколишнього світу і залишена в ньому на призволяще. Власний досвід письменника безумовно вплинув на його авторську візію. Життєвий шлях нашого співвітчизника Івана Багряного також був нелегким. Він не був солдатом, як В.Биков чи Е.М.Ремарк, проте також пройшов через лихоліття Другої світової війни, ув'язнення радянською владою та вимушену еміграцію. “Постійний конфлікт із режимом і оточенням, страх за власне життя і життя близьких, десятиліття напів- та нелегального існування, неодноразові провокації та спроби залякування з боку владних і шпигунських структур” [2, 7] призвели до максимального відчуження письменника не тільки на батьківщині, а й за кордоном.

Літературознавці вказують на відчутну присутність автобіографічних елементів у творах названих авторів. Досвід пережитої власної відчуженості, підсиленої тоталітарними режимами та еміграцією позначився на особливій побудові художньої структури творів, що виявилось у загостренні психологізму та внутрішній монологічності, у зображенні межового стану відчуження персонажів. “Альпійську баладу” В.Биков написав у радянські часи в період заслання тоталітарного режиму, а І.Багряний працював над “Огненным колом” у вимушеній еміграції, як і Е.М.Ремарк, коли писав “Час жити і час помирати”. Ситуація еміграційної відстороненості дає можливість творчій особистості переосмислити фундаментальні екзистенційні проблеми та моральні принципи, відійти від стереотипів насаджених традицією, подивитися на світ крізь призму нової культури. Письменник звільняється від тиску пануючої в залишеній батьківщині ідеології, йому вже не потрібно йти на компроміс із владою чи власною совістю. Він не тільки сам здобуває свободу, а й стає вільним у виборі напрямку власного творчого шляху. Водночас вимушена зміна місця проживання, відлучення від рідної землі – ситуація “втечі” чи “вигнання” змушує по-новому осмислити трагізм усього баченого та пережитого.

Стан відчуження героїв досліджуваних творів зумовлюється та підсилюється ворожістю навколишнього світу, а інколи самої природи. Персонажі зображені у різних кризових екзистенційних межових ситуаціях в період Другої світової війни. Іван і Джулія – головні герої “Альпійської балади” В.Бикова, втікають з полону в Австрійських Альпах. Умови ув'язнених стали нестерпними, залишилось лише єдине бажання – незважаючи ні на що здобути бажану свободу: “У них уже не осталось ни малейшей надежды выжить в этом чудовищном комбинате смерти, и сегодня они решили в последний раз попытаться добыть свободу, или, как говорил маленький чернявый острослов по кличке Жук, если уж оставлять этот свет, прежде стукнуть дверями” [4, 22]. Хоча, що обоє втікачів поміщені в межі невідомого та чужого для них світу, саме ця чужина дарує їм примарну надію вижити: “А теперь вот горы, Лахтальские Альпы – неведомый, загадочный, никогда невиданный край, и снова – маленькая, упрямая надежда обрести свободу” [4, 30]. Проте саме цей загадковий світ має силу і остаточно зламати людину: “Проклятые горы! Иван был благодарен им за их недоступность для немецких охранников и мотоциклов, но он уже начал и ненавидеть их за то, что они так безжалостно отнимали силы и могли, как видно, вконец измотать человека” [4, 28].

Світ, змальований Е.М.Ремарком у творі “Час жити і час помирати”, сповнений невідомого та незбагненого, він холодний та чужий для головного героя, німця, солдата східного фронту Гребера: “Гребер оглянув місцевість з пагорба. Вона була гола, похмура, зрадлива; місячне світло все спотворювало й робило непізнаваним. Кругом чужа, холодна, невідома пустка. Ніщо не викликало довіри, ніщо не зігрівало душу. Все безмежне, як сама країна. Безмежне й чуже. Чуже ззовні і всередині. Греберу стало холодно. Ось воно. Так склалося його життя.” [9, 35].

Проте стан відчуження здатне підсилити перебування не тільки на невідомій землі, чи незнайомій місцевості, власна країна також може стати чужою: “Примет ли ее, пусть и чуткая, честная душа суровую правду его страны, в которой дай бог разобраться самому?” [4, 60]. Це риторичне питання ставить собі Іван, в нелегкій дорозі, відчуваючи безмежну самотність та беззахисність: “Обычно вечер угнетающе действовал на Ивана. Ни днем, ни ночью, ни утром не было так тоскливо, так бесприютно, тревожно и тягостно, как при наступлении сумерек. Со всей остротой он почувствовал это в годы войны, да еще в плену, на чужой земле – в неволе, в голоде и

стуже. Вечерами особливо остро донимало одиночество, чувство беззахисності, залежності від злого і неумолимої ворожої сили. І нестерпно хотілось миру, спокою, рідної і доброї душі поряд” [4, 60]. Він приходить до розуміння: “Все было. Старое ломали, перестраивали – нелегко это далось. С кровью. И все же нет ничего милее, чем Родина. Трудное все забывается, помнится более хорошее. Кажется, и небо там другое – ласковее, и трава мягче, хоть и без этих букетов. И земля лучше пахнет” [4, 96]. Справді рідна земля завжди миліша серцю, ніж невідома чужина, якою б красивою вона не була. Любов до вітчизни та поклик землі – спільний для багатьох народів. Але в час лихоліття, коли руйнується рідний світ, вмирають рідні та кохані люди, важко віднайти любов у серці. Так у творі “Огненне коло” І.Багряного головні герої хоч і воюють на власній землі, проте рідним та близьким їм цей світ назвати уже важко: “Світ не сприймається вже в реальній цілісності. Бо його не має в реальній цілісності. Він розщеплений, розмонтований. Він розламаний на скалки, роздертий на шмаття. Небо поколото, як побите люстро. Все побите і все двиготить. Рух. Дим. Мряка судного дня. Хаос Содом і Гоморри. Але ж, Боже! Пощо ж на них Содом і Гоморра?!.. Світ нагадує збомблений музей, бачений якось. З хаосу, з диму й кіптяви вихоплюються то там, то там окремі, уцілілі образки, окремі шкіци, химерна мозаїка румовища, мозаїка руйнованого світу. І тепер цей світ лишається в гарячковій пам’яті, як химерна мозаїка, як окремі кадри, вихоплені оком блискавично з хаосу й зафіксовані в клітинах мізку навіки. Фантастична мозаїка” [1, 87]. Саме таким представлений світ війни у баченні літературної антропології – роз’єднаним, заземленим, нецілісним, сповненим уламками мозаїчного буття та неблаганного відчуження. Він вже не може надати людині захисту, якого вона прагне: “Люди шукали прикриття й не мали його. Люди шукали пощади від всюдисущої смерті й не мали її. Люди на своїй власній землі згоряли живцем, бо горіла й сама сира земля” [1, 84]. У такі жахливі моменти життя навіть людська віра нівелюється безконечністю хаосу та небаченим абсурдом. Скільки людей чекали чуда, якому не судилося статись: “Велика річ, – людська віра може створити психоз жаху і вона може створити зворушливу ілюзію небувалого чуда” [1, 29]. Там, де чудо стає неможливим та згасає надія, панує тривога та розпач: “В очах їхніх був жах або відчай, або порожнеча душевної прострації” [1, 23], які переходять у божевілля: “Очі йому застеляв туман – туман жалю, туман болю. А може, й туман сліз... Гарячих, мужеських сліз, яких ніхто не бачить і не мусить бачити. А може, й туман божевілля від вибуху відчаю...” [1, 19].

У час війни людська свідомість переповнена картинами руїн та жаху, герої прагнуть віднайти спокій хоча на мить, тому для зображення півсвідомого рівня відчуження І.Багрянний та В.Биков застосовують художній прийом сну, який поглиблює стан відсторонення: “Здається щось десь горить. Десь близько. Але байдуже. Нехай. Обезволіле тіло, розбите утомою й болем, палене пекельним вогнем зсередини, зовсім не реагує на мляву думку про те, що десь щось горить. Нехай горить. Нехай. Нехай увесь світ горить. Так йому й треба. На мізок настирливо навалюються непереможний тягар утоми, все той самий тягар утоми й тупого запаморочення, йому не можна протистояти, і душа, утікаючи від того тягара, знову поринає в сон, утікає в якийсь інший світ – в маячіння” [1, 4-5]. Стіна між реальністю і сном зникає, все змішується до купи – уламки світу, спогади з минулого, теперішні страждання, та майбутнє очікування неминучого, перетворюючись у “призрачну смесь бреда і реальності” [4, 70], від якої втекти неможливо.

Іншого рівня сягає відчуження трансцендентне – відсторонення людини від Бога, неможливості рухатись у напрямку духовного вдосконалення через втрату на війні віри та базових моральних принципів. Прихильники атеїстичного екзистенціалізму стверджують, що Бога немає, тому що “Бог вмер” у серці людини. Ця жорстока констатація відображає умонастрій багатьох людей, які пережили жахи війни. Вони вижили, прийшли до такого бажаного миру, проте в серці залишилося питання, – чому всемогутній Бог, гарант справедливості, уособлення найсвітлішого добра допустив такі лихоліття і випробування. У тексті ця екзистенційна проблема виявляється в інтертекстуальності, особливо в “Огненному колі” І.Багряного. Епіграфом твору вибрані слова з Євангелії від Івана: “Ніхто більшої любові не має над ту, як хто власне життя покладе за друзів своїх” [Івана 15:13]. Ці слова справді звучать як джерело безмежної Божої мудрості, проте не тільки ця думка, а й сам Бог залишаються непоміченими, губляться за розривами бомб, неосяжному хаосу людських страждань, болю, відчаю, божевілля та смерті: “Ось сільська церквичка... Вона стоїть на пагорбі й горить, як смолоскип, піднявши в небо два стовпи диму, – один стовп білий, а один чорний. Білий стовп диму з дзвіниці, а чорний з даху самої церкви. Обидва стовпи клубочаться в синє небо, не змішуючись, кожен сам по собі. Церква горить

самотньо, ніхто її не гасить, бо в навколишньому селі, либонь, жадної живої душі... Раптом з небес злітають бомби з несамовитим, сатанинським виттям, падають – і церковицю всю підносять в повітря... Згодом виявилось, що в тій церквинці було повно дітей, і жінок, і стариків. Вони вклякнули й так стояли навколішках, молитовно згорбившись і склавши руки. Вони шукали рятунку, захисту. І вони вірили в заступництво, вони вірили в неспалимість цього місця. І та їхня віра була така велика, така безмежна, що коли навіть почала церква наповнятися димом, люди не кинулися навтьоки. Вони вірили в недоторканність, вони вірили в неможливість, щоб смерть і поругання перемогли святиню. А ще вони вірили, що ніхто не дерзне посягти на святе місце, що навіть найлютіший ворог не допустить блюзнірства. Тим більше, що ворог знає, що в війні церква є притулком беззахисних і безбройних. Ворог дерзнув..." [1, 89-90]. Незбагненність абсурдного і відчуженого світу пронизує все єство, вбиває здоровий глузд, людина відчуває невідворотність кінця: "И тут Иван с новой остротой почувствовал неизбежность конца. Страшно, но с этим куском [хлеба – Н.М.] вдруг исчезла последняя надежда выжить – съев его, они тем самым как бы подытожили все свои жизненные заботы, и теперь осталось только одно – прожить недолгие минуты и умереть. Ивана снова охватила тоска при мысли о непростой трате усилий и в такое время!" [4, 117]. Екзистенція людини втрачає будь-який сенс, серце вже не має сили ні любити, ні ненавидіти, хочеться втекти від світу, від самого себе: "Не бачив нічого перед собою. Майже біг. Йшов із решток своїх сил. В ніщо. В порожнечу. В чорне провалля... Утікав від того, від чого не можна втекти" [1, 131].

Остаточною та абсолютною мірою відчуження та одночасно способом його подолання є смерть. Філософи екзистенціалісти виділяють смерть, як найгостріше вираження відстороненого та відчуженого стану світу та людини. Смерть є невід'ємною частиною людського буття. З моменту народження ми невблаганно наближаємося до цієї остаточної межової ситуації, ми можемо боротися проти неї, але вона має не лише негативний, а й позитивний бік – разом з кінцем життя приходить кінець відчуженню та стражданню: "Его недоумение оборвал бешеный удар в грудь, нестерпимая боль пронизала горло, на миг мелькнуло в глазах хмурое небо, и все навсегда погасло" [4, 120]. Однак усвідомлюємо, що багато жертв Другої світової війни померли на чужині, і поховані у чужій землі навіть після смерті залишилися відчуженими. Незважаючи на безмежний відчай та зневіру, в "Огненному колі" у своїх роздумах автор висловлює надію на майбутнє: "Кров зацвіте червоними маками, життя проросте ланами золотого колосся, – їх голубитиме сонце і вітер, дівчата, й діти, й матері..." [1, 27].

Отже, проаналізувавши твори українського, білоруського та німецького письменників про Другу світову війну, ми виявили різноплановий характер категорії відчуження, яка реалізується в ситуації відірваності від світу, Бога, природи, держави, народу на межі життя та смерті. У вирішенні цієї екзистенційно-антропологічної проблеми письменники, будучи близькими радше до християнського екзистенціалізму, ніж до атеїстичного, використовують різні художньо-стильові прийоми та засоби, не виходячи за межі загальнолюдських та християнських цінностей. Аналіз текстів різних національних літератур засвідчує, що людські страждання та стан відчуження не мають національного, етнічного чи державного забарвлення, поняття ворога розмите, адже сам ворог також людина, яка мислить, розчаровується, надіється та кохає. Стає очевидним, що війна нікого не возвеличує, нікого не робить переможцем чи переможеним, вона лише калічить людські долі, залишає сиротами дітей, вириває з серця любов, приводить до зневіри та безнадії, залишаючи відчуженими мільйони жертв. Письменники підсилюють ситуацію відчуження в тексті шляхом психологізму, автобіографізму, внутрішній монологічності, інтертекстуальності, незавершеності речень та через використання художнього прийому сну. Аналіз творів із різних національних літератур підтверджує, що екзистенціалістська методологія виявляється надзвичайно плідною у компаративних студіях над текстами воєнної проблематики.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І.П. Огненне коло. – Львів: Євросвіт, 2006. – 132 с.
2. Багрянний І.П. Вибрані твори / Упоряд., автор передм. та приміток М.Балаклицький. – К.: Смолоскип, 2006. – 687 с.
3. Бердяев Н.А. Царство духа и царство кесаря; Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. – М., АСТ, 2006. – 349 с.
4. Быков В.В. Повести / Пер. с бел.; Художн. П. Пинкисевич. – М.: Дет. лит., 1989. – 447 с.

5. Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. – 494 с.
6. Ігнатенко М. Відчуження й імморалізм у дійсності та літературі XX ст. // Слово і час. – 2001. – № 11. – с. 45-59
7. Кувакин В.А. Религиозная философия в России: начало XX века. М.: Мысль, 1980. – 309 с.
8. Пахаренко В.І. Начерк Шевченкової етики. – Черкаси: Брама – Україна, 2007. – 208 с.
9. Ремарк Е.М. Час жити і час помирати / Перекл. з нім. Ю. Петренко. – К.: Видавництво художньої літератури “Дніпро”, 1974. – 328 с.
10. Стадницька Т.І. Відчуження як теоретично-літературна категорія // Наукові записки Національного університету “Києво-Могилянська академія”. Філологічні науки. – К. : КМ Академія, 2005. – Т.48. – с. 20-24.

*Сергій МИХИДА*

© 2008

## ПСИХОПОЕТИКА Й АНТРОПОЛОГІЯ: ПРОБЛЕМА КОРЕЛЯЦІЇ

Психологоспрямованість – одна із домінант новітнього літературознавства. Ця теза очевидна, хоч і потребує окремих уточнень у рецептивній площині, сприйманні/несприйманні психологічних досліджень в науці про мистецтво слова. Останні наукові розвідки породжують активну полеміку з достатньо широкою аргументаційною базою за [5], або без неї – contra, коли фрейдівський психоаналіз (а саме його концепти найчастіше лякають традиційно налаштовану частину представників наукового дискурсу) табується, табуючи тим самим тенденції занурення в таїни психіки митця й постфрейдівськими в хронологічному плані науково психологічними методами (діяльнісний підхід, егопсихологія, гуманістична психологія тощо), обмежуючи при цьому можливість осягнення психологічної глибини твору, а відповідно – усього багатства його поезики.

Разом з тим активного вжитку в літературознавстві набувають рецептивні естетика з поезикою, наратологія; відбувається (судячи з поважності нинішнього форуму) процес становлення антропологічних студій. Тобто, актуалізуються всі технології, яким з відомих причин не знайшлося місця в радянському літературознавстві, і які тією чи іншою мірою антропо- й, відповідно, психологозалежні.

У такому розмаїтті методологій відчувається назріла необхідність пошуку концепції, де психологічний компонент **постулюється**, а антропоцентризм, як джерельна база, стає **визначальною особливістю**. На наше переконання, цим вимогам відповідає **психопоетика** – галузь літературознавчого знання, зосереджена на дослідженні психоструктури особистості письменника у діалектичному взаємозв’язку з особливостями художності його творів. Завданням цієї розвідки є окреслення її кореляції зі здобутками класичної, структурної, а в її надрах – літературної, та маргінальної антропології.

Виконання поставленого завдання потребує передусім узгодження об’єкта дослідження, адже «населеність» літературного твору людиною (**антропоповненість**) ні в кого не викликає сумніву. Є й всі підстави говорити про спільність об’єкта у психопоетиці й антропології. Як зауважує К. Леви-Строс, «важливо з самого початку зрозуміти, що антропологія не відрізняється від інших гуманітарних і соціальних наук об’єктом дослідження», хоч «історії й було треба, щоб вона розпочала із занять так званими «дикими» чи «первісними» суспільствами». [7, 359]. От тільки на кого спрямовувати дослідницькі інтенції: персонажа літературного твору (чи тексту?), письменника, ім’я якому «автор», чи реципієнта – питання відкрите.

Схиляємося до первинності носія художності, інтерес до постаті якого в літературознавстві другої половини XIX – XX – початку XXI століття з певною амплітудою підвищення-пониження спостерігається, а останнім часом можна з певністю говорити: посилюється. Рамки поняття “митець”, “письменник” з такою ж частотністю звужуються-розширюються залежно від тенденцій літературно-мистецького процесу, але неминує все “обертається” навколо категорії “автор”, що досить об’єктивно, адже мається на увазі не лише психофізіологічний суб’єкт, а і його творчий потенціал, реалізований у витворі мистецтва, тобто, «суб’єкт плюс текст» [2, 318], або ж, «людина-і-її-твор» [13, 444]. Автор у рецепції дослідників то



«втручається» в текст (Ш. Сент-Бев та біографічний метод), і його життя у внутрішніх та зовнішніх проявах прямо впливає на художність, то «вмирає» (Р. Барт, М. Фуко). Відзначимо, що остання теза досить серйозно вплинула на спрямування літературознавчих досліджень у бік від «автора» до «тексту», чим, безумовно, нашкодила не останньому – текст залишився незмінним, а скоріше третій іпостасі мистецького явища – реципієнту, його естетичній реакції, що зводиться у такому випадку до голого споглядання не підсиленого енергією буттєвої та психологічної сфери носія мистецьких цінностей. Крім того, трактування художнього тексту без особи його автора віддаляє аналітика від розуміння власне художності, замінюючи її поняттям «письма», а автора, відповідно – «функції». «Антипсихологізм» (а саме так трактує польська дослідниця Зофія Мітосек, відсутність авторського начала в наукових студіях), репрезентований формалістами й структуралістами, приводить до втрати і якості і глибини філологічних досліджень, адже виявляється «насамперед у трактуванні літературного твору як продукту, незалежного від процесу творення, та в описі літературних засобів як об'єктивних та відокремлених від психіки творця культурних норм» [9, 207]. Крім того, «антиавторські» тенденції, репрезентовані у працях Р. Барта «Смерть автора» (1968), «Задоволення від тексту» (1973), М. Фуко «Археологія знання і дискурс про мову» (1972) та їх послідовників, мають, на наш погляд, виразну **дегуманізаційну** спрямованість. Їх пов'язаність із певними філософськими тенденціями ХХ століття не викликає сумніву і не потребує наразі ні підтвердження, ні заперечення, та все ж не може не викликати тривоги в умовах, коли людство й без того шаленими темпами втрачає духовні орієнтири, які значною мірою залежать від носія мистецьких цінностей.

Тож, розв'язуючи питання про необхідність осмислення категорії автора у філологічних студіях, не можна забувати й про те, що втрата позицій літературою, яка спостерігається останнім часом, окрім об'єктивних чинників (розвиток аудіо-візуальних видів мистецтва) зумовлена ще й цим зміщенням. Сучасний артбізнес як конкуруюча сила впливу на масову свідомість розвинув окрім звичних інтерпретаційних технологій на зразок журнальних «портретів» цілу індустрію «розкрутки» кіно-, телемитців: інтерв'ю, ток-шоу, фотосесії тощо. Це приваблює, і опосередковано через створений позитивний чи навіть скандально популярний образ творця зацікавлює його творінням. Про літературознавчу науку, особливо українську, цього не скажеш. Табу на авторитети переборювати досить непросто, а це, на наш погляд, шкодить історії літератури, яка працює не лише на освітлення минулого, а й на формування майбутнього громадянина. І без погляду літературознавця на постать автора того чи іншого літературного явища у всій повноті його внутрішнього психічного і зовнішньо-подієвого буття зробити це далеко не просто.

Концептуальність категорії автора у філологічних дослідженнях визнають не лише її прихильники, до яких ми зараховуємо і себе, але й противники. Навіть апологет постструктуралізму М. Фуко, репрезентуючи позицію своїх попередників формалістів та структуралістів і досить категорично заявляючи про «смерть автора», визнає: «Навіть сьогодні, коли відновлюємо історію концепцій літературного жанру чи філософських шкіл, **ці категорії видаються слабкими і вторинними у порівнянні зі стійкою фундаментальною одиницею автора**» [13, 444]. (Підкреслення наше – С.М.)

«Стійкість» і «фундаментальність» категорії «автор» відтоді (доповідь на тему «Що таке автор?») була виголошена Мішелем Фуко в лютому 1966 року) не тільки не зникла, але й набрала ширшого масштабу. І на українських теренах в тому числі. На наш погляд, даремними є й висловлені В. Федоровим у статті «Автор як онтологічна проблема» сумніви щодо актуальності категорії автора для вітчизняної науки про літературу, заяви про те, що наразі «вона опинилась практично на периферії уваги вчених» [11, 55]. Останніми роками в україністиці цій проблемі приділялося достатнього багато уваги. Варто назвати лише кілька дисертацій, предметом осмислення яких є «автор» як літературознавча категорія, зокрема, «Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття)» С. Руссової, «Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського)» А. Островської, «Проблема автора в ліриці І.Я. Франка» Г. Давидової-Білої, «Автор та герой як суб'єкти поетичного буття» О. Самойлова, «Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича» М. Гірняк, «Мала проза В. Винниченка у світлі авторської суб'єктивності» А. Горбань. Це вже не кажучи про низку публікацій в періодиці й у наукових

збірниках [...], та й про абсолютну більшість психологоцентричних досліджень, які з'являються останнім часом, включаючи посібники та монографії Л. Левчук [8] та Н. Зборовської [5; 6], у яких прямо чи опосередковано постаті автора надається виразної уваги. Таким чином, незаперечним залишається твердження І. Фізера про те, що „ні „смерть автора”, ні „смерть літератури” широкого емпіричного втілення не мали. Сьогодні це, швидше за все, непродуктивні та інваріантні фразеологеми, якими користуються ще деякі критики” [12, 52].

Не заглиблюючись наразі в сутність самої категорії – це завдання інших розвідок, відзначимо її актуалізованість в сучасному науковому дискурсі і схильність переходу від абстрактного «образу автора» в літературному творі чи творчості до яскраво індивідуалізованої науково вмотивованої у психологічній науці категорії – «особистість» письменника.

Визначивши методологічну базу та об'єкт дослідження усвідомлюємо важливість вибору координат, у яких воно відбуватиметься: традиційній теоретико-літературній площині з використанням здобутків класичної антропології, психоаналітичній, чи постмодерністській, яка власне й породила явище літературної антропології, на яку нині ми й звертаємо свою увагу. Моніторинг сучасного стану антропологічних досліджень, зроблений С. Шандбіним у статті «Постмодерністська антропологія і сфера застосовності її культурної моделі» (Этнографическое Обозрение. 1998. – №1. – С. 14–27) засвідчує наявність двох тенденцій, двох підходів до антропологізації гуманітарних досліджень. «Необхідно розрізняти, – зауважує вчений, – з одного боку, групу теоретиків, які блискуче володіють постмодерністською методологією і риторикою, відверто виражають свою позицію й накидаються з критикою на всі інші течії етнології. Саме до них часто й застосовується термін «літературна антропологія» (literary anthropology). А з іншого боку – переважну масу дослідників, котрі тією чи іншою мірою впроваджують цей підхід на практиці, поєднуючи його з елементами інших підходів» [14, 15].

І перша, й друга тенденція потребують осмислення й корегування власного місця в сучасному науковому дискурсі. Певна категоричність, про яку заявлено вище у випадку з літературною антропологією, межує з тенденційністю, якої так хотілося позбутися, друга – загрожує еkleктизмом, хоча в цілому це й не суперечить нашому баченню методологічного підходу, за умови, якщо йдеться про «системний еkleктизм», запропонований американським психологом Гордоном Олппортом [10].

Разом з тим, занепокоєння викликає й концептуально постмодерністське спрямування антропологічних студій, яке виявляється передусім у «відмові від цілісного й зв'язного опису, масштабного теоретизування, систематизації; утвердженні методологічного плюралізму, принципової рівноцінності усіх можливих точок зору на явище, що вивчається (хоч перевага при цьому віддається інтерпретаційним методам)» [див.: 1, 12]. Інтерпретаційні ж методи передбачають ставлення до культури як до тексту, упорядкованої групи знаків. Завдання дослідника у цій ситуації полягає в прочитанні, інтерпретації цього тексту і в результаті деконструкції – появи нового тексту. У такому випадку неминуче постає проблема «белетризації» наукового тексту, яка спостерігається в постмодерній критиці. Адже «сучасна літературна критика, особливо її постмодерний варіант, – на думку С. Шандбіна, – давно вже перестала бути об'єктивним аналізом і перетворилася на особливий жанр літературної творчості». Не заперечуючи в цілому літературознавчі студії есеїстичного характеру (гарний зразок – праця О. Забужко), погодимося із думкою дослідника, котрий з цього приводу твердить: «Найбільш шокуючий момент цієї критики – принципова відмова від об'єктивності та науковості в їх традиційному розумінні». [14, 16].

Крім цього, важко погодитися з постмодерністською риторикою в сфері суспільних та гуманітарних наук, яка полягає у відмові від чіткого розмежування суб'єкта й об'єкта наукового дослідження, перегляді їхнього традиційного протиставлення на користь кореляції, не завжди притаманної текстам класичної та модерної літератури.

І саме тут принциповим постає утвердження домінантної ролі особистості письменника, визначення його антропоцентром дослідження. Моніторинг науково психологічних джерел дає підстави твердити, що саме категорія «особистість» єдина охоплює його психосвіт митця вповні, а відповідно, засвідчує його унікальність, неповторність, що при дослідженні поезики того чи іншого письменника, чи окремого його твору є визначальним. Підтвердження цієї тези знаходимо вже у праці Е. Геннекена «Естопсихологія» (1888), де зауважується принципова помилка, котрої припускаються автори літературознавчих досліджень при характеристиці особистості митця,

базуючись на з'ясуванні «історії його життя, етнології, закону спадковості, впливу середовища – і разом з тим – безпосередньому аналізу його творів» [3, 26]. Як бачимо, етнологічна (читай: антропологічна, адже саме з етнології виростала антропологія в цілому й літературна, зокрема) складова в осягненні психології митця відноситься на другий план. На першому, з точки зору французького дослідника, постає естетичний аналіз літературного твору у взаємодії з формально-змістовим, який дозволяє з'ясувати «особливості душевної організації» його автора. Додамо до літературного твору як об'єкта дослідження психологічної іпостасі письменника й мемуари в найширшому розумінні: спогади, записники, щоденники, епістолярій, котрі разом, у відповідності до нашої концепції, складають поняття **мегатекст** митця, аналіз якого на мікрорівні дозволяє наблизитися до створення його повноформатного психологічного портрета. Концептуальною при цьому має стати настанова Е. Геннекена на досягнення результату через використання «термінів наукової психології», тобто, опанування здобутками психологічної науки, чого досить часто не вистачає літературознавцям.

Критику класичної антропології спостерігаємо й у монографії «Маргінальна антропологія» С. Гуріна, адже вона розглядала «людину взагалі», позбавлену будь-яких індивідуальних якостей». Більше того, «абстрактним об'єктом вивчення був **середньостатистичний індивідуум**, усі **конкретні властивості ігнорувалися** як другорядні, котрі тільки заважають чистоті дослідження проблеми» [4, 6]. Підтвердження такої позиції знаходимо і в інших опонентів К. Леві-Строса, зокрема, Крьобера, котрий вважає використання терміна «структура» даниною моді, зауважуючи його «благозвучність», можливість використання в науковому тексті як «пікантної приправи». Учений допускає структурний підхід лише за умови розгляду «деякої **типової особистості**» [цит. за: 7, 286]. (Підкреслення наше – С.М.).

У цілому спростовуючи категоричність свого візаві, К. Леві-Строс погоджується із доцільністю використання поняття «структура **основного типу** особистості» (підкреслення наше – С.М.), а значить, якщо не цілком, то частково **відкидає індивідуалізацію** антропологічних досліджень на користь підпорядкування окремого елемента моделі, а тієї – структурі, що в умовах, скажімо, порівняльного літературознавства, дослідженні літературного процесу, осмисленні місця окремого митця в контексті того чи іншого літературного напрямку має, звичайно, науковий сенс. Натомість осягнення психологічної сутності окремого письменника потребує по-особливому індивідуального підходу, зосередженості на деталях, випадках, фактах, ігнорування яких призведе до втрати об'єктивності, й, відповідно, недоодержання результату щодо поетикального багатства того чи іншого твору

Підтвердження наших сумнівів щодо можливостей структурної антропології для досягнення кінцевої мети психопоетикального дослідження знаходимо в розумінні К. Леві-Стросом структури як системи рівноцінних елементів. Перехід моделі в статус структури уможлиблюється лише за умови виконання чотирьох умов [Див.: 7, 287–288]. Перша – не допускає зміни інших моделей, які входять до системи, бо це веде до змін усієї системи. Дослідження ж психологічної іпостасі того чи іншого митця на психопоетикальному рівні не вимагає подібної залежності. По-друге, К. Леві-Строс зауважує необхідність типологічної близькості моделей. У випадку з психопоетикою така настанова цілковито недоцільна, адже досліджується унікальна й неповторна особистість. Така невідповідність стосується й третьої й четвертої умов, сутність якої полягає в **безпосередній** залежності одного елемента від інших на рівні їх функціонування, що заперечує появу оригінального творчого продукту.

У той же час є всі підстави говорити про близькість, можливість запозичення, взаємопроникнення методичних прийомів, які використовуємо у психопоетиці й відзначаємо у структурній антропології. Скрупульозність дослідження мегатексту, яку ми пропонуємо здійснювати «під мікроскопом» цілком відповідає принципу запропонованому Леві-Стросом, коли йдеться про те, що «головним, якщо не єдиним, правилом є **точність спостереження** і опису усіх фактів, при цьому не можна ні в якому разі припустити, щоб внаслідок якихось теоретичних забобонів були спотворені їх природа та значимість» [7, 289]. Спрацьовує й друге правило, котре втікає з попереднього: «явища повинні бути досліджені як самі по собі, так і у зв'язку з усією сукупністю фактів» [7, 289]. У випадку з нашим розумінням психопоетикальних методів, кожен із виявів внутрішнього світу митця, засвідчений в одному з джерел мегатексту, об'єктивізується лише за умови узгодження його з іншими, в тому числі й художнім текстом, який має **психоавтобіографічний** характер.

Підсумовуючи, висловлюємо жаль від неможливості, зумовленої обмеженнями жанру, продемонструвати на практиці вказані достоїнства й недоліки двох антропоспрямованих галузей гуманітарного знання, та кілька міркувань, породжених осмисленням поставлених у статті завдань. Постмодерна доба вимагає постмодерного мислення, скоріше навіть не вимагає, а породжує його. У незалежності від стереотипів, канонів, принципів. Час спонукає й продукує необхідність перебувати в межах його правил. Ось чому на даному етапі вже (чи ще?) не можемо говорити про чистоту методологій, ось чому все частіше відчуваємо необхідність їх синтезу на рівні методів і прийомів. Психопоетика, яка народжується в українському науковому дискурсі як симбіоз літературознавства з психологічною наукою потребує «свіжої крові» – існуючих, але маловживаних технологій, або ж їх вкраплень. Яскравий приклад такого синкретизму – психопоетика й антропологія – важко сумісні й водночас із великим потенціалом до використання здобутків одна одної.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бауман З. Философские связи и влечения постмодернистской социологии // Вопросы социологии. – 1992. – Т.2. – С. 5–22.
2. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. Досвід філософського аналізу // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 318–322.
3. Геннекен Е. Опыт построения научной критики (Естопсихология). – Спб.: Издание журнала «Русское богатство». – 1892. – 82 с.
4. Гурин С. Маргинальная антропология. – Саратов, 2000. – 204 с.
5. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
6. Зборовська Н. Психоданаліз і літературознавство. – К.: Академвидав, 2003 – 392 с.
7. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.: «ЭКСМО-Пресс», 2001. – 511 с.
8. Левчук Л. Психоданаліз: історія, теорія, мистецька практика. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
9. Мігосек Зофія. Теорії літературних досліджень. – Сімферополь: Таврія, 2003. – 408 с.
10. Оллпорт Г. Личность в психологии. – М.: КСП+; Спб.: Ювента, 1998. – 349 с.
11. Федоров В. Автор як онтологічна проблема // Слово і час. – 2003. – №10. – С.55–58.
12. Фізер І. Чи така смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) // Слово і час. – 2003. – №10. – С.50–55.
13. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 444–456.
14. Шандыбин С. Постмодернистская антропология и сфера применимости ее культурной модели // Этнографическое обозрение. – 1998. – №1. – С. 14–27.

*Марія МОКЛИЦЯ*

© 2008

### АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ПСИХОАНАЛІЗУ

Рівень науки визначається мірою володіння її предметом. Гуманітарні науки впродовж тисячоліть вивчали людину в комплексі і лише трохи більше двох століть назад почали стрімке розгалуження і сягнули тієї мережі численних спеціалізацій, які кожна з гуманітарних наук має сьогодні. Процес спеціалізації, до того ж., продовжує нарощувати темпи, оскільки епоха інформаційного суспільства лавоподібно накопичує знання з кожної сфери. Аби бути глибоким фахівцем справи, на вищому науковому рівні володіти своїм об'єктом, потрібно обирати все і більш і більш вузьку ділянку знань. Будь-який рух в ширину, по периметру об'єкта, а ним, очевидно, треба вважати не лише людину як таку, в біологічних чи психологічних або й соціальних параметрах, а культуру людства в цілому, дуже швидко обернеться втратою будь-яких чітко маркованих орієнтирів. І тоді починається царина індивідуальної або ж корпоративної міфології, яка в сучасному світі як ніколи часто заступає науково об'єктивоване пізнання.

Водночас стає все більш очевидною небезпека вузької спеціалізації, про яку ще на початку ХХ століття попереджав Х.Ортега-і-Гасет (“Спеціаліст прекрасно “знає” свій маленький закуток всесвіту, але він не має найменшого поняття про все інше”: “Бунт мас” [6, 83]). Вузька спеціалізація у гуманітарній сфері особливо небезпечна, оскільки сегмент легко перебирає на себе повноваження цілого, стає самодостатнім. Науковець практично не спроможний помітити межу, за якою він перестає будь-що вивчати, а лише обертається у сфері чергової міфології. Сьогодні жодна філософія не спроможна виконувати роль координатора наукового пізнання людини, як це вона робила за старих часів. Це легко помітити і по тенденціях філософського розвитку ХХ століття. Помітні філософи, які запропонували людству важливі концепції, змушені були дуже глибоко заходити у суміжні сфери: психології, етнології, культурології, мистецтвознавства, релігієзнавства тощо. Крім того, цікаві філософські концепції часто надходили не із царини власне професійної філософії: згадаємо З.Фройда, К.Г.Юнга, К.Леві-Строса, Й.Гейзінгу, М.Бахтіна, М.Еліаде, Р.Барта, Ж.Дерріду, багатьох інших авторів яскравих праць з самобутніми філософськими чи світоглядними концепціями в основі. І всі ці дослідження ілюструють один і той самий процес: кожен вузький спеціаліст гуманітарної сфери, який хоче володіти своїм об’єктом, шукає психологічні, етнологічні чи культурологічні праці, аби утримувати бачення об’єкта, не втрачати з поля зору його основні риси. Відчуваючи цю тенденцію розвитку гуманітарних наук, Клод Леві-Строс і дійшов необхідності окреслити межі науки, яка б сама була порубіжною і тому змогла б стати координатором вузькоспеціальних досліджень в кожній гуманітарній сфері. Досить переконливо виглядає ця пропозиція і назва такої науки – антропологія [4]. Звісно, це має бути нова наука, яка збере найбільш суттєві для об’єкта в цілому знання з кожної сфери і зможе їх утримувати в межах певної цілісності. Показово, що в картині антропології К.Леві-Строса не знайшлося місця багатьом важливим гуманітарним наукам, в тому числі й літературознавству. Це ніби зрозуміло: антропологія не може бути складом всіх наук. І все ж існування в цій картині бодай одного фрагмента, дотичного до літературознавства, а саме фольклору, говорить про те, що в антропології, якщо це має бути координатор всіх гуманітарних досліджень, мусить знайти місце згущений витяг із здобутку кожної гуманітарної науки.

Розвиток літературознавства протягом тих століть, коли воно стало автономною наукою, позначається віхами розгалужень на нові сфери. Вже очевидно, що фольклористика, віршознавство, компаративістика і наратологія стрімко набувають ознак самостійних галузей знань, вже стали чи невдовзі стануть окремими науками. Водночас очевидно, що вони в жодному разі не повинні втрачати зв’язку з теорією літератури як наукою, координуючою літературознавство в цілому. В свою чергу теорія літератури, аби лишатись дієвим координатором своїх наук, мусить стрімко накопичувати знання із суміжних гуманітарних наук, в першу чергу психології, але, звісно ж, і етнології, і історії релігій, зокрема герменевтики, і культурології, і семіотики, і соціології та інших наук. Така структура забезпечить рух в протилежних напрямках: з одного боку, до все більш вузьких знань про все більш вузькі фрагменти об’єкта, з іншого боку – до комплексного бачення цього об’єкта. На жаль, поки що рано говорити, принаймні на теренах української науки, про існування такої структури. Але стихійно рух розгортається саме таким чином. В цьому зв’язку варто поговорити про основні складові головного об’єкта літературознавчої науки: про зміст і форму літератури. Протягом двох останніх століть можна зафіксувати коливання в процесі актуалізації змісту чи форми літератури. Очевидно, що змістовий рівень об’єкта безумовно переважав у дослідженнях ХІХ століття, і всі ті наукові школи, які воно сформувало, були спробою вихопити змістові чинники літератури. Міфологічна школа шукала онтологічні і світоглядні основи змісту, біографічна – індивідуально-життєві, культурно-історична – соціальні, суспільні тощо. На початку ХХ століття цю справу продовжив психоаналіз, а точніше, його літературознавчий варіант, фрейдизм. Народницька критика і психоаналіз, дві, здавалось, протилежні гілки дослідження змісту літератури, несподівано зійшлися у 20-і роки (в різних країнах, звісно, по-різному), аби утворити замкнене коло. Для багатьох літераторів вже у двадцяті роки чітко окреслилось розуміння: вивчення змісту літератури не є науковим в повному сенсі цього слова. Найбільш чітко і переконливо довели цю тезу представники російської формальної школи, в особах Р.Якобсона, Б.Ейхенбаума, В.Шкловського, В.Жирмунського та інших. Далі магістральний рух літературознавства визначається пафосом науковості, яка б не поступалась достовірністю отриманих результатам всім іншим наукам, включно з точними і природничими. Це патетика не лише формалізму, але й

структуралізму, наратології (само собою, віршознавства, його навіть в першу чергу), семіотики, інтертекстуального методу, загалом патетика постмодерних досліджень в царині літературознавства. Пошук достеменного, матеріально вираженого і науково зафіксованого об'єкта для науки, яка є гуманітарною, це свого роду процес долання комплексу неповноцінності, пов'язаний з дорослішанням. Зверхне ставлення до гуманітарних наук з боку представників точних, природничих, а особливо – прикладних наук, мало місце не лише в межах радянської системи (хоча, звісно, гуманітаристика саме тут була занехаяна, як ніде). Це зрештою неминучий етап, з огляду на специфіку об'єкта. Кожна гуманітарна наука мусить перейматись власною науковістю, це один із способів не перейти межу між творенням і вивченням культури. Гуманітарна наука перестає бути наукою і тоді, коли захоплюється формою (формалізм в літературознавстві обертається схоластикою), і коли зосереджується на змісті (в літературознавстві це обертається міфологією). “Зміст тексту принципово невизначений, – зауважує Р.Нич, – оскільки він не даний об'єктивно: його неможливо встановити незалежно або в межах замкненої системи, він залежить від контексту – мінливого і відкритого за своєю природою” [5, 19]. Водночас надто важко балансувати посередині, рівно ділячи увагу між змістом і формою. І все ж методологія науки мусить рухатись в бік накопичення саме тих підходів, які дозволяють будь-яке формальне дослідження проектувати на змістове і навпаки.

Психоаналіз, який, на жаль, не лише за часів фрейдизму, а й тепер, часто належить міфології, а не науці, тільки тоді почне ефективно працювати на літературознавство, коли повністю зануриться в специфіку цієї науки і перебере на себе її найважливіші пріоритети. Протягом ХХ століття психоаналіз в літературознавстві рухався тими шляхами, які йому проклали психологи, переважно практикуючі психотерапевти. Вони першими зацікавились персоналіями історії літератури, зробивши їх об'єктом психоаналізу. Користуючись переважно біографічними даними (найбільш вичерпні і досяжні знання про конкретну особу, необхідні для психоаналітика, зберегла саме історія літератури) вони шукали підтвердження тій клінічній картині, яку вони перед тим відкрили, вивчаючи пацієнтів. Таким чином літературознавчий психоаналіз сформувався як психоаналіз особистостей авторів-письменників, ніж метод, який працює у відмінній сфері – а саме в царині художньої літератури. Водночас, дивлячись із царини літературознавства, варто пам'ятати, що художня література – це вербальна форма об'єктивації людської психіки, тобто тієї сфери людської істоти, яка безпосередньо ніколи не постане як науковий об'єкт. Все, з чим мають справу психологи, є тією чи іншою мірою опосередкований матеріал, і витягувати з нього об'єктивні дані про внутрішнє життя треба з урахуванням специфіки тієї сфери, де відбувається об'єктивація психіки. Скажімо, будь-який вчинок людини можна вважати проявом психічного життя, навіть значною мірою прямим проявом. Але простий життєвий досвід свідчить, що до одного і того ж вчинку може привести надто різна мотивація, і те, що для одного стане проявом вірності, для іншого – засвідчить зрадливість, що для одного є проявом любові, в іншого виявиться результатом ненависті і так далі. Щоб за вчинками побачити реальні психічні процеси, треба знайти методу, що відшарує додатки, які неминуче виникають в процесі об'єктивації. Психіка людини розсіяна повсюдно і є елементом будь-якого елемента культури. Але вона скрізь і ніде. Завжди треба піддавати сумніву результат, адже на нього впливає надто багато чинників, незалежних від дослідника. Так само треба відшарувувати специфіку художнього тексту, аби за ним побачити реальну психіку автора. Але психологічна цінність літератури якраз і визначається тим, що це вербальна форма. Ми пізнаємо і розуміємо світ настільки, наскільки спроможні вмістити його у словесну форму. Матеріал, сконцентрований у сфері художньої літератури є вже наполовину науковим результатом в психологічному сенсі, оскільки будь-який процес літературної творчості є процесом самопізнання. Психіка як безпосередньо відкритий об'єкт пізнання постає тільки для тієї людини, яка вивчає саму себе. Якщо ж людина при цьому ще й відшукує словесну форму для опису пережитого, вона об'єктивує в культурі у першу чергу психологічно цінний матеріал. Література містить найбільше знань про людську психіку, про внутрішню і зовнішню, тобто соціальну людину, про людину загалом. У певному сенсі художня література – це додатковий або допоміжний об'єкт практично для кожної гуманітарної науки. Тому літературознавство, найперше теорія літератури, з опертям на естетику і психологію творчості, мусить пропонувати гуманітарним наукам методологію відшарування специфічної для сфери словесного мистецтва інформації, аби отримувати людинознавчі знання. Але для цього їй самій потрібно вийти на певний рівень пізнання змісту і форми літератури.

Очевидно, що змістом літератури є життя її авторів (з них, зрозуміла річ, складається і життя в цілому). Тому змістовий рівень літератури неможливо охопити без тих знань, які накопичились у філософії, психології, етнології і власне антропології. Царина мови об'єднує всі гуманітарні науки. Царина образної мови виводить їх на один спільний корінь. Сучасний філософ типу М. Гайдеггера, Г.Г.Гадамера чи М.Фуко, ламає голову над феноменами мови і зсередини мовних явищ витягує важливі філософські тези, сучасний психолог, як Ж.Піаже, сучасний етнолог, як К.Леві-Строс, сучасний історик релігій, як М. Еліаде, часто працюють як справжні професійні філологи, фахівці в царині мови, особливо – образної мови. Послухаємо такі, для прикладу, думки: “Вода символізує всесвітню сукупність віртуальностей: вона – fons et origo (джерело і витoki – М.М.), резервуар усіх можливостей існування; вона передує будь-якій формі, підтримує будь-яке творіння” [69] “Незалежно від релігійного ансамблю, в якому вона зустрічається, вода незмінно виконує ту саму функцію: вона розкладає, знищує форми, “змиває гріхи”, будучи водночас очищувальною і відроджувальною” [3, 69-70] “... сукупність символів надає змісту різним значенням ієрофаній. “Води смерті”, наприклад, виявляють своє глибоке значення лише настільки, наскільки пізнається структура водного символізму” [3, 70]/ Це говорить історик релігій Мірча Еліаде. Сучасний філософ С.Аверинцев вводить поняття “вода” до свого філософсько-релігійного словника: “ Вода як “волога” взагалі, як найпростіший вид рідини виступала еквівалентом всіх життєвих “соків” людини, – не лише тих, що мають відношення до сфери статі і материнства, але найперше крові – мотив, властивий міфологічним уявленням південно американських індіанців. З мотивом води як першооснови співвідноситься значення води для акту омовіння, який вертає людину до початкової чистоти. Ритуальне омовіння – ніби друге народження, новий вихід із материнської утробы (аспект міфологеми води, утриманий в християнській символіці хрещення” [1, 52]. Як засвідчують сучасні словники символів, “Символи води в простій стилізації, яка добре запам'ятовується, знаходять ще в наскальних малюнках індіанців гопі” [2, 94]. Доскіпливе вивчення міфологій дало підстави К.Г.Юнгу тлумачити образ води у сновидіннях пацієнтів і зробити висновок, що “Глибинними водами виражене несвідоме” [7, 120]. Літературознавець пригадає десятки творів світової літератури, фольклором починаючи, де вода є ключовим образом. Якщо він використає знання міфознавчої та психоаналітичної літератури, то дійде висновку, що образ води не з'явився у творчості кожного конкретного автора випадково і що далеко не особиста біографія чи індивідуальний творчий шлях є ґрунтом для такого образу. За кожним з них криється складний процес індивідуального психічного життя, але, у свою чергу, як елемент образної мови автора, образ води з'являється, не полишаючи той шлейф символічних значень, яких вона набула в різних культурних шарах протягом тисячоліть існування. Загалом вона сама є у культурі цілим міфосвітом, не лише архетипом (хоча й архетипом також), а важливим фрагментом культури людства. Те ж саме можна сказати про інші стихії: сонце, світила, земля, вогонь, гора, небо тощо. Кожен предмет, який отримав назву (ім'я) в архаїчні часи, – це міф. І в цій якості він є конденсатором різноаспектних знань про людину.

Міфознавці ХХ ст. довели, що сприйняття предметного світу сучасною людиною не можна вивести лише зі знань його матеріальної природи чи властивостей. Кожен предмет пов'язаний з системою якихось культурних кодів. Особливо це стосується предметів штучних, зроблених людиною в цивілізаційному процесі. Кожен предмет містить у собі частку замислу його творця. Отже, в кожному предметі певним чином скручено, згорнуто міф. Специфіка людського сприйняття предметного світу полягає в здатності бачити культурні шифри предметів.

Предметна мова – це, очевидно, найдавніша мова. Образність мови починається з конкретно-чуттєвого (відтак – міфічного) сприйняття предметів, спочатку атрибутів природи, згодом – предметів, зроблених (потім привласнених) людиною. І це саме та мова, якою послуговується кожен письменник, тобто та людина, яка повторює шлях людства не лише в процесі індивідуального фізіологічного формування, а й на психічному і ментальному рівні. Поет – мешканець Едему і водночас активний сприймач сучасного світу. Результати його творчості легко піддаються психоаналізу, якщо базувати його на знанні архаїчної образної мови, себто знати мову символів, алегорій, метафор, архетипів. Це коди і знаки універсальної мови. В ній – ключі до будь-яких знань про людину і людство. Мова культури – архаїчна мова, і такою вона залишається в царині індивідуальної психіки, виявляючись через символіку сновидінь, і в словесній творчості, втілюючись в елементи образної мови автора. Долучаючись до вивчення образної мови, літературознавець має усі шанси вийти на її архаїчний рівень і побачити за художніми текстами не

лише психіку конкретного автора. а й психіку людини загалом, у всіх її найглибших і найбільш специфічних проявах.

Етнологи ХХ століття переконливо довели, що архаїчні спільноти, які витворюють міфічні моделі світоустрою, розуміють і сприймають світ не надто відмінно від так званих цивілізованих суспільств. Завжди в основі моделі лежить поділ на своє / чуже у горизонтальному вимірі світу, навколо людини, а поділ на земне / небесне, який одразу маркується як “-” і “+”, тобто профанне, досяжне для опанування, і сакральне, могутнє і недосяжне, остаточно структурує будь-яке світосприйняття, перетворюючи на довершений, затишний світ, у центрі якого пульсує енергетика людського “я”. Ця універсальна модель лежить в основі будь-якої культури і здатна структурувати будь-яку творчість, перекидаючи містки від сучасності до давнини, від однієї людини до всього людства.

Захопившись діагностикою психічних аномалій в особах письменників, психоаналітики в царині літературознавства практично лишили без уваги той факт, що психоаналіз як наука і філософія постав із проекції психічних процесів на давні міфології. Зовсім не випадково всі видатні психологи (так само, як і гуманітарії інших галузей: Н.Фрай, К.Леві-Строс, Дж.Кемпбелл, Й.Гейзінга, М.Еліаде та інші) свої головні відкриття базували на уважному вивченні міфів і міфо-образів. Стає зрозуміло, що міфо-образи кодують дуже важливу інформацію про людину, особливо про її внутрішній світ. Вона зберігається так би мовити в заархівованому вигляді у мові, але спроможна ожити і виявити свої предковічні глибини, якщо потрапить у живу воду творчого процесу індивідуальної психіки.

Отже, літературознавчий психоаналіз може стати тим науковим методом, який в царині літератури знаходить базові знання про людину, але при умові, якщо він буде рухатись до вивчення психіки автора від ключових образів його творчості, в першу чергу мовних образів. І такі знання стануть важливі і цікаві науковцям всієї гуманітарної сфери.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Софія-Логос. Словник. – К.: “Дух і Літера”, 1999. – 460 с.
2. Бауер В., Дюмоц И., Головин С. Энциклопедия символов: Пер. с нем Г.И.Гаева. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. – 512 с.
3. Еліаде М. Священне і мирське / Еліаде М. Мефістофель і андрогін: Пер. з нім. Г.Кьорян. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С.7-116.
4. Леві-Строс К. Структурна антропология: Пер. з фр. З.Борисюк. – К.: Основи, 2000. – 388 с.
5. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство: Пер. з польськ. О.Галети. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
6. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас / Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – С. 15-139.
7. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика: Пер. с англ. В.Менжулина. – К.: СИНТО, 1995. – 236 с.

*Максим НЕСТЕЛЄВ*

© 2008

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО, ПСИХОАНАЛІЗ, СУЇЦИДОЛОГІЯ (ДЕЯКІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ)

У науці, починаючи з середини минулого сторіччя, все більшої популярності набувають дослідження, методологічна база яких ґрунтується на декількох, часом ніби взаємовиключаючих, теоріях, і цей стан ще більш ускладнився в добу Постмодерну. Однак не втрачає актуальності термінологічна та телеологічна складова подібних праць. Якщо екстраполяція специфічних слів однієї терміносистеми на іншу зрештою аналізується в спеціальних роботах, то, незважаючи на факт ніби підготовленості до самого процесу екстраполяції, суперечливим залишається доцільність використання одних термінів та уникання інших, менш розроблених, але тим не менш центральних для первинної терміносистеми. А також мета міждисциплінарних досліджень



прицьому інколи видається вже опосередковано вичерпаною тим, що автор спробував поєднати різнорівневий теоретичний матеріал, а наслідки й цінність такої часом еклектичної роботи розглядаються як другорядні. Мета нашої статті – визначити певні методологічні складності та перспективи психоаналітичного пояснення суїцидальних мотивів у літературі, а також виробити спільні термінологічні критерії поєднання літературознавства, психоаналізу та суїцидології і висвітлити історію вивчення можливостей співіснування цих наук при інтерпретації художніх явищ.

Відомий американський мовознавець Дж. Каллер зазначає, що Ф. де Соссюр у лінгвістиці, Е. Дюркгайм у соціології та З.Фрейд у психології кардинально революціонізували науку ХХ століття, встановивши вчення про людську поведінку на нову базу [25, 15]. Головне їхнє сукупне радикальне нововведення, на його думку, це та епістемологічна передумова, що „для живих істот суспільство – це первинна реальність” [25, 86], а соціальні факти – першочергові. Для нашого дослідження важливим є те, що Е. Дюркгайма вважають автором першого наукового дослідження про суїцид (1897), а З.Фрейда часто розглядають як засновника психологічного підходу до пояснення самогубства [11, 59]. Що ж до Ф. де Соссюр, то його методологію, поєднавши з психоаналітичною, розробляв й застосовував представник структурного психоаналізу Ж. Лакан.

У психоаналізі існує декілька теорій трактування та терапії самогубства. Погляди З.Фрейда, який не написав жодного твору присвяченого спеціально суїцидальній тематиці, узагальнені в праці Р. Літмена [14]. Дослідник розділяє погляди засновника психоаналітичного методу на два періоди – 1881-1910 (підкреслення почуття провини як мотивуючого для суїцидента) та 1911-1939 (введення та обґрунтування інстинкту смерті та відношення меланхолії і самогубства). Психоаналітик Х. Хензелер [22] вводить цікаву та неоднозначну (й додамо – плідну з точки зору літературознавства) гіпотезу пояснення акту самознищення як результату нарцистичної кризи. Психологи О. Соколова та Ю. Сотникова [20] у статті „Проблема суїцида: клініко-психологічний ракурс” (2003) підводять підсумки відношень психоаналіза до проблеми самогубства на сучасному етапі.

Спроб поєднання суїцидології з літературознавством взагалі існує незначна кількість, при чому це здебільшого використання літературних фактів не з літературознавчою метою. Сучасний російський психотерапевт В. Єфремов позаклінічний матеріал (епістолярну спадщину, окремі моменти біографії відомих особистостей, художню літературу) при вивченні загальної суїцидології „вважає не лише можливим, але й доцільним” [7, 15] з огляду на те, що творча особистість спроможна достовірніше показати загальний контекст, який призводить суїцидальну поведінку, аніж це буде зрозуміло при умовах клініко-психологічного аналізу реальних пацієнтів-суїцидентів.

Звичайно, не можна оминати праці Г. Чхартішвілі [23] по дослідженню „літературициду” (за висловом поета А. Рембо), де алфавітно-біографічно відсортовано літературів-самогубців. Однак даній роботі бракує єдиного критерію в пояснення акту самознищення та певна тенденційність відбору матеріалу (до самогубців зараховуються, наприклад, російські письменники С. Єсенін та Л. Добичін, хоча на це не має вичерпних підстав; окрім того в зібранні Г. Чхартішвілі повністю відсутні українські автори).

Різні аспекти психоаналітичного трактування літературної творчості висвітлювались багатьма авторами – І. Григорьевим [6], Л. Виготським [4], А. Гамбургером [5], Г. Блумом [3], Д. Ранкур-Лафер’єром [17], І. Смірновим [19] та ін. (докладніше про це – у статті О.Козлова [12]). В сучасному українському літературознавстві активно репрезентує психоаналітичну течію Н. Зборовська [8; 9].

Проте в українській літературознавчій науці практично й теоретично відсутній (за винятком деяких спорадичних зацікавлень) повноцінний аналіз феномену самогубства в художніх текстах із застосуванням психоаналітичної методології. Зрештою до схожого виду робіт наближаються психоневрологічний етюд І. Бірштейна про В. Гаршина [2] та стаття Б. Тихолоза про Е. Гемінґвея [21], проте, зрозуміло, що тематика цих досліджень неукраїнська, а другий із зазначених прикладів загалом написаний в есеїстичному, ненауковому стилі.

Ця літературознавча лакуна пояснюється як невиробленістю психоаналітичних категорій інтерпретації художніх текстів, так і складністю пояснення екзистенційної тематики небуттєвих концептів у літературі. Для трактування суїцидального дискурсу в літературній практиці (тобто зображення парасуїцидальних та суїцидальних думок, хвилювань, намірів й автодеструктивної

поведінки діючих осіб у художній структурі творів) ми пропонуємо послуговуватись концепцією „проективного самоаналізу”, яку вживаємо з метою опису психоестетичної стратегії побутування художнього твору в парадигмі взаємоіснування автора та продукованого ним тексту. Видатний американський славіст-літературознавець Д. Ранкур-Лафер'єр відзначає стосовно цього – „Переживання письменників передаються за допомогою різних прийомів, метафор, метонимії та персоніфікуються в характерах вигаданих героїв” [18, 131].

Така психолінгвістична реалізація явищ чи наслідків особистісного психічної реальності, переведення її в категорії об'єктивної реальності, породжує неоднозначність тлумачення подібного процесу. Проте ми відрізняємо нашу концепцію від теорії В. Беяніна [1], яка включає „проективний літературний тест”, тому що його методологія відрізняється від психоаналітичної й зосереджується переважно на аналізі лексем та синтакасем, що зрештою зводиться до психолінгвістичного напрямку, а не до літературознавства як такого. Російський літературознавець Є. Еткінд у своєму проекті психопоетики додає до концепції „проективного самоаналізу” те важливе уточнення, що пропонує розглядати співвідношення думки й слово у творі як співпоеднання та взаємовираження „внутрішньої людини” та словесного зовнішнього мовлення [24].

Дослідження психосемантики образів, явлених художнім світом митця, які психоаналіз дозволяє інтерпретувати крізь факти психологічного наповнення життя самого автора, тобто крізь факти його психобіографії, є прицьому основним завданням. А історія літератури загалом чи якийсь її період зокрема перетворюється при подібному висвітленні на психоісторію. Автор „психогенної теорії історії” американський науковець Ллойд де Моз наголошує на тому, що психоісторія – це передусім наука про історичну мотивацію, яку більше цікавить проблема, ніж період [16]. Отже, психоісторія української літератури передбачає аналіз вузлових проблем та певних здебільшого маргінальних мотивацій генезису художнього процесу. Важливим фактом є те, що психобіографія митця в українському просторі часто перетворюється на патографію (психогенно хворобливу біографічність), особливо в зіткненні з колоніальним дискурсом (тут багатий матеріал дає всебічний аналіз життя і творчості М. Хвильового) – цю ситуацію докладніше описано в дослідженні Н. Зборовської „Код української літератури” (2006). Проблематика патографічної творчої особистості нерідко при цьому перетинається з суїцидальною насаженістю літературного дискурсу.

Критик М. Зеров справедливо зазначав, що автор твору йде від ідеї до „образотворчого втілення”, а читач навпаки – від образу до ідеї [10, 436], інакше формулюючи, першу структуру можна назвати відповідно креативною моделлю, а другу – рецептивною. Для всебічного дослідження психобіографії будь-якого митця важливим є усвідомлення існування обох моделей, врахування яких дозволить нам зрозуміти причини жанрово-стильових пошуків письменника. А концепція „проективного самоаналізу” вводиться нами як універсальна психоаналітична концепція розуміння креативно-рецептивного коду існування художньої творчості.

Письменник, що відчуває неухильну потребу писати, потребу як обов'язок пізнати себе художніми засобами, намагається через свою творчість зрозуміти макрокосм за допомогою аналізу власного мікрокосму.

Самоаналіз не обов'язково повинен бути свідомим, частіше навіть навпаки, підсвідомим, чи точніше – несвідомо втіленим, проте цінність його від того не зменшується, а лише підвищується важливість та професійна адекватність критика-реципієнта. Критик (як і психоаналітик) спершу повинен бути в цьому випадку гарним самоаналітиком, уміти дослідити власну креативність та виявити характеристичні риси власної психобіографії.

Проте подібна інтроспекція може бути як конструктивна (наприклад, В. Підмогильний, що використовував здобутки психоаналізу задля об'єктивного висвітлення внутрішнього світу персонажів), так і деструктивна (Т. Осьмачка доволі виразно виявляє у своїх текстах параноїдально-автоагресивний психоз, зумовлений ситуацією перманентної імперської небезпеки).

У контексті суїцидології нас найбільше цікавить, яким чином автор може попередити / заявити про самозаглиблення в дискурс самогубства, що, зокрема, є актуальним для української літератури 20-30-х рр. ХХ ст. Оскільки в цей час існувала значна кількість популярних і непересічних письменників, яке зрештою закінчили життя самогубством – Аркадій Казка (1890–1929), Микола Хвильовий (1893–1933), Борис Тенета (1903–1935), Іван Микитенко (1897–1937) та

ін. Загалом Г. Костюк та Об'єднання „Слово” нараховують 8 митців-самогубців, які наклали на себе руки з часу існування радянської влади й до 1938 року [13, 12].

Простежимо параметри проєктивного самоаналізу деяких з вищезазначених авторів. І. Микитенко, наприклад, у повісті „Антонів огонь” (1927) виводить образ лікаря Підгаєцького (цікаво, що І. Микитенко сам за освітою – лікар, тому складно оминати певну автобіографічну підоснову під час створення даного персонажа), який, заплутавшись у меланхолійно-мелодраматичних стосунках закоханості до свого першого дитячого об'єкта симпатії – Ліди, вирішує звести рахунки з життям. Однак письменник доволі оригінально, цілком у дусі новонароджуваного соцреалізму, оптимістично-героїчно відкидає навіть саму ймовірність самогубства цієї діючої особи. Змальовуючи вранці, після трагічно-вирішальної ночі, нерухоме, але живе тіло лікаря, І. Микитенко пише: „Чого ж ви дивуетесь? Що він не вмер? Так, він не вмер, бо він... зовсім не такий дурень, щоб справді загнати собі три деці кокаїну під шкіру” [15, 157]. Однак самоаналіз, такий доречний для утвердження життєстверджуючого пафосу доби, проголошеного першочергово в літературі, не допомагає автору уникнути національно-нівелюючого терору в житті реальному. Після виключення з партії та звільнення, він, попрощавшись з родиною та взявши браунінг, виходить з дому. Через два тижні пошуків його тіло було знайдене в лісі з простреленою правою скронєю.

Можна ще відзначити настійне осмислення суїциду у психобіографії М.Хвильового – від оповідання „Редактор Карк” (1923), де головний персонаж постійно й нав'язливо з'ясовує свої стосунки з браунінгом, та згадки про постріл у карк мародерці Дмитра Кармазова („Вальдшнепи”, 1927), у брутальний час знайомства з майбутньою дружиною Ганною, якій він упродовж однієї з чисельних сварок обіцяє „пустити собі кулю в лоб”. До навіть, здається, простого використання неоднозначного художнього прийому в одному з листів М. Хвильового з-за кордону, де він мріє „втопитись у натовпі”, що в парадигмі проєктивного самоаналізу виглядає пророчим передбаченням можливості самогубства як поки що імпліцитної, не промовленої, але прийнятної альтернативи.

Хоча суїцидальний дискурс „Розстріляного Відродження” можна трактувати і не на прикладі творів митців-суїцидентів, адже матеріали доби дають на це вагомий підстави (зокрема твори Г. Епіка, П. Панча, Д. Тася, В. Підмогильного, О. Слісаренка, М. Івченка, Л. Первомайського, В. Кузьмича та ін.), і важливість проєктивно-автобіографічних моментів при цьому не зменшується, а лише набуває характеру універсальності індивідуального вирішення, зумовленого впливом загальнопсихологічної атмосфери часу.

Отже, на нашу думку, дослідження суїцидальних мотивів у літературі в психоаналітичному ракурсі є доволі актуальним, адже дозволяє прояснити настільки екзистенційну важливість і різноманітність, загально кажучи, танатологічних (якщо використати цю назву стосовно введеного З. Фройдом інстинкту смерті) ідей у семіосфері художнього тексту. А концепція „проєктивного самоаналізу” дозволить об'єктивно й психологічно вмотивовано пояснити вагу суїцидального дискурсу доби в об'єктивованій психічній реальності конкретного автора, тобто в його творчості. Хоча, звичайно, проблеми міждисциплінарного дослідження залишаються, зокрема, це стосується теоретичного апарату та необхідності в кожному конкретному випадку застосовувати декілька методологій, де не є вичерпаними потенційні та практичні можливості єдинометодологічного підходу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Беянин В. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя: Монография. – М.: Генезис, 2006. – 320 с.
2. Бирштейн И. Сон В.М. Гаршина. Психоневрологический этюд к вопросу о самоубийстве // История психоанализа в Украине / Сост. И.И. Кутько, Л.И. Бондаренко, П.Т. Петрюк. – Х.: Основа, 1996. – С. 118-131.
3. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания: Пер. с англ. / Пер., сост., примеч., послесл. С. Никитина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с.
4. Выготский Л. Искусство и психоанализ // Выготский Л. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – С. 91-110.
5. Гамбургер А. Психоанализ и литература // Ключевые понятия психоанализа. [Под редакцией Вольфганга Мертенса. Перевод с немецкого С.С. Панкова]. – СПб.: Б&К, 2001. – С. 287-293.

6. Григорьев И. Психианализ как метод исследования художественной литературы // Классический психианализ и художественная литература / Сост. и общая редакция В. Лейбина. – СПб.: Питер, 2002. – С. 326-349.
7. Ефремов В.С. Основы суицидологии. – СПб.: „Издательство „Диалект”, 2004. – 480 с.
8. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
9. Зборовська Н. Психісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К., 2007. – 40 с.
10. Зеров М. „Сонячна машина” як літературний твір // Зеров М. Твори: В 2 т. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – К.: Дніпро, 1990. – С. 435-456.
11. Зотов М. Суїцидальное поведение: механизмы развития, диагностика, коррекция. – СПб.: Речь, 2006. – 144 с.
12. Козлов А. Психианалитическая критика // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 338-340.
13. Лавріненко Ю. Від упорядника // Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія-проза-драма-есеї / Упорядув., передм., післямова Ю.Лавріненка – К.: Смолоскип, 2002. – С. 8-13.
14. Литмен Р. Зигмунд Фрейд о самоубийстве // Журнал практической психологии и психианализа. – 2003. – №3, март. (Ежекварт. научно-практ. журн. электронных публ.)
15. Микитенко І. Антонів огонь // Микитенко І. Твори в 4-х т. Том 1: Оповідання; Повісті; Поезії. – К.: Дніпро, 1982. – С. 107-160.
16. Моз де Л. Психиистория / Пер. с англ. А. Шкуратова. – Ростов-на-Дону: „Феникс”, 2000. – 512 с.
17. Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психианализ: [Пер. с англ.] – М.: Ладомир, 2004. – 1017 с.
18. Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психианализ: четыре способа взаимосвязи // Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психианализ: [Пер. с англ.] – М.: Ладомир, 2004. – С. 128-160.
19. Смирнов И. Психианалитическая психиистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М.: Новое Литературное Обозрение, 1994. – 351 с.
20. Соколова Е.Т., Сотникова Ю.А. Проблема суицида: клиничко-психологический ракурс // Вопросы психологии. – 2006. – №2. – С. 103-115.
21. Тихолоз Б. Суїцид як прощання й повернення: абсолютний фінал трагічної одисеї Ернеста Гемінгвея (до сторіччя від дня народження) // Молода нація. Альманах 12. – К.: Смолоскип, 1999. – С. 296-308.
22. Хензелер Х. Вклад психианализа в проблему суицида // Энциклопедия глубинной психологии. Т. II. Новые направления в психианализе. Психианализ общества. Психианалитическое движение. Психианализ в Восточной Европе. Пер. с нем. – М.: „Когито-Центр”, МГМ, 2001. – С. 88-102.
23. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. Энциклопедия литературицида. – М.: Захаров, 2006. – 208 с.
24. Эткінд Е. „Внутренний человек” и внешняя речь (Очерки психопоетики русской литературы XVIII – XIX веков) // Эткінд Е. Психопоетика. – СПб.: „Искусство – СПб”, 2005. – С. 15-396.
25. Culler J. Ferdinand de Saussure. Revised edition. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987. – 158 p.

Луїза ОЛЯНДЕР

© 2008

## **ЧАСОПРОСТІР ЯК ОБРАЗ ЄВРОПИ В КНИЗІ АНДЖЕЯ СТАСЮКА “FADO”: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР**

А. Стасюк (1960) – відомий польський прозаїк і есеїст – є автором багатьох книжок, таких, як “Biały krzyk” (“Белая ворона”), “Opowieści galicyjskie” (“Галицькі оповідання”), “Moja Europa” (“Моя Європа”) та ін. Серед них “Fado” (2006) визначається глибиною художньо-філософської концептуальності і способом її вираження: твір складається з двадцяти чотирьох завершених нарисів, які водночас тісно пов’язані в єдине художнє ціле, котре створює різнобарвний образ сучасної Європи, розкриваючи безпосередньо й опосередковано духовний світ європейців. Серед чинників, які об’єднують окремі нариси, особливу емоційну роль відіграє меланхолічна мелодія – portugalskie fado [4, 49].

Fado (port.) дослівно – судьба (los), призначення (przeznaczenie) і водночас – ліричні португальські пісні, які зазвичай виконують у супроводі гітари (nastrojowe pieśni portugalskie wykonywane zwykle z towarzyszeniem gitar) [6, 870]. Заголовок інтригує, змушує замислитися про його змістовне співвідношення з текстом. Адам Тишка (Adam Tyszka), порушивши це питання: “Co łączy Stasiukowe FADO z melancholijną portugalską pieśnią, powstała w XIX stuleciu w ubogich

dzielnicach Lizbony?” – відповідає на нього так: “Przede wszystkim tematyka (rozpamiętywanie tego, co bezpowrotnie utraczone, zaduma nad ludzkim losem)”, nastrojowość oraz konwencjonalność, pszejawiająca się w powtarzalności licznych motywów i chwytów”<sup>1</sup> [5]. Сказане не викликає заперечень, але потребує доповнення: ліричність нероздільно пов’язана з часопростором, найважливішим чинником, тому що доля, в тому числі Європи і європейця – з його уявленнями про людину і людство – завжди складається в певному часопросторі, котрий, за М. Бахтіним, є воротами до змісту [1, 290]. І хоча “Fado”, як і доробок А. Стасюка в цілому, має багато – іноді суперечливих – критичних відгуків, у визначеному в заголовку аспекті цей твір ще не розглядався.

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику, зокрема через “конструкцію, склад і розташування основних елементів твору” [2, 16] скласти уявлення про роль часопростору у створенні образу сучасної Європи, зосереджуючись на антропологічному вимірі.

Для досягнення мети треба розв’язати питання, пов’язані зі способами розкриття характеру окремої людини і європейської спільноти в цілому, сконцентрувавши увагу на таких структуротворчих чинниках, як автопортрет, портрет (індивідуальний і колективний) і пейзаж.

“Пейзаж, натюрморт, портрет, – зазначає В. Подорога, – не тільки споріднені за загальним естетичним принципом (переживання світу). Це надзвичайно чуттєві антропоморфні об’єкти живопису” [2, 21]. Учений доводить слушність своєї тези, спираючись на аналіз картин голландських майстрів епохи Відродження – Яна Янса Треке, Абрахама Ван Бейерена, Віллема Калфа та ін. Проте і живопис словом не є винятком із цієї закономірності.

Особливість художньої системи твору “Fado” полягає в тому, що європейський пейзаж у ньому є, по-перше, самостійним об’єктом зображення – це своєрідний герой твору; по-друге – способом вираження індивідуального світогляду, який базується на польській ментальності, і нарешті – виконавцем важливої функції: він об’єднує окремі фрагменти, цементуючи їх у цілісність, у котрій кожна частина при зворотному читанні поглиблює антропологічний зміст попередніх. Крім того, А. Стасюк і портрет, і автопортрет подає з пейзажем. При цьому в нього пейзаж не тло, а невід’ємна від внутрішнього стану людини складова. Пейзаж пробуджує почуття і стимулює думку.

Починається “Fado” з пейзажного фрагмента/роздуму “Автострада” (“Autostrada”), де наратор виступає начебто спостерігачем: що бачить, то й описує. Його об’єктом стає сам чорний простір: “... o dziesiątej wieczór jedzie się już przez czystą, czarną przestrzeń” (Тут і далі курсив мій. – Л.О.) [4, 5]. Константними опорами в картині постають дорога – космос – самотність – безконечність – темрява – світло: “Droga numer 4, droga numer 1, droga numer 13, czerwone i białe światła” [4, 5]. Червоне і біле світло тільки підкреслюють суцільну тьму і самотність людини в безконечності Космосу, яка залишається “sam na sam z przestrzenią, która jest najstarsza ze wszystkich rzeczy”<sup>2</sup> [4, 5]. Але ж ідеться не тільки про її самотність, а й про нерозривне онтологічне злиття зі Всесвітом, про найважливіше – тугу за тим по-дитячому наївним еллінським єднанням з ним, від якого людина чим далі, тим більше відходить. У повсякденній діяльності людство, протиставляючи себе Всесвіту, навіть забуває про нього, проте Всесвіт не забуває нагадувати людині про себе.

Змальовуючи образ чорного простору – треба пам’ятати, що це означає суцільну темряву, – письменник водночас у певний романтичний спосіб виразив і прагнення людини до пануючого світла, який утілено в життєдайному русі до сонця: “chcieli przejechać noc na wskroś i zdążyć na wschód słońca”<sup>3</sup> [4, 6].

Багатоплановість хронотопу в першому художньо-філософському нарисі виявляється в тому, що він водночас зримо складає образ цілісності Європи: всі її держави і народи пов’язують на Землі шляхи/дороги – сплетення асфальтових стрічок (sploty asfaltowych wstążek) і низка вантажівок (sznury ciężarówek) [4, 5]. Але це ще не все: над Європою, як над спільним Домом, дахом розпростерлася Вічність, яка змальована в імпресіоністичному дусі: “...na stację benzynową, gdzie wszyscy wyglądają na zmęczone potencjalne ofiary i ożywionych ruchliwych rzeźmieszków, a ślepe cielska ciężarówek na tle granatowego nieba przypominają wielkie głązy”<sup>4</sup> [4, 6].

Осмилюючи всі нюанси дорожніх почуттів – деякі передані сугестивно, – аналізуючи свої думки, що надходять на самоті під час нічного руху, А. Стасюк доходить висновку: “Tak, tak, ostateczna samotność autostrady, gdy przez kilka godzin nie widać żywej duszy, jedynie skondensowane człowieczeństwo z jego obsesyjną potrzebą ruchu i zwycięstwa nad nieskończonością”<sup>5</sup> [4, 6].

Уривок привертає увагу ще й тим, що в ньому містяться роздуми про пейзаж, які збігаються і водночас розбігаються з його характеристиками у В. Подороги:

А. Stasiuk “Fado”	В. Подорога “Мимесис”
To wszystko jest ledwo żywo, jakby zużywało resztki sił, i jednocześnie martwe, mechaniczne niczym perpetuum mobile, którego celem pozostaje przetrzymanie wieczności <sup>6</sup> [4, 6]	Для пейзажа (ландшафта) естетвенна передача световой природы мира, и природа эта – не живая и не мертвая, а свет – просто взгляд, каким мы видим мир [2, 25]

Схожість думок начебто очевидна, проте майже однакові вирази: *ledwo żywo* і *jednocześnie martwe* (А. Стасюк) і *не живая и не мертвая* (В. Подорога) мають свої суттєві відтінки змісту. А. Стасюк, сприймаючи величний простір Земля/Небо на межі темряви і світла, осмислював його подвійним способом: понятійно/емоційно, безпосередньо, як бачив і відчував, та художньо, змалювавши зустріч з вічністю так, щоб зупинити чудову мить в її суб’єктивно-об’єктивному виявленні, і в пейзажній картині, передаючи її зміст Я-іншому, обезсмертити пережите у слові. Важливо зауважити, що в цьому процесі передачі художньо-філософської інформації від Я-власного до Я-іншого ховається спроба людини зберегти в теперішньому і майбутньому часопросторах Інших енергію своєї душі, врятувавши тим самим її від смерті, від падіння в Ніщо, в Небуття. В. Подорога ж має справу з природою відтвореною в мистецтві, розмірковує вже про мімічний пейзаж, змалюваний іншими людьми пензлем або словом.

Пейзаж у “Fado” – один з основних чинників у створенні образу різнолікої Європи: він створює образ європейських країн, наштовхує на роздуми і наратора, і реципієнта. Дороги ведуть героя до Румунії (“Rumunia”)– країну з тисяча однієї ночі (*z tysiąca i jednej nocy*), країну, яка влітку нагадує європейську Африку, край, що здивований власним існуванням (*zdziwiony własnym istnieniem*) [4, 42-43]; дороги проходять через Карпати (“Karpaty”), курорт Budva в Чорногорії (“Carnogóru”), котра тяжіє до незалежності від Сербії, Косова через Албанію, що несе в собі наслідки режиму Евера Годжи, і Португалію. І постає питання: що таке сучасна Європа і європейці?

Європейський простір, котрий розкриває перед героєм дорога, наштовхує на створення фікційної картини сплячих людей у своїх ліжках і хатах – “Elektryczna światłość obnaża ich ciała. Rusini w Regetovce, Słowacy w Lipanach, Cyganie w Zborovie, Węgrzy w Silicy – wszyscy wyglądają tak samo”

Ця картина – космополітична утопія – примушує замислитися: “Czy śpiący człowiek jest Węgrem? Albo Cyganem? Czy jest Polakiem?” А між тим буря, що бушує в Угорщині, перетне ось-ось кордон і “spadnie na Putnok, spadnie na Miszkolc i na Góry Wykowe i będzie sunęła na południe, aż zgaśnie ją świt” [4, 10]. Космічні явища не розрізняють ні країни, ні народи.

Образ дороги теж не однозначний: дорога реальна не лише пов’язує географічний простір, а й долає його; дорога метафорична дозволяє зробити екскурс в історію і водночас у майбутнє, спонукаючи порушити питання про етапи розвитку Польщі, взаємодії європейського Сходу і Заходу, ментальність поляка, поляка як європейця і типологічного європейця. Дорога метафорична примушує тривожно замислитися над неминучістю ментальних змін у національному характері і образу Європи в цілому. Дорога в “Fado” – це простір утечі від самих себе, певною мірою вона символізує намагання людини впасти в забуття, відмовитися від власного Я: “Wędrowni ludów, w której wszyscy już teraz bierzemy udział, – z pewnym sumom piśnie А. Стасюк, – to w gruncie rzeczy wielka ucieczka. Uciekamy, emigrujemy z własnej dotychczasowej przestrzeni, z własnej historii, po prostu z własnego życia. <...> Teraz ... chcemy w jednej chwili stać się kimś innym. <...> Zmienia się osobowość tak jak kolor włosów” [4, 93]. У цьому відношенні характерні нариси “Przed stacją”, “Parodia jako sposób przetrwania kontynentu”, “Pas ludności mieszanej” та “Banknoty”.

Банкноти – зображення на них – це своєрідні верстові стовпи в пам’яті, які оживлюють в уяві минулі часи польської держави. Фраза: “Zyję już czterdzieści parę lat i pamiętam dużo banknotów”, – свідчить про стрімку зміну епох. Ще молода людина мала пройти через три кризові етапи розвитку польського суспільства: перший етап проіснував з другої половини 40-х до другої половини 70-х рр.; другий наступив з другої половини 70-х рр. ХХ ст.; третій – з початку ХХІ ст. За цей час злогі змінили свій дизайн і ходили долари (найперw nielegalnie, а згодом офіційно дозволено), нарешті – з’явилися євро. Проте не лише людина проходила через епохи, а й епохи

проходили крізь людську душу, впливаючи на її ментальні засади, змушуючи, з одного боку, змінюватися; з другого – чинити опір, обирати екзистенційний шлях буття.

Давні банкноти повертали героя до минулого Польщі і до самого себе. Оповідуючи детально про колір банкнотів, про малюнки на них: “na przykład czerwona stuzłotówkę z portretem robotnika na awersie. Po drugiej stronie widniał wizerunek fabryki, który miał być alegorią industrializacji w ogóle”<sup>8</sup> [4, 102] – герой не лише характеризував їх як ідеологічний атрибут, а й з теплою іронією згадував самого себе в той час, своє наївне дитяче уявлення: “Mój dziecięcy umysł wyobrażał sobie, że fabryka płaci mu za pracę swoimi wizerunkami”<sup>9</sup> [4, 102]. Проте така безпосередня думка дитини – фабрика платить ... за роботу своїми малюнками – і віддзеркалювала істинний стан справ: грошова винагорода не відповідала затраченим зусиллям і не забезпечувала життєві потреби робітника. “W wypuszczonym znacznie różniej tysiącłotowym nominalu, – згадує далі А. Стасюк, – zrezygnowano z socrealistycznej stylistyki. Widniał na nim Mikołaj Kopernik i zodiakalna mapa nieba. Ten banknot w żaden sposób nie kojarzył się z wysiłkiem, z wynagrodzeniem za ciężką pracę. Był jakąś abstrakcyjną kompozycją, która miała przypominać o tym, że pieniądz jest rzeczą umowną. W każdym razie tysiącłotówka nie podobala się mojej matce. Nie bardzo wierzyła, że coś można za nią kupić”<sup>10</sup> [4, 103]. У цьому уривкові абстрактний малюнок/метафора на банкноті, де був зображений Коперник і мапа неба зі знаками зодіаку, виражає багаторівневий зміст: описує зовнішній вигляд купюри в 1000 злотих, складає уявлення про її малу купівельну спроможність, нагадує про несправедливу оцінку тяжкої праці робітника і вказує на особливий стан уявлень про власну країну та самих себе. Метафоричність фрази: Widniał na nim Mikołaj Kopernik i zodiakalna mapa nieba – виявляється в її перегуку з ліричною розповіддю про сприйняття дійсності тим поколінням поляків, що народилося в 60-ті роки ХХ ст. і яке, перебуваючи в полоні помилкового космополітизму, сприймало життя на Батьківщині як щось ефемерне: “Żyjąc w swoich miastach i państwach, żyliśmy w nich posornie, ponieważ były one dla nas bytami fikcyjnymi. <...> Prawdziwe życie toczyło się gdzie indziej, toczyło się na Zachodzie”<sup>11</sup> [4, 72].

Почуття умовності, фікційності, абстрактності життя в Польщі 60-х – 80-х рр. – основні ознаки світоуявлення Стасюкового покоління, яке хоче існувати в європейському просторі, можливо і в Польщі, але в іншому часі, де було героїчне минуле. Ось чому письменник визначає парадигму місця духовного перебування молодого поляка в часопросторі: «w sferze czasu przyszłość albo przeszłość, a w sferze przestrzeni całkowite “gdzie indziej”»<sup>12</sup> [4, 73].

Дизайн банкнотів веде думку не лише в минуле, а й у майбутнє, хоч герой не полюбляє футурологічних мандрів. Дивлячись на абстрактні візерунки, що прикрашають євро, він занепокоєний тим, що людина загубить свою ідентичність, втратить власні коріння, позбудеться традицій свого народу. Інакше: ніколи не знайде дороги до своєї душі, бо вона буде ні до чого не прив’язана.

Отже, конфігурація доріг пам’яті складна: вони спрямовані назовні – тобто природу, найближче і далеке людське оточення, на соціальний устрій, політичні зміни в Європі та можливі їхні наслідки тощо – і до самого себе.

У книзі “Fado”, в есе “Nasza gra w Bildung, “Spokój” дорогу представлено в таких співвідношеннях, як дорога та простір пам’яті та пам’ять як дорога.

У Луція Аннея Сенеки сказано: “Поспішай до мене, але до себе – насамперед. ...дбай про те, аби ти був у злагоді з самим собою” [3, 131]. Герой “Fado” – Я-наратора – у своїх подорожах завжди їхав до когось, але разом з тим і до себе, занурюючись на самоті в глибини своєї пам’яті, в минуле.

Знайти дорогу до себе – справа найважча. Невипадково А. Стасюк зі смутком і навіть безнадійно зазначає: “Nigdy nie potrafiłmy zaakceptować siebie takimi, jakimi jesteśmy”<sup>13</sup> [4, 73].

Дорогу до себе письменник бачить у двох ракурсах: 1. усвідомлення свого Я в тісному зв’язку з польським суспільством, громадою, не втрачаючи власної індивідуальності; 2. відчуження себе через пам’ять ланкою в нескінченному ланцюгу родоводу, який виражає вічність. В цьому сенсі набуває особливої значимості і “Spokój”.

“Ciało Ojca” – це індивідуальний нарис/портрет Папи Яна Павла II, а також наратора і водночас ліричного героя, та колективний портрет покоління поляків другої половини ХХ ст. в часи їхньої юності.

Нарис поділяється на дві частини: перша зустріч героя з Папою влітку 1979 року; друга – в кінці життя понтифіка.

Перша частина документально і водночас емоційно закарбовує в свідомості й в історичній пам'яті поляків доленосний для них момент, коли під впливом появи постаті Папи Яна Павла II на Замковій площі, де він відслужив мессу, сталося чудо – натовп раптом перетворився в громадське суспільство. В душі кожного відбулися кардинальні зміни, коли кожен раптом відчув себе невід'ємною частиною нації і людства (“fizycznie należą do ludzkości...jestem okruchem ludzkości jako gatunku”): “Nawet my, długowłosi, obdarci i zbuntowani przeciwko całemu światu, – згадує А Стасюк, – odchodziliśmy stąd w poczuciu, że ci wszyscy ludzie obok, przypominający naszych ojców, nasze matki i naszych znieawidzonych nauczycieli, w gruncie rzeczy w jakiś cielesny, fizyczny sposób są nam bliscy”<sup>14</sup> [4, 145].

У підґрунті другої частини нарису “Ciało Ojca” лежить складний ліричний мотив: сум прощання з Папою, який приїхав до рідної Дуклі – Dukla to było jego królestwo – вже перед своєю кончиною, і радість, тому що Ян Павел II і своїми вчинками, і великим гаслом/заповітом: “Не бійтеся” (“Nie lękajcie się”) показав цілому світові, як умирає людина (“jak umiera człowiek”). Тут уже йдеться про духовну єдність з людством, про те, що ніхто не повинен страждати і вмирати на самоті. Папа вселив в душі почуття безсмертя. Письменник указує і на генетичну єдність Папи з польським народом. І тут важливу роль у розумінні спорідненості понтифіка зі своїми земляками відіграють портретні деталі. Не лякаючись повторів А. Стасюк наполегливо акцентує увагу на слов'янському обличчі Яна Павла II, яке з роками все виразніше нагадує обличчя селян, “ustawiających jego fotografie na parapetach wiejskich chałup”<sup>15</sup> [4, 153].

У нарисі “Spokój” старосвітські фотографії символізують собою присутність предків в житті героя, вони як знак вічності стимулюють його пам'ять і надають йому силу і віру. Змальовуючи картину, де дід споживає їжу, не поспішаючи і з повагою до неї, А. Стасюк не випадково підкреслив, що для покоління дідів голод був звичайним явищем, але гідності вони не втрачали. Почуття гідності письменник розглядає в тісному зв'язку з почуттям безсмертя. Гідність і людяність – це те, що мають не втрачати народи сучасної Європи.

“Fado” – складний твір: він є шляхом пізнання людини, яка живе в кризових умовах кінця ХХ-ХХІ ст. Порубіжжя тисячоліть висунуло нові проблеми і відкрило нові грані людської природи. “Fado” – це питання “Що таке сучасна людина і ким вона буде?”, “Що є теперішня Європа і якою вона стане для себе і світу?” і пошуки відповіді на них.

#### *Примітки*

<sup>1</sup> Що пов'язує Стасюкове FADO з меланхолічною португальською піснею, яка виникла в ХІХ столітті в убогих кварталах Лісабону? <...> Насамперед тематика (згадування того, що втрачено, роздум над людською долею), ліричність і звичайність, які виявляються в повторенні численних мотивів і прийомів. (Тут і далі переклад мій. – Л.О.)

<sup>2</sup> ...сам на сам з простором, котрий є найстаршим за всі речі.

<sup>3</sup> ...хотіли проїхати крізь ніч і встигнути на схід сонця.

<sup>4</sup> На бензоколонці, де всі виглядають як змучені потенціальні жертви і оживлені рухливі злодії, а сліпі туші вантажівок на тлі гранатового неба нагадували величезні валуни.

<sup>5</sup> Так, так, остаточна самотність автостради, де кілька годин не видно живої душі, єдине сконденсоване людство з його маніакальною потребою руху і перемоги над безконечністю.

<sup>6</sup> То все ледве живе, якби використовувало рештки сил, і водночас мертво, механічне, начебто перпетуум мобіле, мета якого полягає у підтриманні вічності.

<sup>7</sup> Мандрування людей, в яких зараз усі беремо участь, то в сутності є великою втечею. Утікаємо, емігруємо з власного до того часу простору, з власної історії, по-простому – з власного життя. <...> Зараз ...хочемо стати кимсь іншим. <...> Змінюється особистість, як колір волосся.

<sup>8</sup> Наприклад, червона купюра в сто злотих з портретом робітника.. На звороті виднівся візерунок фабрики, який мав бути алегорією індустріалізації взагалі.

<sup>9</sup> Мій дитячий розум уявляв собі, що фабрика платить йому (батькові. – П.О.) за працю своїми візерунками.

<sup>10</sup> У випущеному значно пізніше банкноті номіналом в тисячу злотих відмовилися від соцреалістичної стилістики. Виднівся на ньому Микола Коперник і карта неба зі знаками зодіаку. Та банкнота ніяк не асоціювалася з затраченими зусиллями і з винагородою за тяжку працю. Була якоюсь абстрактною композицією, котра мала нагадувати про те, що гроші є річ умовна. В усякому разі банкнота у тисячу злотих не подобалася моїй матері. Не дуже вірила, що можна щось за неї купити.

<sup>11</sup> Живучи у своїх містах і краях, жили в них позірно, тому що вони були для нас чимсь фікційним. <...> Справжнє життя відбувалося деінде, справжнє життя відбувалося на Заході.

<sup>12</sup> ...у сфері часу майбутнє або минуле, у сфері простору цілком “деінде”



<sup>13</sup>. Ніколи не зможемо прийняти себе такими, якими є.

<sup>14</sup>. Навіть ми, довговолосі, обдерті і збунтовані проти цілого світу, виходили відтіля з почуттям, що ці всі люди навколо нас, що нагадують наших батьків, наших матерів і наших ненависних учителів, в основі своїй в якійсь тілесний, фізичний спосіб стали нам ближчими.

<sup>15</sup>. що виставляють його фотографії на парапетах своїх хат.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 121-290.
2. Подорога В. Мимесис. Матеріали по аналітичній антропології літератури. Том I. Н. Гоголь, Ф. Достоевський. – М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.
3. Сенека Луцій Антей. Моральні листи до Луцілія / Пер. з латин. А. Содомора. – К.: Основи, 1995. – 603 с.
4. Stasiuk A. Fado. – Wołowiec: Wydawnictwo Czarne S.C., 2006. – 171 s.
5. Tyszka A. O "Fado" Andrzeja Stasiuka. – "Twórczość", luty 2007; [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/cz\\_tworczość\\_0207\\_tyszka](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/cz_tworczość_0207_tyszka)
6. Uniwersalny słownik języka polskiego / Pod red. prof. Stanisława Dubisza. – Warszawa: PWN, 2003. – Т. 1 – А-Ж. – 1313 s.

*Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ*

© 2008

## ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ В ПСИХОАНАЛІТИЧНОМУ ВИМІРІ: ІДЕНТИФІКАЦІЯ І СУПЕРЕЧНІСТЬ

У самій назві „психоаналітична літературна антропологія” зазначена проблематика дисципліни. І не тільки тому, що уже було написано численні праці про людину з різних ракурсів – від Платона до св. Фоми, від Шекспіра до Достоевського, від Сковороди до Франка, від Софокла до Фрейда. Проблема полягає в багатогранності й загадковості людської особистості. Тому філософи, митці й психоаналітики, акцентуючи лише на один її вимір, забувають про інший. Історія знає чимало прикладів антропологічного редукціонізму. Мали рацію римляни, коли говорили, що „істина – дитина часу”.

Один із сучасних аспектів вивчення літературної антропології належить психоаналітичному методу, логіко-символічна схема якого дозволяє нам зрозуміти певні метаморфози, що локалізовані в підсвідомому порядку діалогів, сюжетів, образів, внутрішніх конфліктів персонажів, прототипів самого автора і т.д. У своїх працях „Влада страху: есе про приниження” (1980), „Спочатку була любов: психоаналіз і віра” (1985), „Чорне сонце: депресія і меланхолія” (1987) Ю.Крістева зосереджує увагу на дуалістичній структурі суб’єктивізації. Вона модифікує психоаналітичні ідеї Ж.Лакана, що стосуються відносин між символічним, реальним та уявним порядком. Як зауважували літературні критики, „паралельний розгляд Крістевою лінгвістики та родинних структур, проте, спирається на психоаналітичні моделі, які передбачають, що бажання й мова, відтворюючись у родині, що має ядро, формують одне одного й організують особистість” [Вінквіст, Тейлор 2003: 217].

Проблеми літературної антропології в сучасному психоаналітичному вимірі висвітлені насамперед у таких працях, як „Гінекологічне дзеркальце іншої жінки” (1985) Л.Ірігаре, „Поштова картка: від Сократа до Фрейда” (1980), „Психея: відкриття іншого” (1987) Ж.Дерріда, „Психоаналіз і фемінізм” (1974) Д.Мітчел, „Новонароджену жінку” (1975) К.Клеман і Е.Сісу, „Зваблення дочки: Фемінізм і психоаналіз” (1982) Д.Гелоп, „Література в перспективі психології” (1998) Є.Спеїни та ін.

У світоглядній основі інтерпретації будь-якого розвитку літературної антропології, лежить передусім питання філософського характеру, яке споконвіку хвилює мислителів у неосяжних просторах минулого й майбутнього: „У чому ж смисл та призначення художньої творчості, а загалом і мистецтва в житті людини?”

Можна прослідкувати „історію” розуміння художньої творчості, що має різний статус у міркуваннях літературознавців. Але так чи інакше ми завжди, ідентифікуючи себе із героями, їх долею, переживаємо за них.

У класичному психоаналізі під ідентифікацією (отождоженням) розуміється ранній прояв емоційного зв'язку людини з іншою. Завдяки цьому процесу відбувається формування власного „Я”, взятого за взірць наслідування. Так З.Фройд виходив з того, що ідентифікація є амбівалентною за своєю природою і сприяє появленню у дитини едіпового комплексу, який відіграє важливу роль в психосексуальному розвитку людини. К.-Г.Юнг розглядав ідентифікацію людини з групою, авторитетом культу і навіть з душами предків. Згідно з його уявленнями містична приналежність людини до певної гупи є нічим іншим, як несвідомою ідентифікацією. Багато культових церемоній базуються на ідентифікації з Богом або героєм.

А.Фройд досліджувала ідентифікацію в якості одного із механізму захисту „Я” стосовно зовнішніх об'єктів „загрозливого” світу, який породжує і викликає певну тривогу. У роботі „Я і захисні механізми” психоаналітик звернула увагу на випадки „ідентифікації з агресором”, вважаючи, що подібне отождоження містить і певну суперечливість, представляючи водночас фазу розвитку Над-Я і проміжну стадію невротизації. У розумінні А.Фройда ідентифікація з агресором представляє собою конкретне поєднання інтроекції і проекції, які можуть розглядатися в якості нормального явища лише тою мірою, коли людина використовує цей механізм у своїх намаганнях співпереживати.

Читач може сприймати чи не сприймати певний стиль, художньо-естетичний клас письменника, захоплюватися його помислами, актуалізувати свої відчуття, систему цінностей, але, відтворюючи на свій лад текст, він є водночас митцем і творцем. Цей двоякий зв'язок між адресатом і адресантом наштавхує на думку про універсалізм, абсолютність, що передбачає уже дуалістичне розуміння невидимої інстанції.

Як зауважував німецький психоаналітик А.Гамбургер, „методика психоаналітичної літературної інтерпретації залежить від орієнтації критика на особистість автора, змісту тексту, його форми чи сприйняття” [Гамбургер 2000: 289].

Коли істина не може виявити себе прямим шляхом, вона побутує у вигляді помилки. Таким чином, чи то буде розуміння мистецтва екзистенційної моделі в теорії літератури, феноменологічної чи феміністичної критики, рецептивної естетики, психоаналізу, герменевтики, структуралізму, постструктуралізму, деконструктуралізму, семіотики і т.д., усіх їх об'єднує одне – це передусім самопізнання людини, а відтак і Бога.

Як слушно зауважував Д.Чижевський, „літературна теорія – не єдина, що визначає собою літературу певної епохи. Літературна практика залежить і від ідеології свого часу, і від соціальної структури суспільства” [Чижевський 1994: 311].

Отже, із життєвої практики художньої творчості впливає, що будь-який літературно-мистецький процес, його проблематика, ідеї, дискусії та угруповання перебувають у тісному зв'язку із досвідом людини, її естетичним відчуттям, пізнанням світу. Цей незаперечний психологічний фактор спричинив до появи у літературознавстві цілого теоретичного напрямку під назвою рецептивна естетика (іншими словами, естетика сприйняття), яку започаткували і розвинули представники так званої Костанської школи Г.-Р. Яусс та В.Ізер наприкінці 1960-их рр.

Школа рецептивної естетики висуває активну роль читача у процесі пізнання та реалізації літературного тексту. Г.Яуссу належить концепція „горизонту сподіваного”, а В.Ізер ґрунтовно проаналізував феноменологічний аспект процесу читання, звертаючи увагу на те, що „сходження в одній площині тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору, і це сходження ніколи не можна точно передбачити, але воно завжди повинне залишатися можливим для здійснення, оскільки не ідентифікується ні з текстуальною дійсністю, ні з індивідуальними уподобаннями читача” [Ізер 1996: 263].

Суспільно-політична ситуація, історичні умови завжди так чи інакше впливали на світ інтелектуальних ідей. У слов'янських культурах дуже важливою була тріада: людина-суспільство-історія. У Східній та Центральній Європі інтелектуали виконували специфічну позакультурну функцію, бо, на відміну від мислителів Західної Європи, вони перебували у таких суспільно-політичних обставинах, коли певні моменти історії могли загрожувати існуванню їх культури, мови і всього народу.

У мистецьких пошуках „шляху істини і життя” психоаналітичний вимір літературної антропології дає можливість по-новому подивитися на художню літературу, побачити її в іншій перспективі. З аспекту ідентичності і суперечності людини Е.-Х.Еріксон виділяє вісім основних стадій розвитку людини: базальна довіра – базальна недовіра; автономія – встид і сумнів; ініціатива – почуття провини; продуктивність – почуття неповноцінності; ідентичність – невизначеність ролей; інтимність – ізоляція; продовження роду – стагнація; інтеграція Я – відчай.

Е.-К.Адамс зауважував: „Інтеграція Я, про яке говорив Еріксон, представляє собою завершальний синтез усіх частин особистості і, можна сказати, кульмінаційний пункт розвитку усіх якостей Я. Людське життя перетворилось у єдине ціле. Воно набуло смисл і порядок...” [Адамс 1998: 194].

Можна окреслити ряд проблем, що стосуються літературної антропології в психоаналітичному вимірі українського літературознавства. Це радикалізація зарубіжних психоаналітичних ідей та моделей до національного характеру і досвіду української літератури; реконструкція літературно-історичної й авторської суб'єктивної правди; чіткі засади і критерії відповідного співіснування „психобіографічного методу” із естетичними підвалинами художніх творів; термінологічна диференціація в літературознавстві й психоаналізі; структуралізація відповідних меж практичного застосування психоаналізу до літературознавчої інтерпретації текстів; синтез різних теоретичних та світоглядних підходів у літературознавстві, зокрема герменевтичних, що передбачають історичний характер розуміння текстів та психоаналітичних методів, які виявляють приховані несвідомі смисли автора.

Звісна річ, подана проблематика не охоплює цілого спектру питань. Діалектика літературної антропології в психоаналітичному вимірі доволі складна й полідетермінована у своїх неосяжних вимірах, бо завжди існує в творчому процесі, як і життєві реалії, фантазії, уявлення й ідеали людини. Тому на різних стадіях свого розвитку вона синтезується, видозмінюється, модернізується в інші літературні напрями, течії чи методи.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адамс Э.-К. Творчество Эрика Х. Эриксона / Энциклопедия глубинной психологии: В 4 т. — М: MGM - Interna, 1998. — Т. 3.
2. Гамбургер А. Психоанализ и литература. // Ключевые понятия психоанализа. Пер. с нем. - СПб, 2000
3. Энциклопедия постмодернизма / За ред. Ч.Винквіста та В.Тейлора.- Пер. з англ.- К.: Вид-во „Основи”, 2003
4. Ізер В. Процес читання: Феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької.- Львів: Літопис, 1996
5. Чижевський Д. Історія української літератури.- Тернопіль: Феміна, 1994

*Ярослав ПОЛІЩУК*

© 2008

#### ПРОСТІР ІДЕОЛОГІЧНОГО ВПЛИВУ

Хоч ідеологія в суспільній практиці безпосередньо пов'язана з образом конкретної дійсності, проте вона являє собою символічну проекцію, умовну модель дійсності, функція якої реалізується за допомогою людської уяви. Надаючи сенсу дійсності, ідеологія разом з тим моделює наші стосунки з оточуючим світом, допомагає людині освоїтися в ньому. Вона, таким чином, стає символічним образом світу, в котрому живемо. Оперта на певних умовних формах, знаках, котрі самі в собі не посідають значущості, здобуває силу комплексного впливу на людську свідомість.

Проблему ідеологічного смислу літератури й мистецтва дозволив скоригувати постколоніальний стан світу. Сьогодні вона трактується з обумовленням спричиненої колоніалізмом ієрархії цінностей, котра стає очевидним цивілізаційно-культурним конструктом. Художній образ світу, з яким маємо до справи в літературі, зазвичай є наслідком цілком конкретного, історично зумовленого типу репрезентації, котрий не може розглядатися абстрактно.

Адже репрезентація – це, по суті, символічний відбиток ідеологічного впливу, вона вказує на ідеологічно зумовлену модель відношення людини до дійсності [7, 316]. Розуміння цього чинника створює нову перспективу для літературознавчих досліджень, зокрема на посттоталітарних теренах. Це засвідчено появою цікавих сучасних праць, що порушують проблематику ідеологічного впливу, - авторства М. Павлишина [5], М.Шкандрія [6], А. Зоріна [3] та ін.

Одна із засадничих суперечностей ідеологічного впливу полягає в діалектичному поєднанні в ньому індивідуального й загального чинників. Основою для ідеологічного впливу стає індивідуальний образ світу. А. Шопенгауер колись підкреслював, що представлення світу відбувається в нашій уяві, а отже, можна говорити не про світ узагалі, лишень про той образ світу, який відкривається нашій уяві, - при цьому моє уявлення про світ не тотожне образам інших людей. Це й забезпечує нескінченний полемічний простір, якщо йдеться про сутність світу, котру кожен уявляє по-своєму. Ще виразніше сформулював цю апорію Ф. Ніцше, який твердив, що людина не може вийти поза власний загумінок, себто сприймати дійсність опосередковано; вона керується винятково власним поглядом на оточуючий світ. Ми можемо лише мріяти про Архімедову точку опори, але насправді ніколи не потрапимо звільнитися од власної суб'єктивності. Із погляду цієї моделі пізнання, ознаки ідеологічного впливу також слід відстежувати на рівні їхньої суб'єктивної репрезентації. Задовольняючи загальносуспільну потребу, ідеологія все ж закріплюється на рівні свідомості кожного індивіда. Проте потреба символічної регламентації дійсності – це, власне, той чинник, який забезпечує безупинну ідеологічну творчість.

Очевидно, попри індивідуальну перцепцію світу, існують певні точки зіткнення, що виражають спільні інтенції багатьох суб'єктів. Нас утішає, якщо наші відчуття та переживання дійсності збігаються з ураженнями інших, ми (свідомо чи мимовільно, то вже інша річ) шукаємо таких оцінок, в яких перспективи бачення різних людей перетинаються. Саме це й стає полем проявлення ідеологічного впливу. Надаючи сенсу оточуючому світові, ми хочемо бути солідарні, відчуваємо в цьому органічну потребу – і з цього народжуються спільні погляди та оцінки, що набувають ідеологічного характеру. Очевидно, це є необхідною умовою участі окремого індивіда в суспільних процесах, у яких він досягає нову якість власної тожсамості, поділяючи загально визнані вартості та співтворячи поле спільних інтересів, що репрезентують зокрема і його власні погляди на світ.

Спершу ідеологія формується як набір поглядів, котрі становлять застиглий, символічний відбиток світу, тобто відображають дійсність з допомогою певної стереотипної моделі. Не дивно, що традиційні ідеології були чинними протягом тисячоліть, а нерідко й дотепер зберегли свою вагу. Але з удосконаленням форм суспільного життя змінюється характер ідеології. Від неї очікують не стільки готового символічного образу (у світі, який щораз більше піддається незворотним змінам), скільки вироблення стратегій, що дозволяли б такий образ створювати за різних умов. Це спокушає нових і нових adeptів розгадувати таємницю, адже через опанування ідеологічним впливом можна відносно легко підпорядкувати суспільство своїй волі. Намагання осмислити суть ідеологічного впливу та оволодіти ним як символічним кодом було улюбленим заняттям деспотичних режимів та диктаторів двадцятого століття: з цією метою залучалися не лише провідні інтелектуали, а й цілі інституції. Однак крах тотальних ідеологій зумовив і спад інтересу до такого типу проблематики.

З огляду на недалеке минуле зрозуміла ураза, яку відчуває наша гуманістика щодо ідеологічної проблематики. У класичній марксистській теорії ідеологія була ключовим поняттям, то ж таке трактування засвоєне у нас на рівні зоскмілого стереотипу. У марксизмі ця категорія мала переважно негативну конотацію: під ідеологією розуміли викривлене відображення реальних суспільних відносин у свідомості капіталістичного устрою. Основи такого розуміння були закладені ще в класичній праці К. Маркса та Ф. Енгельса «Німецька ідеологія», автори якої твердили про спотворення реальної картини суспільного життя в ідеологічному представленні та вживали щодо цього образу камери-обскури, що фіксує перевернутий вигляд дійсних об'єктів. В. Ленін та Й. Сталін, розвиваючи це уявлення, постулювали маніхейську опозицію, згідно з якою противагою облудної буржуазної ідеології є вчення пролетаріату, що нібито компенсує аберації репрезентації, робить картину світу адекватною та єдино правильною.

Так сталося, що про ідеологію говорили, головним чином, учені марксистської орієнтації. Натомість постмодерні теорії виявили виразну нехоть щодо цієї проблематики, через що вона

опинилася на маргінесі наукової рефлексії. За винятком хіба окремих поважних концепцій на зразок Луї Альтюсера та Славоя Жижека, котрі сприймали ідеологію в контексті децентрування об'єктивного образу світу чи тоталітарних суспільних практик. На постсовєтському просторі до такого знеохочення додається не менш сильна інерція пережитого досвіду, коли згадка про ідеологію викликає в пам'яті добре обриджену картину тоталітарного мислення, що зумовлювала інструментальне, «речеве» трактування культури й мистецтва: їх уявляли в ролі «коліщатка» та «гвинтика» пропагандистської індустрії. Звідси вироблений минулим досвідом страх ідеологічного впливу, а також певна апатія щодо його дослідження в умовах посттоталітарного суспільства.

Проте така позиція загалом неслухна, бо нагадує втечу від невідної проблеми – замість повернутися обличчям до її вирішення. Осмислення суті й механізму ідеологічного впливу може мати конкретний загальносуспільний ефект, воно здатне зіграти особливу терапевтичну роль у перехідний період історії, бо сприятиме подоланню поширеного серед наших гуманітаріїв «групового неврозу, котрий може бути названий «страхом ідеології» [4, 6]. Цей невроз не минає так легко, як можна було би сподіватися. Адже сучасна суспільна практика, хоча не грішить застосуванням ідеології як фетиша, проте не виробила й чіткої системи захисту від впливів тоталітарних ідей. А декларована українською владою відсутність чітко визначеної ідеологічної концепції насправді не виглядає вседозволеним плюралізмом, а тільки поганим камуфляжем для сутички різноспрямованих ідеологічних доктрин, що поширюють свій вплив на нашу державу, зокрема її гуманітарну сферу як стратегічну складову державної програми.

Серед багатьох можливих образів світу ідеологія преферує та репрезентує ті або інші візії. Чому обираються саме ті або інші, як вони узгоджуються із соціальними та культурними затребуваннями людей, хто та в якій спосіб визначає й контролює характер представлення – ці та подібні питання переходять у риторичну площину інтелектуального пошуку, адже непросто знайти на них відповіді, та й відповіді, радше, не перебачають однозначності. Таким чином, феноменальна природа представлення може становити непересічний об'єкт наукового осмислення.

Ідеологічний вплив складається не сам по собі, але існує в умовах суспільного затребування, заспокоює певні очікування індивіда й загалу в конкретних ситуаціях. При цьому він виконує цілком визначені функції, серед яких передусім наступні:

- 1) надає сенс світові;
- 2) впорядковує його в людському уявленні, служить «освоєнню» нашої присутності;
- 3) править за основу нашої соціальної комунікації;
- 4) погоджує індивіда з дійсним станом речей, із суспільним порядком, нерідко коштом утвердження пересадних уявлень та стереотипів;
- 5) уніфікує образ світу, зокрема в тоталітарних суспільствах.

Якщо зіставити ці якості із поширеними в нас уявленнями про ідеологію, то зауважимо, що йдеться переважно про четверту та п'яту функції, тоді як інші лишаються мало освоєним тереном наукового пошуку. Привчені сприймати ідеологічний вплив як фетишизм, як радикальну й гвалтовну практику політичного тиску, дії якого Україна зазнавала протягом усього новочасного періоду історії, ми порівняно слабо орієнтуємося в смислових та комунікаційних тонкощах ідеологічного дискурсу. Словом, сьогодні на часі осмислення не лише тотальної, а й часткової, групової ідеології, котра стає все актуальнішою в наших суспільно-культурних умовах. У подальших оцінках доречно буде покликатися на класичну працю американського антрополога Кліфорда Гірца (Clifford Geertz, 1926–2006) «Ідеологія як культурна система» (1964, 1973). Гірц, між іншим, твердив про спорідненість літератури та ідеології, доводив, що ці ділянки людської творчості мають розглядатися у тісному взаємозв'язку.

У дослідженні соціальних та психологічних функцій ідеології, як зауважував К. Гірц, бракує розуміння самого механізму впливу. Найчастіше обговорюють наслідки, але рідко зосереджують увагу на процесі народження та утвердження ідеологій, тоді як цей процес передбачає «символічне перетворення», «систему символів із взаємною дією» [1, 17]. Відтак за слабку ланку теоретичної рефлексії править брак розуміння проблеми: яким чином, власне, ідеологія перетворює почуття у значення та передає його суспільству. Цей складний механізм не дозволяють витлумачити ані постфрейдистські, ані неомарксистські доктрини. Наступний сміливий крок, який учинив Гірц, шукаючи точки опертя в осмисленні таємничого зв'язку поміж

абстрактною ідеєю та її індивідуальним сприйняттям на чуттєво-емоціональному рівні, полягав у літературній аналогії його концепції. Учений охоче скористався теоретичними розробками метафори, котрі були наявні в літературознавстві, й це підказало йому подальшу логіку міркувань. За цією логікою, варто уприти угл наблизитися до аналізу збіжності ідеології й літератури. Ця спільність виникає на підставі залучення образного мислення та витворюваних ним образів уяви.

Щоб сприйняти ідею, слід представити її в такій формі, котра викликала б наші емоції й залучила творчу уяву. Цей процес, певна річ, реалізується в образах, що мають типово літературну природу. Найчастіше – у метафорі, хоча також можливі метонімії, гіперболи, синекдохи тощо. Спосіб конструювання метафори, як спостерігає Гірц, посилаючись на літературознавчі авторитети свого часу, котрі докладно відстежували цю проблему в межах своїх фахових зацікавлень, засвідчує характер сприйняття загальної ідеї на індивідуальному рівні: «У метафорі відбувається стратифікація смислу: невідповідність значення на одному рівні приводить до росту значення на іншому. [...] Силу метафорі дає саме взаємодія між різними смислами, котрі вона символічно поєднує в цілісну концептуальну схему, й успішність, з якою це поєднання долає внутрішній опір, що обов'язково виникає у всякого, хто сприймає цю семантичну суперечливість. У випадку удачі метафора перетворює оманливе ототожнення (наприклад, трудового законодавства республіканців та більшовиків) у доречну аналогію; у випадку затинки лишається просто фразою» [1, 19]. Таку оцінку антрополога з погляду літературознавця випадало би оцінювати як компліментарну й багатообіцяючу. Справді, красну словесність можемо трактувати як таку, що безпосередньо причетна до творення ідеологічних смислів. Більше того, література уявляється полем для апробації ідеологій, плацдармом, на якому витворюються й застосовуються символічні значення загального рівня, - і в цій якості вона, радше, лишається недооціненою.

Особливим випадком у цьому контексті виглядають практики тоталітарних режимів, коли літературу примусово втягувано до такого ідеологічного символотворення, причому з амбівалентним ефектом. Так, в СРСР свого часу було створено жорстку цензуру, котра відстежувала й контролювала не лише зміст творів та їхню загальну відповідність політичним затребуванням влади, а й своєрідно тестувала чи не кожен художній образ, перевіряючи його на відповідність панівній ідеологічній доктрині. Певна річ, такий контроль виглядав пересадним і викликав не лише акцептивну, а й протестну реакцію. Адже нерідко партійно-цензурні «інтерпретації» художніх образів зводилися до анекдотичних претензій, коли інтерпретатори нав'язували іншим власні фобії, більш чи менш пов'язані з конкретними літературними текстами. Скажімо, високий функціонер Лазар Каганович, оцінюючи роман Юрія Яновського «Жива вода» (1947), наголошував на радикальній невідповідності образів письменника догматичним уявленням про життя в СРСР. Безумовно, така оцінка ґрунтувалася на своєрідному, власне кажучи, дуже утилітарному та примітивному відчитуванні закладеної у творі метафорики:

«Это не «Живая вода», а мертвая. В мертвой – сероводород. Это – плохо. Я прочитал с превеликим трудом. [...] Вы же выводите не людей, а животных. [...] Много собак в книге, очень много. Книга переполнена инвалидами. [...] Полковник – ходульная фигура, как ширма, за которой творятся позорные вещи. Секретарь райкома у вас – низенький, толстый, - зачем это издательство? Детей много, а вы издеваетесь, говорите, что это не семья была, а инкубатор, - разве это не звучит издевкой, неуважением к нашей семье, матери-героине!» [2, 289–290].

Безумовно, такого роду «критика» виявляє характер засвоєння літературних образів суспільною думкою радше з від'ємного, спекулятивного боку. Але не забуваймо, що йдеться про тотальну ідеологію, котра прагне абсолютно домінувати в суспільстві, а отже, зводить усі можливі різночитання образних фігур до однозначних формул, схвалених відповідними владними бонзами. У кожному разі, цей приклад – а маємо, власне, приклад від протилежного – добре свідчить про небайдужість ідеологічних чинників до образного світу літератури та, конкретніше кажучи, прагнення експлуатувати образну функцію словесності або принаймні користати з неї.

З іншого боку, література, виробляючи символічні смисли та впроваджуючи їх до загального обігу, мусить бути співвідповідальна за ідеологічні орієнтири суспільства. Творячи метафори, письменники разом з тим символізують дійсність, надають їй певної впорядкованості, представляють у формі знаку. Вони складають соціуму актуальну пропозицію символотворення, з якої той – з більшим чи меншим успіхом – користає. Так метафора як літературний інструмент і зброя, може обертатися проти самої-таки словесності.

Образна природа ідеології, якою зазвичай нехтують прагматичні політики, однак, справляє, що та чи інша ідея домінує в суспільній практиці. З точки зору історичного процесу це не завжди є очевидним. Проте ідеологічна метафора істотним чином впливає на змінні орієнтації суспільства, а, можливо, й зумовлює динаміку його розвитку. У контексті нашої постколоніальної культурної ситуації такий постулат виглядав би дуже актуальним, бо, спершись на нього, можна було б уважніше проаналізувати не лише давнішу ідеологічну практику (такі спроби вже маємо, хоча вони поки що доволі скромні й не досягнули великого успіху), а й сьогоденну пропозицію ідеологічних метафор, що, своєю чергою, дозволило б верифікувати стан суспільства, консервативність його смаків чи, навпаки, відкритість до змін.

Кліфорд Гірц наголошував на тому, що людська поведінка «у самій своїй суті вкрай пластична» [1, 24], що зумовлює не тільки важливість, а й повсякчасність запиту на символічні образи дійсності. Особливий інтерес щодо цього виявляють нестабільні, хиткі сторони суспільного status quo, позаяк вони прораджують найбільший тиск, найвище напруження. Так, сьогодні можемо це відстежувати на прикладі творення молодіжної субкультури. Властивим, хоча й суперечливим, її виразником виступає художня проза нової хвилі: саме вона формує відповідну ідеологічну пропозицію, суттєво відмінну від традиційних вартостей суспільства. Маємо на увазі твори Сергія Жадана, Любка Дереша, Сашка Ушкалова, Ірени Карпи, Софії Андрухович, котрі претендують на ідеологічний меседж молодого покоління, що сприймає суспільну дійсність із застереженнями та скепсисом, зате нарцисично задивлене у своє приватне життя та нерідко вдається до межових експериментів над власним тілом.

Сила ідеологічного впливу, хоча назовні не явна, є дуже істотною, коли йдеться про змінність суспільних настроїв. Аби її унаочнити, Гірц також вдається до характерної метафори. Він проводить аналогію між ідеологією та картою доріг. Так, як друга скеровує наш рух, пропонуючи наперед визначену модель, перша фіксує символічні схеми, що передвизначають орієнтацію в соціумі. Причому затребуваність ідеологічної ферментації тим сильніше відчувається в суспільстві, чим непевнішим виявляється його загальний стан. Учений слушно наголошує, що «вірші й карти доріг потрібні в місцевості, емоційно або топографічно незнайомій» [1, 24]. Але слушно й те, що від якості символічної карти, котру пропонує ідеологія, залежить успіх її втілення в суспільну практику:

«Як карта доріг перетворює точки чисто фізичного простору в «місця», поєднані пронумерованими дорогами та розділені вимірними відстанями, і дає нам можливість знайти шлях звідти, де ми тепер, туди, де ми хочемо опинитися, так і вірш, скажімо, «Фелікс Рендел» Гопкінса, надає нам, впливаючи творчою силою своєї насиченої мови, символічну модель емоційного впливу передчасної смерті, і ця модель, якщо видається нам так само переконливою, як карта доріг, перетворює фізичні відчуття в почуття й відносини та допомагає нам відгукуватися на подібні трагедії не «сліпо», а «розумно» [1, 23].

Не можна не зауважити суперечливості цієї теоретичної тези американського антрополога. Якщо ідеологічні матриці співіснують на засадах вільної конкуренції й перемагає, зрештою, найякісніша пропозиція, то чому часто трапляється, що гору беруть тоталітарні, людиноненависницькі, апокаліптичні ідеології, що загрожують самознищенням людської цивілізації? Між іншим, сам Гірц описував такі непоодинокі випадки у звільнених од колоніальної залежності країнах третього світу. Можливо, людина схильна сприймати не так красиві та яскраві, як прості й зрозумілі метафори дійсності? Чи – такі, що найбільше відповідають її горизонтіві уяви, здатні примирити з непевною реальністю, що викликає стресові реакції та потребує сильнодіючих засобів на травматичні чинники? Питань тут, очевидно, більше, ніж відповідей. А почати годилося би від з'ясування конкретних ситуацій, у яких ідеологічні метафори або виправдовують своє призначення, або, навпаки, виявляються непродуктивними та лишаються на узбіччі публічного дискурсу.

Однак сам процес творення ідеологій, той механізм невпинного розвитку, що в ньому закладений, дає підстави для обережного оптимізму. Людина, на відміну від тварини, твердить Гірц, є істота, відкрита в перспективу, незавершена, така, що, крім самого факту існування, постійно потребує його осмислення.

«Будучи твариною, що виготовляє зброю, що сміється або бреше, людина є ще й твариною незавершеною, або точніше – такою, що сама себе завершує. Винуватець власного здійснення, із загальної здатності до побудови символічних моделей вона створює визначальні для

неї конкретні властивості. Або – щоби нарешті повернутися до нашої теми – саме будуючи ідеології, схематичні образи соціального порядку, людина – на радість чи на горе – перетворює себе в політичну тварину» [1, 24].

Якщо уявити ідеологію як карту, що розмічує незнайомий, ще неосвоєний культурний простір, то найбільшу увагу на цій карті привертатимуть ті місця, які не зовсім точно зазначені або не відповідають нашим попереднім уявленням про певні об'єкти. Інакше кажучи, ці місця збігатимуться з точками високого напруження та принципових суперечностей. Такі точки, якщо аналізувати їх у контексті історичного розвитку суспільства, логічно накладаються на часи нестійкості влади, падіння політичних режимів та утвердження нових суспільних устроїв. Тому-то аналіз ідеологічної творчості перехідних періодів може нам дати дуже багато. Напруженість стає гострішою в обставинах нестабільності, коли традиційні ідеологічні моделі виявляються безпорадними та незадовільними, аби пояснити нові реалії. Саме в таких умовах різко зростає творча активність суспільства. Це не раз уже потверджувалося парадоксальними спостереженнями, коли розквіт літературної творчості відбувається на тлі війн, повстань та революцій, злиднених побутових умов та занепаду суспільних інституцій. Досить згадати хоча б окремі факти культурної історії України: другу половину XVII століття, що – на тлі спустошливих війн та внутрішнього розколу – дала розквіт високого бароко, кризовий початок XX ст. як час становлення модернізму, 1917–1921 роки як пору нового національного ренесансу, період Другої світової війни та повоєнних літ як добу Опору та МУРу тощо.

Творячи ідеологічні смисли, література також задовольняє певне суспільне очікування, бо виробляє таку систему символів, яка адекватна дійсності та здатна відповісти на її виклики. Тому-то актуальну словесність ніколи не може заступити, скажімо, літературна класика або перекладна література. Гірц влучно називає ідеологію «метафорою реальності». Чи таке ж визначення не можемо застосувати до художнього твору? Якщо виходити з формули ідеології як «реакції на напруження», то тут її позиції також перетинаються з інтенціями літературної творчості. Адже й про літературу можемо говорити, що вона знімає соціальне, психологічне або культурне напруження. Клиффорд Гірц розмірковує про цю спорідненість наступним чином:

«І образність мови ідеологій, і гарячковість, з якою, будучи раз прийняті, вони беруться під захист, викликані тим, що ідеологія намагається надати смисл незрозумілим без неї соціальним ситуаціям, вибудувати їх так, щоби всередині їх стала можливою цілеспрямована дія. Як метафора розширює мову, збільшуючи її семантичну осяжність, допомагаючи виражати значення, котрі вона не може виразити, - або, принаймні, поки що не може – виражати буквально, так і лобове зіткнення буквальних значень в ідеології: іронія, гіпербола, різка антитеза – створює нові символічні схеми, під котрі можна підвести міради «незнайомих щось», що виникають, як при переїзді в чужу країну, при змінах в політичному житті. Чим би ще не були ідеології (проекціями неусвідомлених страхів, оболочками посторонніх мотивів, фактичними вираженнями групової солідарності), вони передусім є картами проблематичної соціальної реальності та матрицями колективної свідомості» [1, 25–26].

Таким чином, художню літературу можна представити як продукт ідеологічного впливу, хоча цей вплив заломлюється крізь призму своєрідності мистецької функції красної словесності. З іншого боку, література сама виявляється інституцією формування ідеологічних смислів дійсності, причому із досить ефективною дією. Вироблення успішних ідеологічних метафор сприяє піднесенню ролі літератури в суспільному житті.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гірц Клиффорд. Идеология как культурная система / Пер. с англ. // Новое литературное обозрение. – № 29 (1/1998). – С. 7–38.
2. Гнатюк Мирослава. Юрій Яновський: текст і авантекст. Монографія. – Київ – Ніжин: В-во «Аспект-Поліграф», 2006.
3. Зорин Андрей. «Кормя двоголового орла...» Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004. – 416 с.
4. Козлов С. К. Преодолению одной фобии // Новое литературное обозрение. – № 29 (1/1998). – С. 5–6.
5. Павлишин Марко. Канон та іконостаєс: Літературно-критичні статті / Вст. слово І. Дзюби. – К: Час, 1997. – 447 с.
6. Шкандрій Мирослав. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. з англ. П. Тарашук. – К.: Факт, 2004. – 496 с.



## АНТРОПОЛОГІЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Проблема людини та її екзистенція у суспільстві є однією з найактуальніших тем, яку досліджують філософія, культурологія, соціологія та сучасна компаративістика. Теорія літератури розглядає проблеми філософської антропології через низку художніх образів, персонажів, героїв тощо, які стають об'єктом компаративістського дослідження, адже образ кожної країни демонструє специфіку часу та простору свого менталітету, свого розуміння розв'язання тієї чи іншої проблеми існування. Отже, можна стверджувати, що основні філософські проблеми антропогенезу актуалізуються у літературознавчих дисциплінах і проходять крізь призму мовних та культурно-національних особливостей, притаманних цілому поетичному поколінню. Тому мета нашої статті – співвідношення художніх образів у поезії 40-х років ХХ століття в контексті антропологічного аспекту дослідження української та німецької літератур.

Кожен твір – це своєрідна антропологія. Художнім образом виступає здебільшого людина, хоча поезія багата на образи-пейзажі, але і ті здебільшого олюднені. Під образами природних стихій можна прослідкувати образ людського характеру, її бажання, її ненависть, неприборкане прагнення доброго чи злого вчинку. Доволі часто у поетичних рядках людські почуття переносяться на явища природи чи ж навпаки. Пантеїзм укорінюється у побудові художнього образу, і поет натхненно змальовує негасиме спілкування людини з природою, семантична насиченість описів природи стає відбитком почуттєвого, раціоналізм зводиться, емпірик панує... „Дош пройшов./ І світлі ручаї / в синє море виливають воду.” [Воронько П. 2004: 42]. Природне явище дощу – людські сльози, але сльози висохли; під світлими ручаями ми розуміємо білу життєву смугу, яка приходиться на зміну чорній. Природа демонструє зміну стану не лише свого стихійного, а й людського, навіть суспільного. Світле, яскраве забарвлення явищ природи – піднятий настрій; останні рядки можна розуміти, що у безодні людських проблем всі негаразди відходять далеко. Таким чином, крізь образ природи ми можемо споглядати образ людини. Ми спостерігаємо логічний ланцюг літературних читацьких перетворень від зорового образу природи до людської особистості та її буття в цілому. Проблематикою образів як естетичної категорії займалося велике коло літературознавців (Костенко А.С. „Діалектика художнього образу”, Галич О., Назарець В., Васильєв С. „Теорія літератури”, Владимирів С.В. „Стих и образ. Размышление о современном стихе” Лановик М.Б. „Функціонування художнього образу в різномовних дискурсах” та інші), намагаючись у широкому та вузькому значенні окреслити його теоретично. Дослідження показують невичерпність даної категорії. Теорія антропогенезу в сучасній науковій картині світу постає як процес невідомого та малозрозумілого. Це впливає з того, що як зазначав відомий французький антрополог П'єр Тейяр де Шарден, що „людина є найтаємничішим об'єктом науки, який постійно спантеличує дослідників” [Причепій С.М. 2003: 335].

І теорія, яка виникла й була озвучена „Тейлором, А.Ленгом і ін. вона висунула твердження, що поруч з повторністю образів” [Білецький Л. 1998: 218], як ми це спостерігаємо у поезіях „Три колоскові” Еріха Вайнерта, „Партизанська мати” Платона Воронька „символів і повторність сюжетів пояснювалась не тільки як результат історичного впливу, але і як наслідок єдності психологічних процесів, що знайшли в них виявлення” [Білецький Л. 1998: 219]. Психологія людини у Другу світову війну зазнала значної травми, людина осиротіла як у матеріальному так і у духовному плані. В літературі панує філософська концепція екзистенціалізму. Ненависть до фашизму, переконання в тому, що національна трагедія не повинна повторитися, об'єднала багатьох німецьких поетів. Про це свідчить створення так званого угруповання „Gruppe 47”, до якого належали Р.А.Шроєдер, П.Вайс, Гюнтер Айх, Г.Грасс, Г.Белль, Й.Бекер, З.Ленц, В.Єнц, П.Біхзель та інші. Представники літературного угруповання, переживши гіркий досвід фашизму та війни намагалися знайти шлях для розвитку підрастаючого покоління. У

поетичній програмі Р.А.Шроедер зазначав „Sein und Ziel ... aller Kunst ist Erhebung aus dem Vergänglichem, ist Rettung des Vergänglichem ins Unvergängliche, ins Bleibende“ [Fiskowa S. 2003: 320]. (Існування та ціль ... всіх мистецтв – це підняття з минувшини, це рятунок минулого часу в нетлінному, в прийдешньому. – переклад наш – С.О.) Під цим гаслом розуміли критику, протиріччя та неспокій. Не лише був характерний відхід від консервативних концепцій, а й також розчароване розуміння невдач своїх надій. Політично-соціальні зміни штовхали поетичне коло до руху, дали імпульс до екзистенціального підходу, до антропоцентризму у художньому творі; образ людини як найвищої життєвої цінності починає займати провідне місце не лише у філософії, а й у літературі. Поезія стає не лише описом подій Другої світової війни, а й життєвим орієнтиром на майбутнє. Про це свідчить поезія Неллі Закс „An euch, die das neue Haus bauen“ [Sachs 2001: 19] та „Chor der Geretteten“ [Sachs 2001: 27]. Отже, поетична німецька література 40-х років відображає образ екзистенції людини, її спробу подолати стан тотального відчаю, неврівноваженості, безпорадності та самотності.

Питання творення образів поетичного твору як унікального діапазону широти авторського самоаналізу, мислення та у деякій мірі пророцтва належить до актуальних літературознавчих проблем. Філософська антропологія переносить коло своїх проблем у літературознавчий дискурс. Філософська традиція в основі свого змісту містить відношення людини до світу. У літературній поезії через образ спостерігається реальне відношення наявного чи вигаданого до світу через внутрішнє „я” поета. Згадується знаменита теза Сократа „Пізнай самого себе”. Художній образ поетичного твору відкриває нову тезу – „Пізнай життя через слово іншої людини, порівняй з прийдешнім і відкрій себе”. Саме рушійна сила образу творить сприйняття читача, його подальшу поведінку. Образ може стати об’єктом для наслідування. Через художній образ відкривається поетичний діалог між автором та сучасним читачем. Такий діалог зав’язується у поезії Е.Вайнерта „Три коліскові”.

Матері співають коліскові своїм дітям. У пісенних рядках вони порушують тему війни. Читач спостерігає за образом матері з Парижа, матір’ю з Берліна та матір’ю з Москви, вслуховується у їх слова, в яких бачимо відбитки нелегкого людського життя. Всі вони уособлюють образ материнського горя. Поетична сюжетологія „Трьох коліскових” творить ще інший образ – це образ світу, який палахкотить у роки війни. У поезії порушується сімейна проблематика – відсутність у сім’ї батька, неповноцінність існування художнього образу сина. „Schlaf mein Sohn! Dein Vater ist tot. / Der Deutsche hat ihn erschossen. / Du hast kein Haus, du hast kein Brot, ... / Die fremden Räuber hausen im Land“ [Weinert E. 1985: 193]. (Спи, мій сину! Твій батько мертвий. / Німець його розстріляв. / Ти не маєш дому, в тебе немає хліба... / Чужі розбійники господарюють в країні. – переклад наш – С.О.) Французька коліскова увібрала ноти песимізму та глибокої утрати. Образ французької матері нужденний, наповнений нескінченною мукою жіночої туги за чоловіком, пустотою – і все ж невеличкою надією. Ця надія – її син.

Образ російської матері – це характер бойового духу, невтраченого оптимізму і віри у повернення благ та нездоланності батька її сина. „Kehrt dein Vater heim als ein Held / Mit den Genossen Befreiern, / Werden aller Mütter der Welt / Lieder ihn grüßen und feiern!“ [Weinert E. 1985: 194]. („Повернеться твій батько додому героєм / Із звільненими товаришами, / Будуть всі матері світу / Вітати його піснями!“ – переклад наш – С.О.) Вайнерт дуже переконливо передає почуття російської матері, він наблизився до неї так близько, ніби розмовляв з нею. Таку ж матір ми бачимо у поезіях українських поетів, що розкриває типологічну подібність у творенні внутрішнього діалогу образів німецької та української поезії: „Вона завжди ридала слізю-слізю / Над свіжою могилою в кущах. / І поверталась мати в табір пізно, / Сховавши біль в заплаканих очах” [Воронько П. 1982: 36].

Щодо образу берлінської матері, то її коліскова – це ганьба нації за розпочату війну: „Schlaf, mein Sohn! Dein Vater ist fern. / Er kämpft für Deutschlands Schande. / Er muß für unsere reichen Herrn / Morden in fremdem Lande“ [Weinert E. 1985: 193]. (Спи, мій сину! Твій батько далеко. / Він бореться за Німеччини ганьбу. / Він мусить для наших багатих панів / вбивати в чужій країні. – переклад наш – С.О.) В цих рядках звучить авторське засудження війни, бажання виправдати простого пересічного громадянина Німеччини, який також слізю страждає... Не залежно, в якій ти країні, на якому боці війни, - а матір страждає. Вона несе тягар і відповідальність за своїх синів. Країна (держава) – це велика матір, яка може одним помахом зловісного бажання так нестерпно познуватися над своїми синами. Ця асоціативність країни чи

держави з матір'ю цілком прийнятна в українській мові (два іменники жіночого роду). У німецькій мові слово „das Land“ (країна) середнього роду, а „der Staat“ – чоловічого. В даному випадку асоціація пов'язана з чоловічою статтю, яка силою своєї фізичної змоги теж може виступати руйнівною ознакою нації.

Через слуховий образ матері виникає у нашій уяві зоровий образ батька. Поняття „батько” у нашому розумінні пов'язане в першу чергу із статусом сім'янина, який має один з найвідповідальніший обов'язків, кажучи образно, „чеканити обеліски сім'ї”, як головного чинника розвитку будь-якої держави. У поезії Вайнерта один батько помирає, інший ганьбить честь не лише покинутого сина, а й держави, останній же буде торжествувати у каліцтвах своєї слави. У поезії „Три коліскові” будується образна схема: мати – батько – син = продовження роду. Саме цю святую єдність нашого буття намагалася зруйнувати війна. „Беручи до уваги аксіому Гумбольдта, що „найважливішою метою всіх митців є перетворення дійсності в образ” [Лановик М. 1998: 11 ], то саме це вдалося втілити у своїй поезії Вайнерту. Без образу немає поетичного твору. Він створюється із слів, які розуміє кожен читач по-своєму. Навіть, якщо образ надто невиразний чи прихований за низкою незрозумілих читачеві слів. Слова, що будують образ становлять основну аналітичну антропологію художнього образу. ”Образ як внутрішня форма зображення дійсності є способом, через який мова виникає в реципієнта відчуття реального дійсності. І цей спосіб є головним для поетичного тексту, бо саме через образ передається зміст твору” [Лановик М. 1998: 11 ].

Поет 40-х років, зосередившись на людині, на її бідах і нещастях, вимальовує суперечливу картину світу. Людина – іграшка, її буття – політична гра. Середній кількості населення належить в цій грі другорядна роль, меншості основна, а доля більшості для меншості байдужа, але саме меншість вирішує її. Антигуманна політика Другої світової війни спустошила людське життя. Образний світ поетичних сюжетів німецької поезії 40-х років зображує нужденну панораму нашої світобудови. Друга світова війна стала поштовхом для еволюції літературного процесу як німецької так і української поезії. Генетичне вивчення німецької літератури 40-х років ми зафіксуємо у поезіях Гюнтера Айха, Готфріда Бенна, Неллі Закс та Вольфганга Борхерта. Вайнерт зображує свій образ на промовистих фактах тогочасного життя, що виявляють його „ворожу” генеалогію: „Denk an dein Kind! / Es ist noch klein. / Was soll denn seine Zukunft sein, / Wenn es den Vater nicht mehr hat? / Wer kleidet es, wer macht es satt?“ [Weinert 1985: 191] (Подумай про свою дитину! Вона ще мала. Яким же буде її майбуття, коли в неї не буде більше батька? Хто одягне її, хто нагодує? – переклад наш – С.О.): такими слова заклик звучить кожна нова строфа поезії Вайнерта „Denk an dein Kind”. Це звернення звучить для всіх батьків, які плондрують не лише прийдешнє, а й зазіхають на хід історії в майбутньому, прирікаючи своїх дітей на сирітство, а дружин на статус вдови. Чи ж бо це слова для тих, хто не розуміє свого справжнього призначення на цій Землі, хто порушує одну з найважливіших біблійних заповідей, зазіхає на найбільшу цінність людського буття – її життя.

Події Другої світової війни створили низку вічних страждених образів у контексті аналітичної антропологічної літератури – образ обвугленої країни, слізної матері („Партизанська мати” П.Воронька), померлого друга („Похорон друга” П.Тичини), збентеженої дитини, вбитого батька („Подумай про свою дитину”, „Три коліскові” Е.Вайнерта), пейзаж бойових дій та скривавленої природи, міста й врешті змученого ветерана, адже «боляче не мертвим – боляче живим!»

Через аналіз вищезгаданих образів простежується дескрипторна мережа амбівалентності онтологічного аспекту образності: водночас це – і життя, і смерть; і проблема світу, і центр людської душі. Якщо розглянути поезію П. Воронька „Зустріч”, то її образний світ знаходиться у амбівалентності понять „життя” та „смерть”. Дівчина в очікуванні коханого дізнається про його смерть. Надія на те, що він, можливо, живий, надає їй ще сенсу існування: „Та жива надія / Заповняла груди: / Може, ще прийде, / Може, ще прибуде” [П.Воронько 1982 : 93], але реальність жорстокіша: „На війні загинув / Той, кого любила” [П.Воронько 1982 : 93]. Через доволі непоширені за своєю структурою поетичні речення автор зображує нещадну реалію амбівалентності радості і смутку, де за радість – це кохання, а за смуток – смерть. У поезії „Зустріч” співвідносяться такі амбівалентні поняття як „зустріч” і „прощання”, хоч автор не вживає останнього поняття у своєму вірші, але якщо молода дівчина з нетерпінням чекає коханого, відповідно до цього було прощання. Почуття і очікування весілля супроводжує „синій

вечір”. Воронько не дає читачеві знати, чи прибув коханий, він залишає лише „живу надію” в те, що він прибуде. Такі антропологічні проблеми людського життя, смерті та надії супроводжують багато поезії 40-х років ХХ століття. Погляд філософського мислення щодо проблем антропології породив такий напрям як екзистенціалізм, який чітко утвердив себе і у теорії літератури. Філософія екзистенціалізму у контексті антропології мала на меті не вирішувати своє вічне питання - „Хто така людина?”, а як допомогти їй опанувати себе після трагедії Другої світової війни, як врятувати ще тих, хто вижив, показати їм шлях подальшого життєвого смислу, побудувати нові ідеї для зцілення душ чи хоча б їх готовності просто продовжувати жити. Мета літератури цілком поділяла філософські погляди, чи ж бо навпаки. Поети писали про війну не для того, щоб нащадки про неї згадували, жахалися від подій 40-х, а щоб не повторювали вчинків, про наслідки яких не мають жодного уявлення.

Типологічну подібність та відмінність поетики образності крізь призму антропології демонструє і образ солдата. Не зважаючи на складну, іноді не чітко-виражену сюжетологію поетичного твору, ми можемо за віршованими рядками спостерігати приховані авторські поривання до прекрасного чи ж, навпаки, до огидного. У поезіях „Солдати, на вас нічого більше не чекає!” Еріха Вайнерта та „Солдат” Платона Воронька у образі воїна відтворено діалектику вселюдського відчуття скорботи, болі, безпорадності та невизначеності у вчинках, і разом з тим, – альтруїстичне поривання змінити долю інших, що демонструє активне начало людського духу, яке почало формуватися з філософського гуманізму доби Відродження, де ідея антропоцентризму стала визначальною ознакою епохи Ренесансу. В подальшому розуміння людини як найбільшої цінності чітко закріпилося у антропології Людвіга Фейєрбаха й надало літературі поштовх до акцентування діалогічної природи людини та ролі людського почуття.

Вищезгадану поезію доречно віднести до так званого жанру „лірики особистої долі” [Юриняк А. 1981: 81]. Особистої долі не лише пересічного солдата, а долі країни. Образ солдата віддзеркалює і специфіку життя всієї країни. Стихії війни постають у формах метафоричної мови та гри слів.

Світ образу солдата – це світ образу автора, у ньому він втілює своє бачення подій, свої помисли і бажання. Образ будується на його світосприйнятті. Цей образ створений не лише поетом, а й подіями війни. Поетика образу солдата – це модель реальності 40-х років, яка наділена усіма часовими та просторовими її ознаками.

Поезія Вайнерта датована 1941 роком, а Платон Воронько написав свій вірш у 1947 році. Дві поезії поєднані однією часовою рамкою 40-х, проте перша з них написана у роки війни, друга ж – у післявоєнні роки. Отже, компаративістика образу солдата тісно пов’язана з історичним ходом Другої світової війни, в атмосфері якої перебуває образ у поезії Вайнерта та Воронька. Творча енергія авторів спрямована на майбутнє, але це майбутнє починається у минулому, і що глибше його коріння, то „вища, міцніша і розлогіша крона будучини” [Олійник Б. 1982: 21]. Літературні німецько-українські 40-ві роки ХХ століття позначені значним впливом війни; свідомість надовго закарбувала ворога народів – Німеччину. Але проникнувши у світ поетики образу німецького солдата, ми не бачимо войовничого, жорстокого, душогубного воїна. Він співзвучний внутрішньо з українським солдатом, бійцем за свободу, проте солдат П.Воронька „Пройшов славетну путь, / Всього черпнув до дна / І пройде знов, коли пошлють, / Коли гукне війна” [Воронько П. 1982: 64], а Вайнерт закликає своїх солдатів вертатись з поля битви, адже страшна буде помста того солдата, дитину якого вони розстріляли. Вайнерт закликає солдата не гартувати свою кров за для Гітлера, який „das eurer Mutter Deutschland Gesicht mit seinem Aussatz verpestet?” [E. Weinert 1985: 188] (плямує вашої матері Німеччини обличчя своєю проказою? – переклад наш – О.С.).

Природа, яку описує Вайнерт, натякає про поразку німецького солдата – це і осінь з гряззю і дощем, потім безкінечна зима, що тягне за собою голод, так як вся провізія потоне в багнюці, у туманних дорогах. Осінньо-зимова погода супроводжує і образ українського солдата: „Ішов у млу, / у дощ, / у сніг, / У ранки золоті. / Його вітри збивали з ніг.” [Воронько П. 1982: 64]. Український солдат повинен іти вперед, німецький солдат повинен вертати назад на батьківщину, бо „nirdendwo halt ihr Deckung im Land“ [E. Weinert 1985: 187] (ніде нема вам покрову в країні – переклад наш – О.С.), а також „Wer will mit dem geschlagenen Heer Ferne der Heimat sterben?” [E. Weinert 1985: 188] (Хто захоче з вбитим паном на чужій батьківщині вмерти? – переклад наш – О.С.).

Образ українського солдата пафосний, наділений оптимізмом, втілює риси загартованості, відданості батьківщині, безстрашність, коли ж німецький солдат – полонений долі, незримий мученик свого пана, його страх – це його вчинки, його смерть – це ніщо, це не героїство, а це кара за служіння хибним інтересам.

Воронько закликає свого героя бути терплячим і долати стихії війни. Пафосом мужньої нездоланності українських патріотів звучать заключні слова: „Отож де річка – прямо в брід, / Скала – через скалу” [Воронько П. 1982: 65]. Обидва образи отримують авторський заклик, та вони різні: П.Воронько загартовує словами свого солдата, підтримує і непохитно вірить у його перемогу; Е.Вайнерт насторожує свого бійця, пророкуючи „die russische Einsamkeit / zum unertrinnbaren Gefängnis“ [E. Weinert 1985: 187] (російську самотність в неминучій тюрмі – переклад наш – О.С.). Образ Е.Вайнерта утворює таку плеяду страшних реалій очікування – „неминуча тюрма”, „чужина”, „голод”, „бомби”, „льодяні намети”, „смерть”. Ця гірка реальність закликає образ солдата не воювати „für ein Schmarotzergezücht“ [E. Weinert 1985: 188] (за плем'я дармоїдів – переклад наш – О.С.), і постати проти війни. Український солдат протистоїть війську загарбників, він повинен нести тягар оборони своєї країни, коли ж німецького солдата Вайнерт закликає до протесту, до зброї проти прихильників війни та її тиранів. Типовий образ солдата змінюється: солдат повинен мислити, повинен обирати свій шлях життя, а не як у П.Воронько іти „в огні; в пилу”. А чи варто? У П.Воронька, так, варто, і, навіть, необхідно. У Вайнерта – безнадійно „згнати без слави”. Солдат – це слава, а німецький солдат, як і будь-який не хоче нести поразку – тож і заклик „für ein neues Vaterland“ ( за нову батьківщину – переклад наш – О.С.). Нова батьківщина – це, мається на увазі, країна без Гітлера, і саме для такої місії звучить заклик „Soldaten, ihr habt die Waffen! / Nehmt euer Schicksal selbst in die Hand!“ [E. Weinert 1985: 188] (Солдати, у вас є зброя! Візьміть свою долю у власні руки! – переклад наш – О.С.).

Таким чином, зіставлення поетики образу солдата у поезіях Е.Вайнерта та П.Воронька дає підстави для констатації їх зовнішньої подібності та великої внутрішньої розбіжності. У подібності ми спостерігаємо використання аналогічних стильових прийомів та тропів для опису художнього образу та реальності навколо нього. Образ солдата стає інтонацією всього вірша – це та поетична деталь, через яку розкривається основна сюжетологія ліричного твору.

Отже, розглянувши українську та німецьку поезію, можна простежити їх типологічну подібність у творенні світу художніх образів, що відбито в літературній дискусії 40-х років. Через світ образів демонструються світові проблеми, натяки та закономірності несправедливого людського існування. Антропологічний аспект дослідження художньої образності розкриває поетику жорстоких реалій 40-х років ХХ століття на основі української та німецької поезії, світ літературних образів якої ще не вичерпує себе у компаративістському дискурсі.

**Література:** Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Том І. – Київ: Либідь, 1998.; Воронько Платон. – Київ. Т. 1., 1982.; Воронько П. Повінь: Вибрані твори. – К.: Криниця, 2004. – 608 с.; Лановик М. Функціонування художнього образу в різномовних дискурсах. – Тернопіль: Економічна думка. – 1998. – 148 С.; Олійник Б. Поки живий – іди! // Платон Воронько. – Київ. Т. 1., 1982. – С.5-25.; Причепій С.М., Черній А.М., Чекаль Л.А. Філософія: посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: Академвидав, 2003. – 576 с.; Юриняк Анатоль. Літературні жанри малої форми. – Інститут дослідів Волині. Ч. 42., 1981. – 118 с.; Fiskowa S. Geschichte der deutschen Literatur. – Lwiw, 2003. – 340 с.; Sachs N. Gedichte. – Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2001. – 141 S.; E. Weinert. Gesammelte Werke. – Leipzig: Offizin Andersen Nexö, 1985. – 216 S.

## ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ: СПРОБА ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО ВИЗНАЧЕННЯ

Зрослий інтерес до документальної літератури відразу говорить про її малодослідженість. Nonfiction є неоціненним засобом «історичного освоєння дійсності» [3, 83]. «Це напрочуд

змістовний і своєрідний, інформаційно-психологічний феномен на певній і рухомій межі між сьогодні і учора, між живим і неживим, між пам'яттю і історією, між документом і сповіддю» [6, 107]. Власне, йдеться про епістолярій, який в Україні на сьогодні є, мабуть, найактуальнішим жанром документалістики у літературознавчих дослідженнях. Віднедавна у вітчизняному літературознавстві можна виділити кілька праць, присвячених цій проблемі (дослідження В.І. Кузьменка, О.А.Галича, М. Коцюбинської).

За тлумаченням літературознавчого словника, епістолографія подається «як листування приватного характеру, що в кращих зразках має історико-культурне значення» [7, 242]. Уже на прикладі Стародавньої Греції майстерність у листуванні входила до курсу риторики та передбачала певні вимоги до послань: вступне слово, головна частина, заключна частина. Відомо, що такою схемою послуговувались Платон, Сократ, Аристотель. Однак у Середньовіччі такий епістолярний стиль трактувався як архаїчний. Кількість тодішніх частин нормативної епістоли збільшилася до п'яти – додалися преамбула і так зване прохання. Вартими уваги, з огляду на сказане, є „Листи до Елоїзи” Абельяра. Крім того, його твір – це втілення концепції діалогізму: людина потребує іншу для спілкування. Увага акцентується на діалогічності мовлення, де має місце діалогічна напруга і суперечливі думки зводяться у діалогічному двобої [1].

Показовою у цьому сенсі є і німецькомовна «містична» [13, 226] кореспонденція XIV ст. (Mystikbriefe): Маргарета Ебнер – Прюстер Гайнріх фон Нордлінген; Йогансен Тойлер – Гайнріх Зойс. Саме з XIV ст. в Західній Європі зростає суспільна потреба листовної комунікації. Цьому посприяли як соціальні, так і політичні фактори.

Хоча кореспонденція XV ст. велася здебільшого німецькою мовою, однак лишався і латиномовний «Briefwechsel» (листування) вчених, митців, видавців (Конрад Келтіс, Еразм Роттердамський, Йоганнсе Ройхлен, Вілібальд Піркгаймер, Ульріх вон Гуттен, Філіп Мелангтон, Альбрехт Дюрер). Латиномовна традиція листування гуманістів в Kanzleistil (канцелярському стилі) не дозволила реформаторам у XVI ст. вести кореспонденцію німецькою мовою. Однак уже в другій половині XVI ст. переважало німецькомовне листування (Briefverkehr): Бальтазар Паумгартнерс – Магдалена (1588-1598). Водночас практично до XVII ст. в освічених верствах побутовало листування (Briefverkehr) по-французьки. Це була своєрідна німецько-французька мішанина.

Поступово листи формуються як окрема жанрово-стильова форма, стають самостійними літературними творами, а згодом (XVIII ст.) їх взагалі починають трактувати як «терапевтичну» можливість самоаналізу (Selbstbeobachtung), самопізнання (Selbsterkenntnis), самопредставлення (Selbstdarstellung) [14, 238]. Стосовно діалогів Лессінга – Мендельсона; Гете – Міллера з'являється термін „проблемно-зорієнтоване листування” [див.:14]. Таку традицію епістолярного діалогу у XVIII ст. навіть жанрово визначили – почали називати терміном “Briefkultur”. Підтвердженням цьому виступають «бріфвекселі» великих особистостей (поетів, науковців, політиків): Теодор Шторм – Еріх Шмідт; Готфрід Келлер – Герман Геттер. Щодо стильової норми написання, то вона представлена “als geschriebenes Alltagsgespräch” (записана повсякденна розмова). Важливо згадати і про виключну роль письменників XVIII ст., які наділили авторський лист новою функцією – функцією історичного джерела. Жерар Жене загалом вважає листи «паратекстами, що мають додаткову коментар-функцію до літературного твору» [12].

Отже, аналізуючи німецький епістолярій, потрібно відзначити його діалогічну природу (на відміну від україномовного монологічного) та безпрецедентність у визначенні терміна. „Бріфвексель” визначається як листування двох людей, яке має формальний або дружній характер [11, 231].

Дещо інакше відбувався поступ вітчизняного епістолярію, чия історія сягає майже тисячоліття. Її витoki потрібно шукати ще в літературі Київської Русі («Повчання дітям В. Мономаха», 1117). До документалістики належать і літописи Київської Русі та пізнішого часу – Самовидця, Самійла Величка, Григорія Грабянки та ін. [3]. Розвиткові писемної власне епістолярної української традиції посприяли листовні діалоги Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника та ін. Такі стилістично довершені листи з яскравим виявленням авторського «я» створили справжні епістолярні масиви, без яких важко уявити вітчизняне літературознавство. Передусім йдеться про вміння за допомогою листів «культивувати, творити живий зв'язок між культурами» [5, 65]. У цьому роль епістолярних дуетів важко

переоцінити. Вони виступають не лише як гаранті якісного мистецького матеріалу, а й як «психологічне дзеркало» знаних особистостей.

Текуча та мінлива форма листа дає її авторові шанс до самопізнання (в порівнянні з німецьким *Selbsterkenntnis*). Таким прикладом слугує епістолярна спадщина Катерини Білокур. Лист як форма пізнання – це діалог зі своїм складним еґо. Адже життєва та мистецька філософія його авторки – то біль і страждання поетичної душі, „сповіданої” за допомогою фарб. Отже, листи можна розглядати як «своєрідну компенсацію, можливість розкритися» [5, 50].

Авторські листи – це рідкісні документи людської величі та людської слабкості. Автор листа створює свій власний автопортрет, роздумуючи про сьогоднішні для нього події. Тому завдяки особі автора в листах віддзеркалюється епоха та людська індивідуальність. Взірцем такого інформативного письма є листування українців–шістдесятників. Їхні листовні діалоги – це згустки тодішнього тоталітарного абсурду, перемноженого на внутрішню філософію та світосприйняття автора як заручника ситуації. Епістолярна спадщина В. Стуса, Є. Сверстюка, В. Чорновола, В. Марченка, яка через надмір цензури писана езоповою мовою, є показовою.

Розглядаючи категорію епістолярного діалогу, потрібно також систематизувати знання про діалог у філософському, психологічному та емпіричному вимірах.

З філософської точки зору діалогічність – це суть буття. Ще від часів Романтизму Ф. Шляєрмахер та Г. Гумбольд сформулювали уявлення про те, що розуміння та інтерпретація заторкують стосунки індивідів один з одним та зі світом. Всередині моделі світу, створеної людиною, виникають діалогічні взаємини між людиною і Богом, між людиною й людиною та світом. Людина має цілковиту потребу у схожій собі. Тому надзвичайно важливою є бахтінська думка про те, що учасниками діалогу є не лише дві особи, але й «розуміння незримо присутнього «третього» [2, 406]. У літературному творі «третім» виступає герой твору або ж читач. В епістолярному діалозі, де немає спільного ідейного змісту, таким співрозмовником між автором (адресантом) та адресатом може бути прогнозований читач. Адже автор не може не зважати на те, що його листи будуть прочитані – як наслідок, створює собі хороший імідж, моделюючи свій власний автопортрет так, щоб справити позитивне враження на майбутнього читача. Ганса Роберта Яусса теж цікавив не лише діалог двох індивідів, а й їхня внутрішня налаштованість пізнавати одне одного у несхожості, інакшості [10, 368]. Тим самим позиціонуючи власну максимальну відвертість та самокритику.

Таким чином, в епістолярному діалозі, третьою одиницею між двома співрозмовниками можна розглядати мотивацію, внутрішню налаштованість. Адже психологічні погляди на природу епістолярного діалогу також є принциповими. Психологічна сутність діалогу має антропологічні риси, що стосуються особливостей людської особистості, її психіки як мотивацій творчого діалогу. Можна припустити, що мотиваціями можуть бути: потреба до самозбереження (Т. Гоббс), «нова інформація» (Л.Фестінгер), яка виступає збудником активності та забезпечує процес пізнання як такий; мотив пізнання у несхожості; мотив самореалізації, очікування успіху, самозамилування (писання заради писання) (А. Маслоу) [4, 8]. Отже, «вмотивований» діалог можемо трактувати як акт самовияву «я», утвердження власної особистості, а також як спробу дати певну характеристику взаємовідносинам.

Складним у сенсі мотивації виявився листовний діалог двох знаменитих швейцарських письменників-сучасників повоєнної епохи ХХ століття – Макса Фріша та Фрідріха Дюрренматта. Їхні „бріфвекселі” є парадоксальними. Звичайно, в обох авторів було багато спільного: однакове визначення міри відповідальності письменника в післявоєнній швейцарській літературі, повна реалізація в творчості. Однак їхня кореспонденція не є прикладом цілковитого взаєморозуміння та дружби: «Когда-то для Тебя было проблемой то, что я на десять лет моложе Тебя. Как бы то ни было, мы браво по – и раздружились. Ты во многом изумлял меня, и ранили мы друг друга тоже нередко. У каждого свои шрамы», - писав Дюрренматт до свого колеги [9, 971]. Їхні листовні діалоги часто окреслювались як „професійна дружба” (*Arbeitsfreundschaft*) або ж як комічна дружба (*eine komische Freundschaft*). Один був ніби тінню іншого, і це явище не могло не пригнічувати. Разом з тим їхнє листування – це психограма двох темпераментів, що допомагає збагнути їхню діалектичну протилежність.

Мотиви таких епістолярних діалогів можна характеризувати як конфліктні, що побудовані на ряді протилежностей стосовно двох видатних швейцарців – імпресіоніст та експресіоніст; еґоцентрист та коперніканець; людина, що живе теперішнім часом, та людина, що існує поза ним;





об'єктивує себе", а в нестабільні, кризові періоди, коли руйнується образ світу й образ людини, вона „стає для себе проблемою і намагається зрозуміти себе із себе самої, через власну індивідуальність, із власної повноти і цілісності” [11, 45]. Саме у такий час головним питанням філософії стає антропологічне запитання: „Що є людина?”. Тобто якщо періоди спокійного розвитку „вбудовують інтуїції про людину в концептуальні картини світу”, то якраз періоди „ломки” „щоразу по-новому ставлять і формулюють проблему людини” [11, 45].

Очевидно, по-новому постала проблема людини в сучасному світі має й по-іншому сформульоване пояснення. В умовах, коли постмодернізм як феномен культури, що проповідує „майбутнє в минулому” (Ліотар), відмову від істинності висловлювань на користь відносності будь-чого, зокрема будь-якого дискурсу, коли культивується життя без істин, ідеалів, норм та будь-якої узвичаєності, людина опиняється беззахисною перед множинністю ймовірностей та плинністю множинностей. Тим-то постмодерні теорії в світі хистких невизначених понять, коли людина з усім комплексом своїх проблем набуває статусу плинної маргінальності, самі стають хисткими, непевними, втрачаючи ключові позиції, провокують пошуки нової методологічної свідомості, інших парадигм дослідження.

Потрібен центр, точка опертя, в якій людина могла би сконцентруватися, відшукати саму себе, усталитися в світі розмитих понять та ідеалів. І такою точкою опертя, центром себевіднайдення людина знаходить саму себе, свій внутрішній генетичний та набутий досвід. Звідси бере початок тенденція пошуку спільної (аналітичної) моделі антропології літератури. При цьому сучасні антропологічні пошуки часто спрямовані до спільного горизонту, яким є філософія мови, що, на думку польських літературознавців, постійно привідкриває перед дослідниками нові перспективи [17, 23]. У такому контексті антропологія літератури пропонується як спроба інтердисциплінарних досліджень, які могли б впроваджуватися на межі антропології та літературознавства, а самі дослідження набувають сенсу контекстуальності [19, 104].

На перший погляд, аналітична антропологія мала би виходити начебто із антропологічної школи [Див.: 16], що її означено як наукову школу в етнографії та фольклористиці, мовознавстві та культурології, що відокремилася від соціології наприкінці XIX ст. [18, 80].

Однак літературознавчий аналіз художніх текстів не може сьогодні обмежитися таким колом гуманітарних дисциплін. Диктат епістемологічних установок, що стосуються мови, безперечно, спричинив реорганізацію традиційного дискурсу між різними гілками антропології. Він виявив моделі пізнання, характерні для кожної з них, а також розкрив, що предметом/суб'єктом філософської антропології є універсальна людина, людина взагалі [17, 23-24].

Якщо у цій площині універсальної людини, людини взагалі власне антропологія звіддавна підтримується біологією, фізикою, хімією, а в пізнішому часі – соціобіологією, етологією, зближується з філософською антропологією у точці „універсальних вимірів своїх пошуків” [17, 24], то конкретна людина як продукт конкретного контексту, яка і оприявлює себе в цій культурі, що її сформувала, є предметом/суб'єктом культурної антропології.

Польські літературознавці у своїх антропологічних дослідженнях шукають точок дотику переважно з антропологією культури, оскільки керуються настановою: щоб зрозуміти конкретну людину, треба знати й розуміти її культуру. При цьому вони виходять із переконання щодо унікальності окремих національних та регіональних культур, до яких належить і художня література [17, 24], і цим питанням унікальності кожної моделі культури знімають контрзапитання опонентів про стосунок між антропологією та літературою. Більше того, вони акцентують на тому, що антропологія літератури повинна вступати у різні стосунки з антропологією культури, оскільки є не тільки її похідною, а й виявляє постійну від неї залежність [17, 27].

Саме послаблення в останньому часі епістемологічної перестороги призвело до екстраполяції антропологічних кодів на всі види мовних творів. Попри те, польські дослідники застерігають, що стосунки між антропологією культури та антропологією літератури потребують обережних та різноспрямованих роздумів [17, 25]. Є потреба враховувати як питання про сучасний статус антропології культури, так і проблему ролі літератури у культурі та придатності художнього тексту для культурологічних досліджень. Адже кожний текст є інспірований культурою [18, 20]. У цьому силовому полі, на їхню думку, залишається також коло питань, пов'язаних із проблемою предмета і конвенційно створюваним образом автора [17, 25].

Очевидно, цим не вичерпуються можливості аналітичної антропології літератури, однак саме у цій площині зосередження вони виявляють себе повною мірою. Складається враження, що польське літературознавство, вступаючи у діалог із антропологією культури, утверджує своє право на власну дослідницьку „територію” та верифікаційну систему всередині „власної культури”, власного культурного хронотопу.

„Антропологія культури досліджує культуру через людину. Антропологія літератури може досліджувати культуру, розглядаючи специфічний витвір рук людських – літературний твір. Жодна з цих наук не повинна узурпувати собі права на предметне трактування особистості – адже без людини немає культури”, – подібне застереження має усі підстави бути почутим [17, 26]. Тим-то антропологією літератури можна вважати ту концепцію, згідно якої література (слово у його різних культурних проявах і висвітленнях) постає як символічна й універсальна сфера діяльності людини [20, 329].

Пропоновані польськими літературознавцями підходи до аналізу літературних текстів мають на меті показати, що художній текст є опосередкованим культурологічним документом – саме він служить джерелом інформації, цікавої для антрополога, оскільки доповнює його знання деталями, які іноді неможливо побачити через посередництво інших медіа [17, 27]. Адже саме художній текст дає різні репрезентації людського „я” і його психофізичні натури через антропологічні універсали [20, 329]. Тим більше, що „процедури сприйняття дійсності”, більш-менш детально описані в художніх творах, належать до царини основного досвіду людини. Тим-то об’єднання антропології культури із знаннями про літературу може „привести до більш глобального пізнання правил, що керують людськими суспільствами, і збагатити дослідницьку палітру кожної із дисциплін” [17, 28]. При цьому, однак, виникає цікаве запитання про з’ясування взаємозалежності: тож насправді література є документом для антропології чи антропологія – документом для культури?

Попри надання переваги конвергенційним процесам літературознавства із антропологією культури в польській науковій рецепції бачимо також спробу наукової інвентаризації різних моделей антропології літератури та спробу класифікації її як певної субдисципліни. Згідно із цим пропозиції польського літературознавства щодо сучасної антропології можна „вкласти” у кілька тенденцій: 1) на перетині поетики, історії літератури та досліджень культурології [Див.: 21]; 2) як відповідник американської антропологічної інтерпретації [Див.: 22]; 3) трактування літератури як ілюстрації процесів, що описуються через етнологію чи етнографію [Див.: 23]. Інша можливість – використання в літературознавчих дослідженнях здобутків наук емпіричних. Тож шлях нейропсихологічних досліджень, що також розвивається в польській науковій рефлексії [24], а в українській певною мірою досить давно означив А. Макаров [9], бачиться трохи осібним.

Однак тут увиразнюється й зворотній зв’язок, на який вказують Ева Косовска та Євгеніус Яворський: літературознавство, яке має певні традиції і вироблений дослідницький апарат, може передати антропології свій досвід у царині інтерпретації писемного тексту [17, 25].

Власне, аналітична антропологія літератури є збірною, соборною метаметодологією, що засвідчує тенденцію до інтердисциплінарності [Див.: 15], оскільки у виробленні своєї методологічної системи координат не може обійтися без таких самостійних напрямків, як, першою чергою, філософська антропологія (від Л. Фейєрбаха, що заклав її початки, до М. Шеллера, Х. Плеснера, А. Гелена, М. Бубера), соціальна антропологія Л. Морган, Дж. Фрезер, Л. Леві-Брюль, Е. Дюркгейм, Леві-Строс, М. Мід, Е. Фром та ін.), антропологія культурологічна, антропологія християнська, репрезентована, скажімо, відомим іменем св. Августина, зокрема, в російській філософії вирізняється антропологія православна (Григорій Богослов, В. Соловйов, П. Флоренський та ін.).

В осмисленні людини як „повноти і цілісності” через метамову художньої літератури, очевидно ж, слід спиратися перш за все на філософську антропологію, яка, маючи статус самостійного напрямку в системі філософських наук, експансивно втручається в царину екзистенціалізму, герменевтики, феноменології, персоналізму, прагматизму, культурології та інших онтологічних та гносеологічних напрямів, намагаючись вирізнити сферу „власне людського”. Філософська антропологія, офіційний статус якої підготовлений багатовіковим розвитком філософської думки, різними варіантами концепцій людини, бере свій самостійний формотворчий початок від філософії Л. Фейєрбаха й остаточно оформлюється в самостійний

філософський напрямок у 20-х рр. ХХ ст. в німецькій філософії (концепції М. Шеллера, Х. Плеснера, А. Гелена, М. Бубера).

Ясна річ, це лише деякі із окреслених підходів, оскільки насправді аналітичний принцип антропології літератури дає можливість застосування широкого спектру філософських моделей. Саме ці антропоцентричні концепції, в основі яких лежить „сукупність підходів до проблеми людини в контексті різних філософських систем, осмислення світу і шляхів його розвитку та зміни” [3, 37], можуть стати базовими для новітніх досліджень.

Безперечно, нова аналітична методологія, вибірково адсорбуючи антропоцентричні філософські підходи „людиновдивляння”, мусить знайти коректну методологічну рівновагу між доміантними чинниками філософської антропології, яка намагається через „антропологічний принцип пояснити і саму людину і навколишній світ, зрозуміти людину і як унікальний вияв „життя взагалі”, і як творця культури та історії” [11, 45], та власне літературознавчою методологічною палітрою. Аналітична антропологія літератури повинна виробити свою термінологічну „таблицю Менделєєва”, враховуючи та по-новому засвоюючи існуючий понятійно-категоріальний апарат, творючи свою інтерпретаційну систему. Адже саме поняття антропоцентризму у філософських пошуках та літературознавстві має суттєву розбіжність, що на неї треба при цьому зважати. Так, у першому випадку під цим терміном розуміють трактування людського буття як „мети світового процесу”, а позиції людини в світі – „як центральної”: саме з цим пов’язана ідея принципово необмеженої перетворюючої діяльності людини, позиції якої нині значно ослаблені у зв’язку з загостренням екологічної кризи [4, 53]. Розбудова цієї методології, очевидно, має базуватися на філософських засадах, оскільки, за Гете, людина пізнає себе тією мірою, якою пізнає світ [1, 278]. Натомість у систему літературознавчих дисциплін антропоцентризм прийшов як „заперечення теоцентризму середньовічної культури, одна з визначальних характеристик Ренесансу, як і титанізм та індивідуалізм” [8, 81], власне, як опозиційна модель світобачення. (З огляду на історичну ретроспективу чи не означає це, що можемо у перспективу бачити також опозиційну модель чи просто модель принципово необмеженого самопізнання людини через сфери різних дотичних дисциплін?) Тож цим поняттям означуємо комплекс „людинознавчих проблем” соціокультурної парадигми, які лежать у площині буття в координатах взаємодії людина/світ, людина/соціум, людина/культура, людина/людина, людина/власне „Я”.

Звісно, людина „завжди знає сама, що становить дещо більше, ніж усе те, про що йдеться в антропології, психології, соціології” [2, 93]. Адже принцип антропологічної інтерпретації „спрямовано до сфери стійких емоційних станів – онтологічної передумови людської екзистенції” [2, 228]. Саме до тієї сфери, що стає полем обсервації художньою свідомістю. Тож очевидно, більшою мірою знає це не так сама людина, як художня література, чи – метамовно, літературознавство, якщо воно здатне відчитати всю систему антропологічних кодів, яка є „вмістилищем” того, що виходить за межі антропології, соціології, філософії, разом узятих, оскільки володіє особливою системою відображення й пізнання світу – образотворчою системою, безмежно відкритою до нових моделей і практик людського буття.

На те, аби вмістити в собі оте „дещо більше”, може по праву претендувати хіба художня література, оскільки художня свідомість відтворює, реалізує себе у „фокусі віддзеркалень” (М. Ільницький) і психології, і соціології, і філософії, і антропології у тексті за цілком іншими законами, аніж свідомість наукова, дослідницька, аналітична.

Якщо „герменевтична інтерпретація виходить з інваріантної візії сутності людини, то антропологічна інтерпретація ґрунтується на вивченні людини, виходячи з унікальності проявів її особистісного буття” [2, 228]. Тим більше, що антропологічна інтерпретація, за Больновим, на відміну від монологічної позиції екзистенціалізму, становить „єдину методологічну засаду і можливість для відтворення позитивної та цілісної картини буття людини” [Цит. за: 2, 228]. Оскільки філософська антропологія репрезентує гуманістичні цінності, вона цілком підставово перебуває у сфері культури як цивілізаційного набутку людства або культури як інтегральної цілісності, в якій людина займає ключове місце.

Принагідно: сектор аналітичної антропології Інституту філософії Російської Академії наук, що його очолює В. Подорога, якраз і звертається до аналізу антропологічного виміру деяких філософських концепцій останніх тисячоліть – якраз у площині формування соціальних та художніх практик людської діяльності [Див.: 12], що засвідчує факт частішого апелювання

філософів до досвіду художніх текстів (очевидно, маємо сугестивний вплив відомої праці М. Мамардашвілі „Психологическая топология пути. М. Пруст „В поисках утраченного времени” [10]. Проте і в сучасну українську філософську рецепцію хоч і дуже повільно, проте органічно „приходять” твори українських письменників, по праву займаючи у ній місце дослідження антропологічних аспектів буття через посередництво художнього тексту.

Чи не першим з-поміж українських філософів вдався до цього методу В. Табачковський, зробивши професійну спробу проаналізувати творчість бодай одного українського письменника – Ю. Андруховича – у контексті методологічного інструментарію філософської антропології [14, 98-139].

Така конвергенція досвіду двох дотичних дисциплін, безперечно, розширює пізнавальні стратегії буття й буттеоприЯвлення людини, однак тут, безперечно, домінують філософські практики аналізу тексту.

Тобто у дослідницькій практиці виокреслюється принаймні два шляхи розвитку аналітичної антропології літератури, точніше, дві її гілки: літературознавчо-культурологічна, представлена переважно польськими дослідниками, та філософсько-літературознавча, що її розбудовують російські та частково вже й українські науковці. Так, пропонуючи метод антропологічного аналізу, В. Подорога вважає, що саме він „дозволяє розглядати літературу з максимально об’єктивних позицій” [13, 15], оскільки дає можливість простежити „становлення ідеї твору (літературного)” [13, 9], де саме антропологія окреслює різницю „між двома домінуючими формами мімесису” [13, 9], а ширше – моделями візії світу, в основі яких лежить зовнішній мімесис (поза твором, перша модель) та відповідно внутрішній (всередині твору, друга модель).

Однак ця позиція за всієї привабливості, очевидно, є найбільш прийнятною для філософа, який не володіє повною мірою методологічним інструментарієм (та й понятійним апаратом) літературознавства і може розглядати літературу так (за порівнянням В. Подороги), як розглядає антрополог незнайоме йому туземне співтовариство, що дає йому можливість стати „чистим спостерігачем”, який попервах „описує, нічого не розуміючи з того, що бачить”, і що навіть набуває з часом „розуміння може виявитися хибним, обмеженим тими уявленнями, мовою та ідеями, що їх використовує спостерігач” [13, 15]. Слушно означена В. Подорогою проблема як „парадокс спостерігача”, очевидно, вступатиме у конфлікт із позицією дослідника-літературознавця, проте у царині літератури, безперечно, є лакуни, де „антропологія погляду” (В. Подорога) й справді постає якщо не єдиною, то досить продуктивною умовою прямого бачення „конструктивних сил літературного твору”, коли первинною є „не інтерпретація, а конструкція, склад і розташування основних елементів твору” [13, 16]. На цьому шляху на дослідника очікує досить складна проблема конвергенції літературного тексту та філософської домінанти у їх антропологічному переплетінні.

Тим часом польські дослідники виокремили проблему заґрунтування антропології літератури на доробку філософської антропології як таку, що розвивалася б у напрямку абстрактного мислення про людину загалом, її надто універсальні можливості. Думається, така засторога щодо ймовірності такого дослідницького шляху лежить радше у площині остраху перед глибиною подібних досліджень і невідповідності сучасного літературознавства до побудови складних філософсько-художніх моделей пізнання світу.

І тут можна посперечатися із твердженням польських літературознавців, нібито „сьогодні вже не можна шукати смислу літературного послання виключно методом передчуттів і домислів”, оскільки „знання про культуру стають для літературознавця-герменевта умовою *sin qua non*, а теорія культури може, своєю чергою, значно збагатити теорію літератури” [17, 27].

Не відкидаючи останнього й не локалізуючи проблему поняттям „виключності” чи „винятковості”, хочеться висловити припущення, що українська літературознавча наука розвиватиме обидва антропологічні шляхи, хоча, очевидно, ментально ближчим і, можливо, перспективнішим є для нас саме другий, який завдяки різним аналітико-інтерпретаційним моделям дає широкі можливості для виявлення антропологічного багатоманіття „антропологічної почуттєвості” у пізнанні світу через універсальні антропологічні концепти. У цьому розумінні можемо говорити про те, що літературна антропологія, як і філософська, „органічно виходить з традиції, що визначає образ української філософії, і у своїх витоках сягає антропології та практичної філософії Г. Сковороди та кардіософії П. Юркевича” [2, 4].

Отже, антропологія, яка методологічно орієнтувалася на верифікацію результатів пізнання всередині власної дисципліни, дедалі більше виходить за власні межі, набуваючи певного досвіду у дотикальних інтелектуальних сферах. Однак мусимо пам'ятати: „Методологічна свідомість не існує проте в чистій „стратосфері” думки. Вона за своєю природою предметна, занурена в конкретний предметний матеріал. Ця зануреність у предметність обумовлює подальшу специфікацію та збагачення компонент методу. Так, ціннісні настанови методологічної свідомості в залежності від конкретного матеріалу, зв'язку із завданнями спеціальних наук виявляють певні стереотипи наукового пояснення та опису (так звані парадигми) та науково-дослідницької програми. А сам спосіб занурення методу в конкретний матеріал виражає в методологічній свідомості стиль пізнавальної діяльності. У стилі фіксується ціннісне засвоєння канону та передпосилки застосування методу. В результаті сама методологічна свідомість може бути в загальній формі охарактеризована як єдність стилю та методу пізнавальної діяльності” [6, 114].

Тим-то нова наукова рефлексія має можливість розкошувати в напрацюваннях різних концепцій людини – екзистенціалістських, персоналістських, психоаналітичних, феноменологічних, герменевтичних, філософсько-антропологічних, релігійних тощо, що їх може об'єднати аналітична, або краще сказати, когнітивна антропологія.

Метод як категоріальна характеристика науки [6, 110] передбачає не тільки певні нормативно-ціннісні установки, а й певний кодекс „наукової коректності” [6, 110], що його антропологія літератури ще тільки починає виробляти в процесі свого становлення й розвитку. Йдеться про понятійно-категоріальні запозичення, модифіковані відповідно до літературознавчої науки з тією мірою коректності, яка дозволяє адаптувати їх до парадигми дослідження художньої свідомості. Жоден метод, у будь-якій галузі, зазначає С. Кримський, не може конституюватися поза використання певних процедур, оскільки їх відсутність „є рівнозначною відсутності самого методу”: „Це дозволяє навіть оцінювати нові теоретичні напрями з погляду можливості їх перетворення в метод” [6 112].

Нині ж мусимо констатувати, що аналітична антропологія літератури постає радше як інтелектуальний рух, який заявляє про свою потугу бути дослідницьким методом, виходячи із засад цілого корпусу гуманітарних дисциплін. Концепція монадності людини, «тобто її здатності репрезентувати Універсум» [7, 35], якраз і дає літературній антропології найширші можливості для набуття „себе-досвіду”.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гегель И.В. Избр. Произведения. М. – 1964.
2. Головкин Б. Філософська антропологія. К.: ІЗМН. – 1997. – 240 с.
3. Гутов Е. Антропологический принцип // Современный философский словарь. Под общей ред. В. Кемерова. М: Академический Проект. – 2004. – С. 37-39.
4. Кемеров В. Антропоцентризм // Современный философский словарь. Под общей ред. В. Кемерова. М: Академический Проект. – 2004. – С. 53.
5. Кримський С. Зміна методологічної свідомості сучасної науки // Запити філософських смислів.— К.:ПАРАПАН.—2003.—С. 169-180.
6. Кримський С. Методологічна свідомість. Метод та стиль мислення // Запити філософських смислів.— К.:ПАРАПАН.—2003.—С. 110-124.
7. Кримський С. Смысл постистории // Філософська думка. –2006. –№4. –С. 22-35.
8. Літературознавча енциклопедія. Т. 2. Автор-упорядник Ю. Ковалів. К.: Видавничий центр „Академія”. – 2007.
9. Макаров М. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. – К.: Радянський письменник.—1990. – 285 с.
10. Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. Пруст „В поисках утраченного времени”. Санкт-Петербург. – 1997. – 570 с.
11. Мясникова Л. Антропология (философская) // Современный философский словарь. Под общей ред. В. Кемерова. М: Академический Проект. – 2004. – С. 45-48.
12. Див.: Опыт и чувственное в культуре современности. Философско-антропологические аспекты. Отв. ред. В. Подорога. М.: ИФ РАН—2004.—248 с.
13. Подорога В. Мимесис. Материали по аналітичній антропології літератури. В 2-х т. Т. 1. М.: Культурная революция – Логос, Logos-altera—2006.— 685 с.
14. Табачковский В. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках „неевклідової рефлексивності”. К.:ПАРАПАН. – 2005. – 432 с.

15. Див.: Тарнашинська Л. Долання міждисциплінарних бар'єрів: експансія методів чи набуття системності? //Гуманітарний вісник Держ. вищого навч. закладу „Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди”. Науково-теоретичний збірник. Педагогіка. Психологія. Філологія. Філософія. Вип. 8. Тернопіль: Астон. – 2006. –С. 497-503.
16. 16.Эванс-Причард Э. История антропологической мысли. М.: Восточная литература. – 2003. – 358 с.
17. Косовска Е., Яворски Е. Вступительное слово // Antropologia kultury – antropologia literatury. Kosowska E. (red.). Katowice. – 2005.
18. Kosowska Ewa. Antropologia literatury. Szkice, konteksty, interpretacje. – Katowice.—2003. – 177 s.
19. Kosowska E. O niektórych przesłankach uprawianie antropologii literatury // Narracja i tożsamość (I). Pod red. Wł. Boleckiego i R. Nycza. Warszawa: IBL. – 2004.— S. 101-111.
20. Rembowska-Pluciennik Magdalena. Poetyka i antropologia (na przykładzie reprezentacji percepcji w prozie psychologicznej dwudziestolecia międzywojenne./ Literanura i wiedza. T. 87. Pod red. W. Boleckiego i E. Dąbrowskiej. – Warszawa: IBL. – 2006.— S. 328-345.
21. R. Nycz. Kulturowa natura> słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego. W: Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa.— 2002. –S. 351-371; Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy. Red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków.— 2006.
22. Por. R. Nycz. Literaturologia, w idem: Język modernizmu. Prolegomena historyczoliterackie. Wrocław.— 1997. –S. 191-221; ect.
23. Prace P. Kowalskiego.
24. J. Kordys. Mózg s znaki. Warszawa 1991 J. Kordys Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjina. Skice z pogranicze neuroaemiotyki i historii kultury. Kraków. – 2006.

Р. С. Висловлюю вдячність Касі ім. Й. Мянвського та Фондації ім. З. Залеського (Польща), за сприяння яких підготовлено цю статтю. Автор.

**Софія ФІЛОНЕНКО**

© 2008

## **ХУДОЖНІЙ ДІАЛОГ ІЗ КЛАСИКОЮ (ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІ РОМАНІВ ДЖЕЙН ОСТІН У СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ)**

У масовій культурі межі ХХ – ХХІ століть відчувається актуалізація класичних літературних джерел. До найвидітніших творів красного письменства постійно звертаються з метою їх переробки, переосмислення, перекладу на мови інших видів мистецтва, найчастіше кіно. Як стверджує Марина Адамович, «у цьому відчувається сильне прагнення визначитися в історії культури й цивілізації. Адже класична літературна спадщина має в міжкультурному й міжчасовому контексті характер знаку»<sup>6</sup> (стаття «Юдіт з головою Олоферна. Псевдокласика в російській літературі 90-х») [1]. Таким чином, сучасна масова культура, включно з популярною літературою, перебуває в діалогічних відношеннях із класикою. Спробуємо розглянути різноманітні форми рецепції знакового класичного тексту на прикладі романістики Джейн Остін.

Англійська письменниця ХІХ століття Джейн Остін (Jane Austen), «незрівнянна Джейн», як називають її британські читачі і критики, посідає унікальне місце в сучасній популярній культурі. Тривалий час викреслена з академічного літературного канону (патріархального, звісно, в якому й не передбачалося місця класиків для жінок-письменниць), проте гаряче люблена звичайним, масовим читачем, Джейн Остін наприкінці ХХ століття стала, без перебільшення, культовою фігурою, а її романи – практично такими ж знаковими, як «Володар перснів» Джона Р. Толкіна, «Розвіяні вітром» Маргарет Мітчелл або «Гаррі Поттер» Джоан Роулінг.

Російський філолог Юлія Ремаєва, дослідниця британської постфеміністичної прози, стверджує: «Інтерес до творчості Джейн Остін з новою силою виявився в 90-ті роки ХХ століття. Про сьогоднішню популярність письменниці говорять нові праці про її особистість і творчість. Особливо талановитим визнається роман «Гордість та упередження». Його наслідують, його цитують, запозичують сюжетні лінії і образи героїв. Сучасні автори публікують романи-

<sup>6</sup> Виділено курсивом у тексті. – С.Ф.

продовження цього твору, а також романи, які містять запозичені сюжетні лінії, мотиви, образи персонажів» [6, 12].

Про активну інтеграцію згаданого роману Джейн Остін (а «Гордість і упередження» вважається вершиною її творчості, та й для самої авторки він був «улюбленим дитятком») у популярну літературу свідчить шалена кількість «сіквелів» за його мотивами. **Сіквел** (англ. sequel) – книга, твір чи будь-який інший твір мистецтва, що є прямим продовженням якогось більш раннього твору, побудований на його сюжеті, персонажах тощо [7]. Лише англomовних продовжень роману нараховується більше 50: для прикладу назвімо твори Емми Теннант – «Нерівний шлюб», «Пемберлі» (Emma Tennant, An Unequal Marriage, Pemberley); Френсіс Морган – «Дарсі та Елізабет», «Пемберлі – маєток Дарсі» (Frances Morgan, Darcy and Elizabeth, Darcy's Pemberley); Ребекки Енн Коллінз – «Моя кузина Кароліна», «Знову в Незерфілд-парку», «Постскрипtum з Пемберлі», «Дочка містера Дарсі», «Спогади з Розінгса», «Леді з Лонгборна», «Хроніки Пемберлі», «Жінки з Пемберлі» (Rebecca Ann Collins, My Cousin Caroline, Netherfield Park Revisited, Postscript from Pemberley, Mr. Darcy's Daughter, Recollections from Rosings, The Ladies of Longbourn, The Pemberley Chronicles, The Women of Pemberley); Аманди Грейндж – «Щоденник Дарсі» (Amanda Grange, Darcy's Diary); Памели Ейдан – «Такий бал», «Обов'язок і бажання» (Pamela Aidan, An Assembly Such as This, Duty And Desire); Джейн Доукінз – «Листи з Пемберлі», «Нові листи з Пемберлі» (Jane Dawkins, Letters from Pemberley, More Letters from Pemberley); в їх числі традиційно називається і твір Мелісси Натан «Гордість та упередження Джасмін Філд» (Melissa Nathan, Pride, Prejudice and Jasmin Field).

Дослідники масової літератури неодноразово наголошують на процесі перетворення її активного споживача (читача) на автора, що заохочується й самими видавцями такої продукції. У цьому аспекті специфічною й цікавою формою опанування-«привласнення» класики непрофесійним письменником є так звана «фенфікшн» («фенфіки»). **Фанфік** (або **фенфік**; від англ. fan – прихильник, fiction – художня література) – різновид творчості прихильників популярних творів мистецтва, похідний літературний твір, заснований на якомусь оригінальному творі (як правило, літературному чи кінематографічному), що використовує його ідеї сюжети та (або) персонажів. Фанфік може становити продовження, передісторію, пародію, «альтернативний всесвіт», кросовер («переплетення» кількох творів) тощо [8]. Можна згадати такі російськомовні зразки цього жанру аматорської словесності, як тексти Катерини Юр'євої «Історія Енн де Бер», Олени Первушиної «Пустощі. Історія Мері Беннет», Світлани Белової «Епістолярні забави. Роман у листах», Елайзи «Вельми неприємна звістка», «Добра звістка», Kate-kapella «Дівчина, в якій все є. Один день із життя Джорджіани Дарсі», колективний фенфік «Недоречні події, або переполох у Розінгс-парку. Іронічний детектив» (загальний перелік російськомовних фенфіків та їх тексти можна проглянути на Інтернет-сайті «Апропос», в розділі «Літературні розваги» ([www.apropospace.ru/fanfictions](http://www.apropospace.ru/fanfictions)). Англomовні ж фенфіки за мотивами романів Джейн Остін просто не піддаються обрахуванню, досить повний їх перелік можна побачити на сайті «Jane Austen: A Fan Fiction Guide» (<http://www.squidoo.com/janeaustenfanfiction>).

Своєрідним фактом сучасного літературного процесу є об'єднання непрофесійних авторів фенфіків, прихильників певного класичного твору, в Інтернет-спільноти, створення окремої мережевої субкультури – для прикладу назвемо англomовні спільноти «Republic Of Pemberley» (<http://www.pemberley.com>), «The Derbyshire Writers' Guild» (<http://www.austen.com/derby>), «bennetgirls» (<http://bennetgirls.com>).

Як стверджує відома російська дослідниця Марія Черняк, «...характерною рисою постіндустріального часу стає поточне виробництво не лише друкованої, але й візуальної продукції. Література-фікшн стає частиною трансмедійного нарративу: друкований текст переводиться у візуальний – екранізується, літературний серіал частіше за все стає серіалом телевізійним...; і ті, й інші можуть трансформуватися у вербально-візуальну форму – комікси, комп'ютерні ігри» [10, 162]. Ці твердження є слушними стосовно роману Джейн Остін «Гордість та упередження», популярність і актуальність якого у ХХ столітті засвідчує його багаторазовий переклад на «мову» кіно- і телемистецтва. Твір Джейн Остін екранізували більше 10 разів: у 1938 році, в 1940 році, було відзнято серіали 1967, 1980, 1996 років, існує американська кіноверсія 2003 року – «Гордість та упередження: сучасна комедія» та індійська 2004 року – «Наречена й забобони». Остання на даний момент екранізація – американська стрічка 2005 року – «Гордість та упередження» (з молодою голлівудською зіркою Кейрою Найтлі в ролі Елізабет Беннет); фільм

мав значний резонанс, але, скоріше, як негативний зразок трактування класичного матеріалу. Найбільш улюбленою читачами і глядачами кіноверсією роману «Гордість та упередження» залишається серіал ВВС, продемонстрований уперше в 1995 році. Успіх зумовлений надзвичайно вдалим вибором акторів: містера Дарсі зіграв Колін Ферт (Colin Firth), а Елізабет Беннет – Дженніфер Ель (Jennifer Ehle).

Цікавою «реплікою» в діалозі класики з масовою культурою стала й біографічна стрічка «Джейн Остін» (в англomовному варіанті – *Becoming Jane*, 2007 рік, режисер – Джуліан Джеррольд, у ролі письменниці – юна голлівудська зірка Енн Хетевей, її уявного коханого зіграв Джеймс МакЕвой). У цьому творі кіномистецтва, очевидно, через брак документальних відомостей про життя авторки, відтворено ранній етап життя Джейн Остін як «фіктивна біографія», ґрунтована на фрагментах її романів – у такий спосіб відбулося заміщення реального життя людини літературним життям її героїнь, насамперед Елізабет Беннет із «Гордості й упередження». Отже, ця стрічка однозначно посприяла популяризації постаті письменниці, її романістики, і стала своєрідною «відповіддю» на масовий читацький інтерес до обставин життя класичної авторки.

Можливості різних форм літературної рецепції щойно згаданого роману Джейн Остін продемонструємо на прикладі оригінальних творів сучасних британських авторок – «Щоденник Бріджит Джонс» Гелен Філдінг (*Bridget Jones's Diary*, Helen Fielding) [9] та «Гордість та упередження Джасмін Філд» Мелісси Натан (*Pride, Prejudice and Jasmin Field*, Melissa Nathan) [3]. Скажемо кілька слів про кожну із письменниць.

Гелен Філдінг традиційно у своїх інтерв'ю не приховує запозичення сюжету в класичної авторки: «I like Jane Austen and I have shamelessly stolen parts of «Pride and Prejudice» for my books. I think she's very good at observing the tiny details of a woman's life» – «Я люблю Джейн Остін і я безсоромно вкрала фрагменти «Гордості та упередження» для своїх книжок. Гадаю, вона чудово спостерігає найменші подробиці жіночого життя» [14]. В іншому інтерв'ю російському порталу «НаСтоящая Литература: Женский Род» Гелен Філдінг підкреслює «ринкову» успішність роману Джейн Остін: «Я гадала, що цей сюжет уже пройшов маркетингові випробування протягом кількох століть, та й вона сама б (тобто Джейн Остін) не заперечувала» [5].

Рецепція творчості Джейн Остін у романі «Щоденник Бріджит Джонс» стала предметом розгляду цілої низки досліджень: «Діти свого часу: Елізабет Беннет versus Бріджит Джонс» Ніни Дітріх [13], «Перестворюючи Джейн Остін» Джона Вілтшира [17], «Бріджит Джонс і Марк Дарсі: мистецтво, яке імітує мистецтво, яке імітує мистецтво» Сесілії Солбер [16], «Контекстуалізація «Бріджит Джонс» Келлі Е.Марш [15], «Видозмінюючи «Гордість та упередження»: діалогізм, інтертекстуальність та адаптація» Міреї Арагей і Джемми Лопес [12] та ін. У російському літературознавстві цього питання побіжно торкалася Юлія Ремаєва в дисертації «Постфеміністська проза Британії на межі ХХ – ХХІ ст. (феномен «чикліт»)» [6]. Зупинимося на основних положеннях цих праць.

Ніна Дітріх, літературознавець з університету Філіпс (Марбург) приступаючи до докладного порівняльного аналізу центральних жіночих образів із романів Джейн Остін і Гелен Філдінг у статті «Діти свого часу: Елізабет Беннет versus Бріджит Джонс», визначає шість головних моментів, які зближують обидва твори:

1. Жінки – протагоністки закохані в чоловіків на прізвище Дарсі, які є заможними й респектабельними. «Містери Дарсі» володіють великими й багатими будинками, які сильно вражають героїнь: у Фіцвільяма Дарсі це маєток Пемберлі, Марк Дарсі має розкішний будинок на Голанд-Парк-Авеню в Лондоні.

2. Як Елізабет, так і Бріджит знайомляться зі своїми коханими на вечірці: у першому випадку це бал, у другому – новорічна вечірка «Індичка з карі» в Уні Алконбері.

3. В обох романах перше негативне враження веде до упередженості: гордість Елізабет зачеплена несхвальним висловом містера Дарсі про неї, Бріджит вражена тим, що Марк Дарсі не хоче взяти в неї номер телефону.

4. У романах є третій персонаж, якого зневажає Дарсі і яким зачарована (чи навіть закохана в нього) героїня – містер Вікхем у Джейн Остін і Деніел Клівер у Гелен Філдінг.

5. В обох романах містер Дарсі допомагає родині героїні в скрутний момент: Фіцвільям Дарсі платить за одруження Лідії, сестри Елізабет. Рятуючи родину Беннетів від безчестя, Марк Дарсі витягає із в'язниці заарештовану матір Бріджит, яка зв'язалася із шахраєм.



6. Обидві героїні закохуються в своїх обранців лише після того, як усі оточуючі впевнилися в абсолютній неможливості цього. Батько Елізабет шокований її бажанням піти під вінець із Дарсі; Марк і Бріджит погодили, коли мати дівчини облишила спроби зісватати їх [13].

Ніна Дітріх подає розгорнуту характеристику – зіставлення обох героїнь, в основу якої вона кладе порівняння за такими «параметрами»: зовнішній вигляд, освіта, гордість і як вона призводить до упередження, характер, кохання та емоційний світ. Дослідниця підмічає значну кількість розбіжностей між образами Елізабет Беннет і Бріджит Джонс, проте прагне з'ясувати головне питання: наскільки кожна з них відповідає оцінкам та ідеалам жіночності свого часу. Ніна Дітріх дійшла такого висновку: «...Як Джейн Остін, так і Гелен Філдінг будують свої романи навколо щирої та доволі недосконалої героїні...»; «Якщо дивитися поверхово, Бріджит Джонс не нагадує Елізабет Беннет. Однак стає зрозуміло, що Філдінг створила свій персонаж у відповідності до схеми, яку Остін застосувала в «Гордості та упередженні». Бріджит, як і Елізабет, відхиляється від ідеалу» [13]<sup>7</sup>. Вчена доводить, що образи обох порівнюваних героїнь далекі від уявлень про ідеальну жінку свого часу, не схожі й на типових жінок, тому й привертають увагу містерів Дарсі: «Його (Фіцвільям Дарсі) набагато сильніше приваблює незалежна, вільна від умовностей та яскрава жінка з нижчим соціальним становищем, ніж усі рафіновані, освічені, покірні та домашні жінки, яких він зустрічав раніше... Як і Фіцвільям Дарсі, Марк оточений досконалими жінками, які безумовно цікавляться ним, як, наприклад, Наташа. Однак, здається, його втомлює їхня досконалість, і він закохується в Бріджит. Запрошуючи її на побачення, він каже: «Бріджит, решта дівчат, яких я знаю, такі лаковані. Я не знаю жодної іншої, яка б могла причепити кролячого хвостика до своїх трусів». Бріджит менш досконала, ніж інші жінки – знайомі Дарсі, і її безпосередність надає їй привабливості» [13].

Привертає увагу той факт, що в дослідженнях, присвячених інтертекстуальним зв'язкам твору Гелен Філдінг і текстів Джейн Остін, учені знаходять також інші аналогії до образу Бріджит, аніж очевидна з Елізабет Беннет. Так, приміром, літературознавець Джон Вілтшир у статті «Перестворюючи Джейн Остін» знаходить іншу паралель до образу Бріджит Джонс, аніж Елізабет Беннет: «Бріджит – шалена, чесна, доброзичлива Бріджит, дочка культури Cosmopolitan, травмована супермоделями – нагадує Кетрін Морланд з «Нортенгерського абатства» більше, ніж Ліззі Беннет...» [17]. Дослідниця Сесілія Солбер у студії «Бріджит Джонс і Марк Дарсі: мистецтво, яке імітує мистецтво, яке імітує мистецтво» говорить про те, що характер Бріджит та її подруг цілком можна уявити як персонажів у романах самої Остін, але нагадувати вони будуть, наприклад, Лідію Беннет [16]. Келлі Е.Марш, асистент професора англійської з Державного університету Міссісіпі, у розвідці «Контекстуалізація «Бріджит Джонс» говорить про те, що «хоча історія Бріджит Джонс нагадує історії Елізабет Беннет та Анни Елліот, її характер найближче стоїть до Емми Вудхауз», образ якої критик вважає «справжнім аналогом Бріджит» [15].

У статті «Видозмінюючи «Гордість та упередження»: діалогізм, інтертекстуальність та адаптація» Мірея Арагей і Джемма Лопес розглядають складні взаємовідношення між серіалом «Гордість та упередження» (Бі-бі-сі, 1995 рік), романом Гелен Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс» (1996 рік), екранізацією роману Філдінг (2000) та її новим романом «Бріджит Джонс: межі розумного», причому «всі вони, як видно, черпають із одного спільного джерела – роману Джейн Остін «Гордість та упередження» (1813), який своєю чергою... був і продовжує невпинно видозмінюватися, будучи зануреним у діалогічне багатоголосся середини й кінця 1990-х років. Ця група текстів утворює плетиво свідомих цитувань та алюзій, включаючи себе й читача / глядача до гри, здається, з безконечного перемішування (permutations)» [12].

Оригінальну літературознавчу концепцію взаємодії класики і сучасного популярного мистецтва пропонує Сесілія Солбер у праці «Бріджит Джонс і Марк Дарсі: мистецтво, яке імітує мистецтво, яке імітує мистецтво»: «Навмисне вплітання Філдінг сюжетів, персонажів і тем «Гордості та упередження» і «Переконання» у власні романи навряд чи можна вважати унікальним. Стрічка «Без ключа» (Clueless) багато в чому так само використала роман Остін «Емма». Мистецтво, яке імітує мистецтво. Але Філдінг майстерно перевершує останню, працюючи на більш само усвідомленому інтертекстуальному рівні: мистецтво, яке імітує мистецтво, яке імітує мистецтво. Наприклад, вона зображує захоплення Бріджит та її друзів Джуд і Шерон серіалом Бі-Бі-Сі 1995 року «Гордість та упередження». ...Романи про Бріджит Джонс є,

<sup>7</sup> Тут і далі в тексті переклад англійських статей українською наш. – С.Ф.

по суті, палімпсестами, в яких тексти Філдінг та Остін співіснують. Їхня головна цінність полягає в проникненні у твори Остін. «Модернізуючи» Остін, Філдінг не лише уславлює її як зразок, але також стверджує значущість її досягнення в новому столітті» [16].

Джон Вілтшир, пояснюючи взаємозв'язки творів Джейн Остін і Гелен Філдінг, звертається до концепції Гаррієт Гокінз з її праці «Класика і макулатура», де описано «перехресне запліднення» (cross-fertilisation), що часто трапляється між класичними й більш популярними фільмами та романами. «Те, що відбувається в «Щоденнику...», більше схоже (якщо запозичити термін із кінокритики) на «перекодування» (transcoding). Це різновид швидкого й вільного запозичення оригіналу, яке рятує легкість підходу...» [14]. Дослідник наголошує на тому, що роман Гелен Філдінг є емблематичним явищем для «культурної продукції доби величезного розмаїття засобів механічного відтворення. Переробки, переписування, адаптації, «присвоєння», пере-створення, пародіювання (швидке розмноження термінів наводить на думку про те, якою неясною та погано вивченою є ця сфера досліджень) більш ранніх творів на мову інших мистецтв – це важлива риса сучасного культурного ландшафту» [17].

Юлія Ремаєва розглянула питання рецепції творчості Остін не лише на матеріалі роману Гелен Філдінг, але в широкому контексті британського «чикліту» як явища постфеміністичної прози 90-х років ХХ століття. Російський літературознавець вважає, що «Щоденник Бріджит Джонс» «...став хрестоматійним для наступних письменниць і поклав початок виникненню феномена «чикліт» [6, 12]. **Чикліт** (chicklit, від англ. chick – маля, лялечка, рос. цыпочка, lit – скорочене від literature) – жанровий різновид сучасної британської постфеміністичної прози, її «нова хвиля» – «...популярні й дотепні книги про незалежних молодих жінок, які переважно мешкають у мегаполісі, працюють, шукають своє кохання» [6, 18].

Вчена висловлює припущення, що «...запорукою авторського успіху виявляється саме літературна традиція. «Трансформація» героїні Елізабет Беннет в образ мешканки стандартного мегаполісу ХХІ століття з книг Г. Філдінг та її послідовників – Анни Макстед, Венді Холден, Кріс Манді, Дженні Колган, Софі Кінселли, Гелен Данн – демонструє нам психологічний та історичний розвиток сучасного жіночого характеру, який прагне самоствердження і впевненості. Проблематика, порушена в романах Дж. Остін, актуальна в усі часи, знаходить своє відображення і в романах «нової хвилі» [6, 13].

Підсумовуючи, можна сказати, що в більшості проаналізованих досліджень підкреслюється складність і неоднозначність міжтекстових відношень між творами Гелен Філдінг і Джейн Остін: сучасна авторка не просто «перелицьовує» чи «модернізує» класичний роман, а веде інтелектуальну інтертекстуальну гру, де втрачаються межі між текстом і реальністю, літературою й кіно; цю гру критики описують у термінах «палімпсест», «транскодування», «мистецтво, яке імітує мистецтво, яке імітує мистецтво», «безконечне перемішування (трансмутація)» і подібних.

На противагу цьому у випадку з малодослідженим на сьогодні твором Мелісси Натан маємо справу з іншим типом рецепції літературної класики. Спробуємо описати його як «ремейк», спираючись на визначення останнього, яке подала Марина Загідуліна: «це переписування відомого тексту, частіше всього – «переклад» класичного твору на мову сучасності. Відмінність ремейку від інтертекстуальності літератури нового часу полягає в афішованій і підкресленій орієнтації на один конкретний класичний зразок, у розрахунку на впізнаваність «вихідного тексту» (причому не окремого елементу-алюзії, а всього «корпусу» оригіналу)... Ремейк цікавий тому, хто знайомий зі зразком. Чим глибше знання «оригіналу», тим більше буде відзначено тонкощів у ремейку (новий текст буде сприйнято максимально адекватно)» [2]. Оглядаючи шалену кількість ремейків російської класики в літературі межі ХХ – ХХІ століття, Марія Черняк характеризує сам жанр: «Ремейк, як правило, не пародіює класичний твір і не цитує його, а наповнює новим, актуальним змістом, при цьому обов'язково залишається обернення на класичний зразок: повторюються його головні сюжетні ходи, практично не змінюються типи характерів, а іноді й імена героїв, але іншими виявляються домінуючі символи часу» [11].

«Упізнаваність вихідного тексту» досягається Меліссою Натан у першу чергу завдяки заголовку «Гордість та упередження Джасмін Філд», який прямо цитує назву роману Джейн Остін. Щоправда, в англійському варіанті назви є невелика відмінність: «Pride, Prejudice and Jasmin Field», буквально «Гордість, упередження та Джасмін Філд», тобто акцент авторка робить не на

конфлікті «гордості» та «упередження», як у романі Остін, а на зіткненні художнього твору й життя реальної жінки – лондонської журналістки.

В основу сюжету роману Мелісси Натан покладена історія благодійної театральної постановки, яку здійснює зірковий актор і продюсер Гаррі Ноубл (осучаснений містер Дарсі). Під час репетицій зав'язується його роман із виконавицею ролі Елізабет Беннет – непрофесійною акторкою, ведучою колонки в популярному жіночому виданні «Ура!» Джасмін Філд (Джаз). Мелісса Натан повторює типи із роману Джейн Остін: пихатий, аристократичний Гаррі Ноубл, виходець із зіркової театральної династії, яка є національним надбанням Британії; весела, самовпевнена, спостережлива й дотепна Джаз, яка не відповідає голлівудському стандарту краси. У романі легко впізнати й аналогії з іншими персонажами «Гордості та упередження»: сестра Джасмін – Джорджія (як тип нагадує Джейн Беннет), подруга Джаз – Моріс (Шарлотта Лукас), актор Вільям Вітбі (містер Вікхем), актор Джек (містер Бінглі), критик Гілберт Валентайн (містер Коллінз), акторки Сара Хейз і Максін (сестри містера Бінглі), вельможна тітка Гаррі – Александра Мармедьюк (леді Кетрін де Бер) і так далі. В цілому, повторені й головні сюжетні лінії протексту. «Модернізація» класики досягається завдяки актуальним професіям героїв (продюсер і журналістка), описом вільних сексуальних стосунків між акторами (неможливих, звісно, в добу Джейн Остін), згадками про фемінізм і феміністок, зображенням технічних новинок – замість традиційних листів, до яких час від часу вдавалися Елізабет Беннет і Шарлотта Лукас, подруги Джаз і Моріс листуються електронною поштою.

Цікаво, що роль сучасної шляхти, «бомонду» в романі відіграють зірки театру й кіно. Театральне тло, загалом, багато важить у тексті. Головні герої – Гаррі Ноубл і Джасмін Філд – проживаючи на сцені історію своїх персонажів (містера Дарсі та Елізабет Беннет), ніби переносять її і в особисті взаємини, проходячи шлях від помилкового упередження до кохання й щасливого шлюбу. Таким чином, сюжет повторюється двічі: на сцені і в реальному житті.

Нових сенсів до першотексту, вважаємо, ця британська авторка не привнесла. Однак твори, подібні до аналізованого тексту Мелісси Натан, відіграють свою роль у популярній літературі: як стверджує Марина Загідулліна, «жанр ремейку був, є і буде не показником духовної деградації суспільства й символом утрати вищих цінностей, але обов'язковим елементом культури, що має свої специфічні функції. Це знак граничної відомості (чи популярності, яка перейшла в загальнокультурний горизонт нації – нехай у вигляді згорнутого «ярлику», найзагальнішого уявлення про сюжет» [2].

Таким чином, романи Гелен Філдинг «Щоденник Бріджит Джонс» та Мелісси Натан «Гордість та упередження Джасмін Філд», будучи належними до спільного літературного явища («чикліт»), демонструють різні моделі рецепції класики сучасним популярним письменством: у першому випадку роман Джейн Остін включено до складної, іронічної інтелектуальної гри, в другому – маємо досить тривіальний «ремейк». Проте обидва сучасні твори засвідчують вічну актуальність класичної літератури як джерела модерного письменства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Адамович М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. – 2001. – №7 // [http://magazines.russ.ru/novy\\_mi/2001/7/adam-pr.html](http://magazines.russ.ru/novy_mi/2001/7/adam-pr.html).
2. Загідулліна М. Ремейки, или Экспансия классики // Новое литературное обозрение. – 2004. – №69 // [magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13-pr.html](http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13-pr.html).
3. Натан М. Гордость и предубеждение Джасмин Филд: Роман / Пер. с англ. Н. Зониной. – СПб.: Ред. Фиш. ТИД Амфора, 2006. – 366 с.
4. Остин Дж. Гордость и предубеждение: Роман / Пер. с англ. И. Маршака. – М.: АСТ, 2005. – 381 с.
5. Персона Недели: Хелен Филдинг (Helen Fielding). Интервью для проекта «Настоящая Литература: Женский Род» / С. Сачкова // <http://www.litwomen.ru/autogr15.html>.
6. Ремаева Ю.Г. Постфеминистская проза Британии на рубеже XX–XXI вв. (феномен «чиклит»): Автореф. дис. ... кандидата филол. наук / Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2007. – 21 с.
7. Сиквел // <http://ru.wikipedia.org/wiki/Сиквел>.
8. Фанфик // <http://ru.wikipedia.org/wiki/Фанфик>.
9. Филдинг Х. Дневник Бриджит Джонс / Пер. с англ. Г. Багдасарян // [http://www.lib.ru/INPROZ/FILDING\\_H/bridgite\\_diary.txt](http://www.lib.ru/INPROZ/FILDING_H/bridgite_diary.txt).

10. Черняк М.А. Категория «автора» в массовой литературе // Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. – С.152-178.
11. Черняк М.А. «Новый русский» князь Мышкин: к вопросу об адаптации классики в современной массовой литературе // [www.anthropology.ru/ru/texts/chernyak\\_ma/masscult\\_30.html](http://www.anthropology.ru/ru/texts/chernyak_ma/masscult_30.html).
12. Aragay Mireia, Lopez Gemma. Inf(1)ecting Pride and Prejudice: Dialogism, Intertextuality, and Adaptation // [http://bridgetarchive.altervista.org/inf\(1\)ecting.htm](http://bridgetarchive.altervista.org/inf(1)ecting.htm).
13. Dietrich Nina. Children of their time: Elizabeth Bennet versus Bridget Jones // <http://bridgetarchive.altervista.org/children.htm>.
14. Fielding Helen. From an online interview with Helen Fielding 1999 // [http://hem.passagen.se/lmw/bjd\\_helenfielding.html](http://hem.passagen.se/lmw/bjd_helenfielding.html).
15. Marsh Kelly A. Contextualizing Bridget Jones // <http://bridgetarchive.altervista.org/contextualizing.htm>.
16. Salber Cecilia. Bridget Jones and Mark Darcy: Art Imitating Art... Imitating Art // [http://bridgetarchive.altervista.org/art\\_imitating\\_art.htm](http://bridgetarchive.altervista.org/art_imitating_art.htm).
17. Wiltshire John Recreating Jane Austen // [http://bridgetarchive.altervista.org/recreating\\_jane.htm](http://bridgetarchive.altervista.org/recreating_jane.htm).

*Мар'яна ЧЕЛЕЦЬКА*

© 2008

## **КОД ЛАБИРИНТУ ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ СЕМІОТИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ**

В історії культури семіотика відіграє роль кодового детермінанта антропологічних явищ. З одного боку, структурна антропологія К. Леві-Стросса започаткувала методологію і пізнавальні категорії семіотики як системи, що регулює відношення між знаками-значеннями у подвійному вимірі оповіді, встановлюючи синтагматичну послідовність функцій-подій і визначаючи певну парадигматичність, варіативність її структури (у такому варіанті маємо справу із семіотичною антропологією, яка представлена іменами В. Проппа, Р. Барта, Ц. Тодорова) [13, 220–222], а з іншого погляду саме семіотика дає поштовх до реінтерпретації оповіді і розвитку наратології (А. Ж. Греймас, Ю. Крістева) [13, 223–224]. Семіотика, яка перебуває під впливом наратології, може бути антропологічною і неантропологічною. Антропологічні моделі оповіді не залежать від генеративних чинників «тема – текст» (А. Жолковський, Ю. Щеглов), «проблема – вирішення» (Т. Павел) [13, 226], до яких також зараховуємо такі, як задум твору, вибір його назви, жанру, способу стильової (іронія, пафос) та комунікативної диференціації (алюзія, ремінісценція, багатоголосся). Річ у тім, що семіотика застосовує антропологічні формули у невластивому для них значенні: наприклад, категорії “тіла”, “душі”, “жертви”, “ката” у семіотичній системі декодуються відповідно як поняття “сліду”, “бажання”, “втечі”, “помсти”. Крім того, семіотика не розглядає принципів умов тілесності для витворення психологічних форм існування – вона лише констатує просторові (вправо – вліво, верх – вниз), часові (далеко – близько, там – тут) або символічні межі (сон – ява, міф – реальність), необхідні для витворення наративної структури тексту. На позначення цих меж у семіотиці і використовується поняття «коду», що, на думку У. Еко, дає змогу упорядкувати знакову систему сподівань, відшаровуючи все те, що є значеннєвим, ідеологічним, тобто звільняє реципієнта від «остаточної конотації всіх конотацій знаку або контексту знаків» [6, 541].

Одним із найбільш значущих кодів у системі семіотичного дискурсу, що верифікується антропологією, є код лабіринту як структури, яка може визначати текстуальну стратегію («лабіринтоподібна структура тексту», «текст як лабіринт багатьох запитань», що за термінологією У. Еко називається відкритим [7, 31]) або слугувати лише способом створення різноманітних трансформаційних моделей оповіді (лабіринт як архетип, міфологема, мотив, символ, знак). У першому випадку код лабіринту іноді є жанрововизначальним: він модифікує сюжет через ускладнення фабули зсередини, корегує нараційний потік у напрямку, який визначає просторова форма твору. Йдеться про тексти-лабіринти як жанрові структури, модель яких, здебільшого, закладено вже в самому заголовку. Зразком таких текстів-лабіринтів можуть бути новели Х. Л. Борхеса (зокрема, «Вавилонська бібліотека», «Сад стежин, які розбігаються»). У другому випадку жанр є знаком, що вказує на рецептивну продуктивність тексту, тобто

зарахування його до «відкритого» або «закритого» типу згідно з можливостями, передбаченими для зразкових читачів [7, 29–32]. Код лабіринту у цьому процесі відіграє роль рецептивного маркера – своєрідним дозволом для створення «закритого» проекту свого Зразкового Читача» у відкритому тексті [7, 31] чи для того, щоб «викликати точну реакцію у більш чи менш точних емпіричних читачів» у закритому тексті [7, 29].

Одним із знакових жанрів, в якому код лабіринту прозоро маркується (оскільки прозорими є форми «відкритості»/«закритості» тексту), стає жанр детективу. Детектив, розрахований на точних емпіричних читачів, практично «відкритий» для інтерпретаційного декодування (через свою «закриту» фабулу і наративно спрощену схему опозиційних персонажів), слугує класичним прикладом закритого тексту. У сучасній популярній літературі – це американський детективний роман-міф, заснований на емпірично точних історичних подіях, які декодуються і демаскуються внаслідок ускладнення детективної фабули елементами міфу, як правило, зі сфери релігії, часто осучасненого під впливом новітніх світоглядних форм скептицизму та критицизму. Визначальним у цьому жанрі є міф про нащадків Ісуса Христа, експлуатований у творчості Дена Брауна («Код да Вінчі»), Джона Кейса («Код буття»), Раймонда Коури («Останній тамплієр»). Моделлю відкритого тексту є інтелектуальний детектив У. Еко «Ім'я Рози», читача якого, за словами самого автора, «безпосередньо визначає лексична і синтаксична організація тексту» [7, 32], що зорієнтований мінімум на два типи реципієнтів – наївного, котрого цікавить лише фабульно-подієвий план історії, та критичного, який «матиме задоволення лише від поразки першого» [7, 32] (він читає, за концепцією Р. Барта, не лінійно, зчищаючи тільки «безособовий шар подій», а звертає увагу глибинні аспекти оповіді, проникаючи в «особовий, суб'єктивний пласт висловлювання» [13, 221].

За своєю природою, детектив – це така складна семіотична структура, яка практично імітує лабіринтну ситуацію, тому що він створює певну «сітку» вбивств, що вибудовується як певний алгоритм «входів» і «виходів». Читач занурюється в оповідь – за Ю. Крістевою, у «поле напружень між подієвою історією та висловлюванням наратора» [13, 224], який «змінює конвенційний (дослівний) сенс оповіді і формує непрозорі (відразу не читабельні) конфігурації подій у двозначному просторі» [13, 225]. Це схема інтригування реципієнта, котрий співпрацює з наратором. Проте реалізація цієї схеми перебуває лише у компетенції перших читачів (з повторним прочитанням інтрига в детективному жанрі втрачає свою семіотичну значущість, при цьому читач закритого тексту взагалі знищує власну компетенцію, так і не реалізувавши її до кінця). Очевидно, для того, щоб захистити права читача детективу і дати йому реалізуватися, якщо не як ідеальному, то принаймні як потенційному реципієнтові, У. Еко і створює свій експеримент філософського роману, для цього експлуатує детективну історію та жанр історичної середньовічної хроніки – з метою «заарканити» якомога більший контингент читачів у лабіринт логічних розмірковувань ученого-францисканця Вільяма з Бескервіля. Як «приманку» автор використовує функцію наратора у подвійному значенні – з одного боку, для передачі ченцеві Адсові з Мелька авторських повноважень на вільне розпорядження авторським «всезнанням»; з іншого – зводить його роль до пересічного персонажа, якому нічого не відомо і котрого автор свідомо «заплутує» у гріхах, спокусах та сумнівах.

Проблема відкритості/закритості тексту з погляду його рецептивної і семіотичної значущості є одним із принципових аспектів, що дає змогу, за Н. Фраєм, виявити спорідненість між міфічним та абстрактно літературним, що характеризує популярну белетристику як «удосталь реалістичну, щоб бути вірогідною у поодиноких прикладах, і достатньо романтичну, щоб мати «добру фабулу», тобто виразно заплановану фабулу» [15, 149]. Говорячи про низькоміметичну (в якій переважає зацікавлення, що ще називається алегорією) та високоміметичну літературу [15, 148], Н. Фрай базується на семіотичному принципі ускладнення фабули: «введення знака, який є провідником символу або засобом подачі фабули як здійснення пророцтва, заданого на початку» [15, 149]. Для підсилення інтриги автор, як правило, для симетрії початку і кінця твору подає читачеві «підказку», коли відкрито «оголює» передчуття героя щодо певних подій. Конструюючи фабулу свого роману, У. Еко на початку твору неприховано маніпулює цим засобом інтригування читача і вводить у текст знак як алегорію самого знака (сліди коня на снігу, який втік з абатства – як знак пошуку і як знак передчуття майбутніх вбивств, що на тлі наукових пояснень вченого францисканця Вільяма про природу знаків-слідів сприймаються загалом як метазнак інтелектуального тексту). Таким чином автор інтелектуального роману не просто здійснює

«підказку» щодо фабули твору з метою здійснення пророцтва, а, крім того, ще й дає змогу самому читачеві стати співтворцем «запланованої» фабули, водночас ототожнюючи «волю» автора та пересічного персонажа і при цьому виводить жанр детективу на високоімітетичний рівень. Отже, проект інтелектуального детективу У. Еко – це спроба поєднання знака як засобу фабульної інтриги та знака-символу, що відповідає самій природі жанру (Н. Фрай різницю між ними проводить на прикладах роману Л. Толстого «Анна Кареніна» та драматичних трагедій Софокла [15, 149]).

Для експлікації жанру твору код лабіринту слугує семіотично значущим екстенсіоналом, що вказує на перші, спочатку нічим не підтвержені відсилання до зовнішнього світу, які актуалізують читабельні смисли тексту у його лінійному плані вираження, необхідні для глибшого інтенціонального декодування (за У. Еко, дискурсивного, наративного, актантного, ідеологічного [7, 38]). На цій основі спробуємо визначити екстенсіональні функції лабіринтного простору (опираючись на схему, розроблену У. Еко): 1) індексальні пресупозиції [7, 41]; 2) передбачення та інференційні ходи [7, 61-62]; 3) «матриці світів» [7, 38]. Внаслідок збігу соціального та ідіолектного значення лабіринту текст кодифікується тільки на рівні жанру та фабули (як співвідповідність між просторовою структурою лабіринту й так званою лабіринтною фабулою, зокрема у детективному жанрі). У цьому випадку використовується метод антропологічного розподібнення структур, що спрацьовує на рівні ототожнення форм «лабірнит=тіло». У детективних жанрах цей метод дає змогу верифікувати бінарну опозиційну модель «жертва – кат» у значенні «злочинець – слідчий» з різними її первинними («злочин – розслідування») чи вторинними модифікаціями («переслідування – втеча»). Детективна фабула у сучасних американських романах (Р. Коурі, Дж. Кейс) набуває вигляду «лабіринтної» структури, коли факт вбивства розшифровується кризь призму релігійних інтриг між членами «міфічної» секти. У романі Р. Коурі «Останній тамплієр» межа між первинною та вторинною фабульною стратегією припадає на кульмінаційні моменти, коли учасники розслідування злочину (збройного пограбування Маттетенського Музею мистецтв чотирма вершниками, які були одягнені під тамплієрів) починають розуміти, що це щось більше, ніж звичайне пограбування, тобто коли власне детективна сюжетна лінія переходить у міфологічну площину (пошуку скарбу тамплієрів), – з семіотичного боку, коли модель «розслідування» трансформується у модель «переслідування»: фабула перевертається ніби у дзеркалі-лабіринті, що має різні входи і виходи, з одного боку, для агента ФБР Рейлі та посла Ватикану Де Ангеліса, з іншого. Щоб ввійти в лабіринт злочинного світу, треба позбутися очевидного – розкрити причину злочину (викрити – для Рейлі – або знищити – для Де Ангеліса (в буквальному значенні цього слова) – трьох «вершників»). Щоб вийти з цього лабіринту (тобто дійти до істини), потрібно «оголити» світ – зняти з нього три «оболонки» (науки – у цьому випадку археології в особі Тес Чайкіної, доктрини релігії з її головним представництвом у Ватикані, історії кризь призму міфу про тамплієрів). По обидва боки лабіринту-дзеркала опиняються агент ФБР та представник Ватикану, які ідуть тим самим шляхом (буквально – по слідах один одного, на що семіотично вказує модель «пере-слідування»), при цьому перший бачить світ в істинному, а другий – у спотвореному «дзеркалі». У цьому «спотвореному дзеркалі» відбувається процес «зрощення» характерів, на перший погляд, кардинально протилежних (у питаннях віри) один одному – монсеньйора Де Ангеліса як «єдиноправильного» та професора Венса, котрий став злочинцем через психічну травму (смерть дружини і ще не народженої доньки). Саме в екстремальній ситуації (фатального шторму, який з точністю природи повторив себе з XIII ст., коли було потоплено корабель тамплієрів – «Храм Сокола») ми пізнаємо цю схожість між людиною віри та скептиком, яка відкриває приховані інтенції людського ества до злочину: погляди Венса на людину як «жалюгідну істоту» [9, 390] автор невдовзі підтверджує (за допомогою засобу повтору), коли лише однією фразою передає їхнє ставлення до покинутих за бортом водолазів: «“До біса водолазів,” – гаркнув Венс» [9, 414] і згодом повторив (теж «гаркнув») її Де Ангеліс [9, 416], хоч і не чув її з уст свого «двійника», бо був на іншому судні – «переслідувача».

Однак для відкритих текстів соціальне з ідіолектним, як правило, не збігаються: лабіринт перестає бути просто структурою входів і виходів, набуваючи того значення, якого той або той письменник прагне добитися внаслідок комбінації різноманітних кодів, субкодів, надкодів та інтертекстуальних фреймів. Структура лабіринту відтворюється у різних просторових формах – вежі, бібліотеки, міста, саду. Прикметно, що для декодування лабіринтної моделі важливо

звернути увагу на те, що в їхній основі лежить топос занедбаного місця. Одним із архікодів цього топосу може слугувати новела Х. Л. Борхеса «Круги руїн» (хоча цей код не є первинним: в оповіданні «Аналіз творчості Герберта Куейна» автор чесно зізнається, що сюжет для своїх «Кругів руїн» взяв із його твору «Вчорашня троянда» із книги «Statements»): «Ще відомо, що сивий прибулець устами доторкнувся землі й вибрався на берег, не розводячи каміння (можливо його не відчуваючи), хоча воно врізалось в тіло, і дотягнувся – весь у крові до круглого простору з кам'яною статуєю посередині – тигра чи коня колись вогненного, а тепер кольору попелу. Цей круг був раніше храмом, проте його випалили давні пожежі, його погубила зогнила сельва, а його богами не поклоняються люди» [2, 68]. (Перекл з рос. мій – М. Ч.). Топос занедбаного місця можна вважати знаковим детермінантом у семіотичній моделі лабіринту, який дає поштовх для розвитку екзистенційних мотивів самотності, станів безнадійності, приреченості, блукання та втечі від самого себе, а також, з іншого боку, для космологічної ідеї світу як тексту. Напівзруйнована вежа, руїни храму, занедбаний сад – це семіотично значущі ексенціонали для творення «матриці світів». Подібно до борхесівського топосу зруйнованого храму туніський письменник Хасан Наср у своїй повісті «Лабіринти ночі» виводить образ старої покинутої вежі, що стоїть на самому краю мису на вершині холму з «розверстими пащами напівзруйнованих арок» і «темними лабіринтами переходів», в яких «застоявся запах гнилі, а стіни якої нагадують загрубіле від вітру і солоною морської води обличчя старого рибалки» [10, 7]. (Перекл. з рос. мій – М. Ч.).

У. Еко в своєму романі «Ім'я Рози» творить лабіринтну модель вежі-бібліотеки. Це цікавий випадок поєднання вежі як екзистенціоналу «гордої самотності»<sup>8</sup> та бібліотеки як космологічної ідеї Всесвіту (борхесівська модель «вавилонської бібліотеки», тобто Всесвіту, що складається з безмежної кількості шестигранних галерей [2, 80]). Ідея лабіринту кодифікована вже в заголовку інтелектуального роману У. Еко, хоч він і не є просторовим, однак містить пряму вказівку на семіосферу: він настільки насичений смислами, що смисл в ньому практично відсутній [19, 429]. «Ім'я Рози» прочитується у контексті борхесівської міфологеми «кругів руїн» (як один із варіантів надінтерпретації): роза – одна з іпостасей багатоголикого бога, тобто ім'я Рози – це ім'я бога, а точніше – одне з його імен: «А ввечері у сні йому явилась статуя. Вона була живою та мерехкою, але не видавалася жахливою подобою коня і тигра, а була тим і іншим вогненным творінням водночас, також – биком, грозою та трояндою. Багатоголикий бог відкрив йому своє земне ім'я – Вогонь; сказав, що в цьому круглому храмі (як і в інших подібних) поклонялися й приносили жертви йому, Вогню...» [2, 70] (Перекл. з рос. мій – М. Ч.). Отже, багатосимволічна фігура *la rosa* (троянда) є однією із форм існування бога, який панує у лабіринтах Всесвіту – Бібліотеці (Борхес згадує про книжку Г. Куейна «Бог лабіринту» [2, 76]), доки не буде розкрито таємницю *finis Africae* [5, 496–500] (очевидно, з цієї причини автор сліди у фіналі свого роману, вводячи картину пожежі в абатстві [5, 523–529]). Пожежа як знак Апокаліпсису (брат Вільям на сьомий день розслідування, дія якого відбувається вночі в лабіринті-бібліотеці, висуває таку гіпотезу: «Одна фраза Алінарда схилила мене до думки, що ця низка лиходійств наслідуює ритм семи апокаліптичних сурем» [5, 508]) вказує на певну паралель між топосом занедбаного під впливом часу місця та єдиноможливим варіантом виходу з лабіринту буття. Ф. Дюренмат у своїй «Зимовій війні в Тибеті» – історії про лабіринт буття – зазначає: «Вогонь, що відкидає тіні, спалахнув, певно, ще за прадавніх часів, недарма ж його боїться кожна тварина; вогонь – це щось вороже, і ворог людини – її власна тінь» [4, 132]. Історія боротьби людини з власною тінню, зі своїм другим «я» – це Дюренматівська спроба деміфологізації історії про Мінотавра як письменника чи мислителя, «приреченого на апіорні роздуми» [4, 82]. Швейцарський письменник застосовує код лабіринту для ілюстрації ідеї світу як тексту і за допомогою алегорії війни (проспект Третьої світової) здійснює деміфологізацію образу Мінотавра, зазначаючи у своїх коментарях до цього твору: «Оте вигадане «Я», про яке я, спокушений своєю драматургією, так довго думав, ніби воно – Мінотавр, насправді виявилось Тесеєм» [4, 68]. Такий самий метод використовує К. Москалець, аналізуючи роман Марка Роберта Стеха «Голос», мета якого перетворити лабіринт «на знайомий шлях до себе самого, побачити смерть як прохідну стіну, створити квадратуру кола» [12, 131]. Алегорія Ф. Дюренмата дає змогу витворити нову модель літератури для майбутніх поколінь («прибульців»), для яких наша література означатиме

<sup>8</sup> Згідно з дослідженнями німецького психолога Кьольбеля, який виділив чотири типи самотності (з нім. *Eisamkeit*) стан «гордої самотності» належить до так званого позитивного внутрішнього типу, що є засобом розкриття нових форм свободи чи спілкування з людьми [3, 302].

практично те саме, що зараз для нас означають античні міфи, тому «письмо не може бути чимось особистим» [4, 88] і щоб у майбутньому могли «судити про наші думки» [4, 88], записи у штольнях-лабіринтах повинні бути «розмовою про зірки» [4, 88].

Лабіринту як природній формі існування (викопані високо в горах штольні та печери) Ф. Дюренмат протиставляє «джунглі вулиць і вуличок» [4, 138] та лабіринт «підземного міста» (вокзалу) [4, 137], у яких герой почуває себе некомфортно – йому здається, що він відстав від часу (письменник цю різницю проводить через трансформацію міфу про народження Мінотавра у порноміф як спосіб перетворення світового театру у світовий балаган [4, 141]). У цьому випадку лабіринт міста слугує моделлю «надто осучасненого світу», що через «клонування» власних просторових форм (аналогія підземного супермаркету – «внутрішнього міста») намагається створити ілюзію правдоподібності і таким чином «залатати» місця прориву істинних цінностей, тобто чимось компенсувати неминучі наслідки цього прориву – знецінення вартостей. Мета цього проекту полягає у тому, щоб «показати безглуздя світу, що постає, як “лабіринт”, театр, Вавилон, мурашник, бджолиний рій, “перевернутий світ”», тобто через ті образи та символи, які, на думку, Д. Чижевського – дослідника пам’ятки християнської літератури XVII ст. «Лабіринт світу і рай серця» Я. Коменського – є вираженням негативної алегорії [16, 194]. Код міста-лабіринту має свою літературну історію, тому до появи міста-«монстра» (такого собі Мінотавра) спричинилися спроби письменників актуалізувати екзистенційну природу міста як топосу блукання вулицями (тут варто згадати роман І. Франка «Для домашнього огнища», кульмінаційним моментом у якому є блукання капітана Ангаровича вулицями Львова у пошуках рішення, яке він повинен прийняти після того, як дізнався про «промисел» своєї дружини Анелі). У детективних романах місто-лабіринт зображується як один зі способів матеріалізації тієї психологічної напруги, що виникає під час втечі – переслідування (Р. Коурі використовує топос підземного міста – лабіринти каналізаційних колекторів – для створення фабульної інтриги під час втечі Тес Чайкіної від її водночас і колеги по роботі (професора з археології), і підступного злочинця, якого вистежує ФБР [9, 186–187, 190–191].).

Код лабіринту, виступаючи у просторових структурах міста, бібліотеки, саду, слугує засобом для реалізації інтенціонального значення і таким чином виникають моделі снів-лабіринтів, а також лабіринту-книги чи лабіринту-тексту. Форма тексту як «лабіринту символів» (Х. Л. Борхес) може втілюватися в алегорії занедбаного саду: як код до образу «саду, який перестає існувати наполовину» [18, 10] В. Шевчука (оповідання «Барви осіннього саду») використаємо лабіринт-іграшку, «лабіринт у мініатюрі» Х.-Л. Борхеса («Сад стежин, які розбігаються»), що спрацьовує як «незримий лабіринт часу» [2, 90], тобто, на думку І. Бестюк, міфологема руйнування саду є показовим прикладом для розуміння лабіринтної нез’ясованості і фатальної безвиході у проблемі непорозуміння батьків із дітьми, зокрема щодо синового небажання продовжувати високоосвічений рід [1, 141]. На основі Борхесівської алегорії саду як образу світу [2, 92] можна підсумувати, що відкритий текст – це своєрідна «шарада», у якому допускається все, крім ключового слова. Натомість закритий текст не тільки допускає, а й відверто спекулює ключовим словом шаради (як це ми бачимо під час експлуатації релігійних міфів у сучасній детективній літературі, коли береться за основу не лабіринт символів, а лабіринт-іграшка). У. Еко цю «шараду» вирішує борхесівським методом, замуруючи для зразкового читача вихід із лабіринту; а в творах сучасної української літератури (мається на увазі література магічного реалізму з її представниками – В. Шевчук, Г. Пагутяк) тексти-лабіринти творяться за допомогою «перекривання» не виходу, а входу до нього. У таких текстах, наприклад, як «Птахи з невидимого острова» чи «Писар Східних Воріт Притулку» ключовим поняттям текстової шаради є символічний сон, який не відтворює лабіринт як просторову структуру, а, навпаки, сам виштовхує такі коди, за якими читач мимоволі ототожнює сон як стан свідомості і як місце подій, таким чином, сновидіння стає текстом, а текст набуває форми сну, як стверджує У. Еко устами свого героя-експерта брата Вільяма, коли той виступає у ролі тлумача еротичного сну ченця Адса з Мельки: «сон – це теж письмо, і чимало написаного є не чим іншим, як снами» [5, 478]. Ідея тексту, письма як безперервного сновидіння дає змогу краще зрозуміти символічну природу людини у тому світі, в якому її бачить Е. Кассіер, що висунув для аналізу шляху цивілізації концепцію людини як *animal symbolicum* на противагу *animal rationale* [8, 472].

Лабіринт як парасимволічний знак сприяє вибудовуванню ідеального простору, що не є утопією чи антиутопією певного суспільного ладу, а лише міфологемою, що містить код



надпростору – «невидимого острова» [17], «Притулку» [14]. Простір «притулку» Г. Пагутяк моделює моделі входів і виходів у лабіринті (Східних і Західних Воріт). За допомогою міфологічного та онейричного інструментарію сучасна письменниця створює образ ідеального часо-простору, що частково нагадує модель раю у християнській літературі. Однак він не цілком відповідає природі християнського раю: «Притулок» – це місце тимчасового перебування, у якому душі блукальців намагаються знайти собі прихисток, відпочинок для тих, хто втомився від світу, аби згодом знову повернутися в світ. Міфообраз «Притулку» породжений не внаслідок комбінації послідовних подій, а як своєрідне їх «плетиво», чи, за словами К. Леві-Стросса, «в'язанка подій» [11, 458], тому модель сновидіння якнайдоречніше вписується у процес творення ідеального міфічного часо-простору. Парасимволічні конструкції сну-лабіринту («Притулку» чи «невидимого острова») нагадують алегоричні образи «перевернутого світу», які вводить у свій твір «Лабіринт світу і рай серця» Я. Коменський, де антитетично протиставляється поняття «лабіринт» – «рай» [16, 193]. За його версією, «церква – це перевернутий світ» [16, 194]), у якому всі речі дійсності позбавлені значень та цінностей.

Реалізація коду лабіринту є однією з наскрізних стратегій для вирішення анропологічних (проблема ставлення до людини і її потенційна здатність до злочину) та семіотичних питань (процес «планування» фабули та її вплив на рецептивну продуктивність тексту). Такі стратегії ми спробували показати на різних рівнях тексту: через «кодування» екзистенціалів лабіринтної ситуації у фабулі (втеча, страх за життя), а також шляхом створення просторових ситуаційних моделей (лабіринт-бібліотека, лабіринт-вежа, лабіринт-сад, лабіринт-місто), експериментальних міфомоделей часо-простору (лабіринти снів чи думок) або універсальних «матричних світів» (лабіринт-книга або лабіринт як «текст» світу).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бестюк І. Міфологема лабіринту в модерній і постмодерній інтерпретаціях // Актуальні проблеми сучасної філології: Зб. наук. праць. – Рівне, 2007. – Вип. XVII. – С. 136–145.
2. Борхес Х. Л. Проза разных лет / Сост. и предисл. И. Тертерян. – М.: Радуга, 1984. – 318 с.: ил.
3. Джонг-Гирвельд де Дж., Раадшелдерс Дж. Типы одиночества // Лабиринты одиночества / Пер. с англ.; Сост. Н. Е. Покровский. – М.: Прогресс, 1989. – С. 301–319.
4. Дюренмат Ф. Зимовая война в Тибете // Дюренмат Ф. Лабиринт: Тексты I–III. / З нім. пер. О. Логвиненко. – К.: Юніверс, 2005. – С. 7–142.
5. Еко У. Ім'я Рози: Роман / Перекл. з італ. і глосарій М. І. Прокопович; Передм. Н. Ф. Баллоні; Худож.-оформл. Б. П. Бублик, В. А. Мурликін. – Харків: Фоліо, 2006. – 575 с.
6. Еко У. Реторика та ідеологія (фрагмент із книги «Відсутня структура») // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 539–548.
7. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. М. Гірняк. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
8. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Кассирер Э. Избранное: Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – С. 440–722.
9. Коурі Р. Останній тамплієр. – Харків: Книжковий клуб, 2006. – 480 с.
10. Лабиринты ночи: Повести и рассказы: Сборник / Пер. с араб. – М.: Радуга, 1983. – 192 с.
11. Леві-Стросс К. Міт та значення // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 448–462.
12. Москалець К. Лабіринт під сузір'ям смерті [про роман М. Р. Стеха «Голос»] // Москалець К. Гра триває: Літературна критика та есеїстика. – К.: Факт, 2006. – С. 123–131.
13. Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики // Література. теорія. методологія / Упор. та наук. ред. Д. Уліцької; Пер. з пол. С. Яковенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 216–234.
14. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку. – Львів: Піраміда, 2003. – 176 с.
15. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 142–172.
16. Чижевський Д. «Лабіринт світу» Яна Коменського: теми твору та їхні джерела // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. / За заг. ред. В. Лісового. – К., 2005. – Т. 3. – С. 158–200.
17. Шевчук В. Птахи з невидимого острова // Шевчук В. Мор: Фантастичні повісті. – Львів: Піраміда, 2004. – С. 7–87.
18. Шевчук В. Серед тижня: Оповідання. – К.: Рад. письменник, 1967.

19. Эко У. Заметки на полях: Заглавие и смысл // Эко У. Имя Розы: Роман / Пер. с итал. Е. А. Костюкович; Послесл. Ю. М. Лотмана. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 428–431.

*Елеонора ШЕСТАКОВА*

© 2008

## **ДИХОТОМІЯ ХУДОЖНЯ / НЕ-ХУДОЖНЯ СЛОВЕСНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ПОШУКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ**

Якщо спромогтися в цілому окинути поглядом літературознавчий процес др. пол. ХХ ст., природно, постійно пам'ятаючи при цьому про значну роль умовності, підвищеної узагальненості й абстрактності подібного роду аналітичної операції, то можна помітити певні домінуючі процеси і явища. Насамперед, з одного боку, це внутрішня життєвість, перспективність традиційних, академічних шкіл і напрямків у літературознавстві, особливо вітчизняному, російському, з іншого боку – різноманіття безупинно виникаючих нових шкіл, напрямків, плинів, що особливо активно розвиваються протягом саме др. пол. ХХ ст. Це, наприклад, компаративістика, наратологія, деконструктивізм, рецептивна естетика, структуралізм, постструктуралізм, семіотика, семіологія, новий історизм, міфопоетика, міфокритика, теорії мультикультуралізму, психоаналітичне літературознавство, герменевтичний метод у літературознавстві, емпіричне літературознавство, гендерне літературознавство, феміністська критика, культурний матеріалізм, онтологічна поетика, психобіографічний метод, цілісність, комунікативістика... Попри всю різноманітність, часом навіть антитетичність цих підходів, методів, процесів і явищ можна визначити декілька глибоко взаємозалежних і взаємообумовлених причин та станів, що породили й підтримують складну картину літературознавства ХХ – початку ХХІ сторіч.

Навіть при біглому огляді цих шкіл, напрямків та методів можна побачити їх відверту, іноді маніфестовану, іноді імпліцитно виражену, проте все ж таки наочно **не суто** літературознавству спрямованість, коли керуючись вже позначеннями цих різноманітних тенденцій, не можна з впевненістю казати про їх приналежність простору науки про літературу, а, скажімо, не про мову, чи історію, чи психіку, чи культуру. Сучасна угорська дослідниця, фахівець з питань теорії літератури Г. Хіма спеціально акцентує увагу на тій непростій ситуації, яка склалася на всіх сьогоденних літературознавчих теренах. Цілеспрямовано звертаючись до проблем загального стану саме новітнього літературознавства, вона так окреслює одну з його провідних проблем: «більшість нових теорій і методів дуже рідко має чисто (genium) літературне походження, ідеї й моделі, які знову виникають, «постачаються» як суспільними науками (лінгвістикою, філософією, психологією, історією, соціологією), так й за допомогою сусідніх, родинних та неспоріднених наук (етимології, біології, нейрофізіології, кібернетики)» [20, 7]. До того ж для Г. Хіми досить очевидним є й те, що суперечки про можливість адаптації й використання різних моделей, які тривалий час активно йдуть та не знаходять яких-небудь стійких та загально визнаних підстав для припинення, так досі й не привели до якої б то не було нової систематизації літературознавства. Це дає дослідниці підставу запропонувати у якості основоположної ідеї сучасного літературознавства тезу про те, що «питання літературознавства останніх десятиліть не виявляють якої б то ні було тенденції, що канонізує» [20, 7]. Лише щодо методів, які йдуть з різних сфер гуманітарної та не гуманітарної науки, то можна спостерігати «дві основні тенденції: одна – деідеологізуюча, а друга – з установкою на плюралізацію методів» [20, 7]. А це означає, за думкою Г. Хіми, не стільки яку-небудь чітку загальну структуралізацію літературознавчого простору, його групування щодо провідних літературних понять та явищ, скільки вироблення в кожному певному випадку системи та стратегій аргументації, які і обумовлюють специфіку того чи іншого напрямку, підходу, школи.

З одного боку, неможливо не погодитися з такими тезами, які дійсно ґрунтуються на узагальненні ідей, концепцій, гіпотез багатьох підходів та течій сучасного літературознавства, та нібито дають вичерпну аргументацію про кризу сучасного літературознавства, особливо теорії літератури, яке втратило свої стрижні, відірвавшись від одного зі своїх первісних ґрунтів – філософії мистецтва, набравши певний та доволі багатий досвід поза ним. Хоча, наприклад,

П. де Ман бачить цю ситуацію дещо по-іншому, наполягаючи на тому, що «сучасна теорія літератури є переважно автономною версією питань, які опрацьовуються у філософії в різному контексті» [14, 483]. Проте якби не тлумачилася роль філософії, значущим тут є момент актуалізації саме у сьогоденному літературознавстві не лише сфери поетики, а й сфери філософії як того ґрунту, який і дає з часів Платона та Аристотеля змогу «осмислити природу художнього твору. <...> визначити теоретично мислимі можливості реалізації сутності та завдань мистецтва в окремому творчому акті» [17, т.1, 273], як про це пишуть у навчальному посібнику з теорії літератури відомі російські теоретики літератури Н. Тмарченко, В. Тюпа, С. Бройтман. При цьому і вони, чітко, наочно та послідовно аргументуючи, доводять знану ідею про те, що провідну роль у визначенні сутності художньої літератури споконвічно відігравала не лише філософія мистецтва, філософія естетики, а одночасно з ними й власне поетика. Остання, починаючи з Аристотеля і до XVIII – XIX ст., тобто до розвідок Шеллінга та Гегеля, покликана була «виявляти властивості конкретних жанрів. <...> описувати існуючі визнання зразки літературних творів...» [17, т.1, 273]

Таке коливання літературознавчої думки щодо визначення ролі та статусу поетики і філософії мистецтва у власній науці ні є випадковим або притаманним окремим напрямом, течіям, підходам. Це є дискусійним питанням і для структуралістського кола літературознавства, і для компаративістичного, і для герменевтичного. Саме тому, з іншого боку, неможна не позначити, що є один дуже важливий аспект, який багато в чому й покликаний прояснити ті проблеми, які зараз притаманні літературознавству, особливо щодо дихотомії естетики/поетики. На мою думку, до групи, якщо не визначальних, то безумовно провідних, причин подібного, наочно мозаїчного, нібито різноспрямованого, проте глибино цілісного, життєздатного, а не-кризового стану сучасного літературознавства, є кардинальна якісна перебудова та активний розвиток передусім самої словесності у XVI – XVII ст., що уже на початок першої третини XX ст. продукувала масштабний, багатовекторне розвиток літературознавчої рефлексії. Що передусім мається на увазі?

Культурна ситуація, породжена на початку Нового часу, протягом XX ст. набула особливої сили, динамічно розвивається і досі створює нові типи та види словесності. Зміни, що відбулися в словесно-культурній свідомості, можна витлумачити як утворення якісно нової щодо антично-середньовічної традиції, цілісності словесності, яка споконвічно виявляє та уможлиблює своє буття через глибинним чином пов'язане співіснування різноманітних самостійних видів словесності: художньої і не-художньої, серед якої провідну, цілком самостійну роль відіграють, передусім, мас-медійна, релігійна, політична, юридично-ділова, наукова. Спроби такого підходу були зроблені, наприклад, Я. Мукаржовським, Ж. Поланом, Ю. Тиньяновим, В. Шкловським, Ю. Цив'яном, Б. Успенським, І. Силантьєвим, К. Метцом. Утім ці теоретичні спроби були націлені не на специфіку цілісного буття словесності, а насамперед на особливості її знаково-мовного існування, що породжує переважно структурно-семіотичні підходи. Але це перш за все позбавляє словесність її естетичної особливості, багато в чому й поетологічної, проте продукує активізацію мовознавчих, соціологічних, психоаналітичних підходів та методів, що й можна побачити, створюючи своєрідний реєстр провідних сьогоденних літературознавчих напрямів, підходів, методів. Чому це може відбуватися?

Протягом др. пол. XX ст. склалася така ситуація, яка дає підстави казати про те, що літературознавча думка, яка безумовно, орієнтується на і на власний предмет, і на власну історію, усе більш свідомо та цілеспрямовано втягує в орбіту своїх інтересів не лише художній, але й не-художній вид словесності. Майже жоден з літературознавчих підходів не оминає не-художній вид словесності, а такі, наприклад, як структуралізм, постструктуралізм, компаративістика, рецептивна естетика, новий історизм, деконструкція, семіотика, комунікативістика, відверто, іноді й декларативно заявляють про зацікавленість у не-художній словесності, демонструють особливості роботи з не-художнім видом тексту, намагаються виробити методологію щодо цього нетрадиційного для класичного літературознавства предмету дослідження.

При цьому тривалий час привілейована художня література, що у роздумах європейських інтелектуалів співвідносилася з такими ж привілейованими й «високими» репрезентантами мистецтва, як живопис, театр, музика, архітектура, танець (наприклад, добрі відомі трактати Г. Лессінга, І. Гердера, Д. Дідро, Ж.Ж. Руссо, філософські розвідки Г. Гегеля, І. Канта), усе більше зіставляється з маргінальними й «низькими» за своєю суттю явищами. Це, наприклад, усі не-

художні види словесності, як-то газетна, рекламна, юридична, ділова, політична, побутова, а також дизайн, фотографія, масова кінопродукція, телесеріали, побутове щоденне життя. Тут доречно знов-таки перш за все згадати роботи 30 – 40 рр. ХХ ст. Я. Мукаражовського, Ж. Полана, не кажучи вже про дослідження Р. Барта, Ж. Деріда, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Бодріяра, Ю. Крістєвої, Ц. Тодорова, П. де Мана, Ю. Лотмана та інших дослідників, що наполегливо тяжіють з'ясування долі та природи словесності, зануреної безпосередньо у рух та простір культури. Природно, що подібного роду стан європейського й американського літературознавства на початку ХХІ ст. має потребу у внутрішній ревізії й перегляді багатьох своїх субстанціальних підстав. Дорече, це вже активно та цілеспрямовано й відбувається десь протягом останніх двох десятиліть, коли одним з проміжних підсумків можна вважати провокаційне та самоіронічне визначення А. Компаньйона сьогоденного стану літературознавства як своєрідної теоретичної природи [8].

Таким чином, на початку ХХІ ст. уже не викликає подиву або ж особливих питань та дискусій той факт, що літературознавство переживає стан глибокої проблематизації та безупинної рефлексії своїх провідних понять, категорій, методів, ціннісних підходів і навіть загальних, здавалося б, константних і самоочевидних явищ. До останніх насамперед належать літературність, художність, естетичне як те, що тривалий час слугувало незмінним показником словесності, під якою апіорі розумілася художня словесність. Про це свідчить не лише той факт, що майже вся класична філософія, що так чи інакше торкалася питань літератури, увагу акцентувала виключно на художній словесності, цілеспрямовано актуалізуючи її простором різноманітних художніх практик. Не випадково також і те, що майже у всіх літературознавчих словниках, довідниках, енциклопедіях предмет літературознавства традиційно визначається так: «наука про художню літературу, її походження, сутність та розвиток» [11, 198]; «наука про художню літературу, її походження, сутність й розвиток» [9, 475], «комплекс наукових дисциплін про сутність та функціонування у суспільстві художньої літератури; система наукового знання про мистецтво» [13, 417]. Таким чином, на межі ХХ – ХХІ ст. предмет літературознавства, з точки зору усталеного знання, що відбивається словниками та енциклопедіями, знов-таки апіорі активно та цілеспрямовано продовжує тяжити лише до сфери філософії мистецтва, а роль поетики зводиться до того, що вона, як і колись, за часів Платона, Аристотеля, Гегеля, Шеллінга, В. Белінського, базуючись на філософських засадах, перебуваючи у синкретичній єдності з філософією мистецтва, виконує допоміжно-функціональну роль при з'ясуванні сутності певних літературних явищ. Питання кризи літературознавства саме де в чому опиняється в кризовому стані, бо наочно стає, наголошу ще раз, відштовхуючись від сталого, традиційного знання про сутність художності, естетичності, літературності, не зовсім ясною як проблема літератури, так само й науки про неї. Іншими словами: чому ці критерії є недостатніми для розуміння сутності та долі новоєвропейської словесності?

Утім практично всіма провідними дослідниками другої половини минулого сторіччя відзначається наступне явище, що отримало, на мою думку, найбільш стисле й чітке визначення у Ж. Женетта. Міркуючи із приводу загальної сутності, властивостей літератури, її окремих явищ та понять внаслідок поступового розширення і передусім невизначеності поняття, сфери, внутрішнього простору «літератури», він зауважує, що в сучасній культурно-словесній ситуації «для тексту легше потрапити до сфери літератури, ніж з неї випасти» [5, т.2, 358]. Його колега А. Компаньйон, чітко та прямо поставивши питання про природу та специфіку літератури, висловився з цього приводу більш докладніше, позначивши при цьому сутність того, що відбувається з літературою та літературністю. «...Література, переживши в ХІХ столітті звуження, у ХХ столітті відвоювала назад частину територій: поряд з романом, драмою й лірикою домоглися патенту на шляхетність вірш у прозі, були визнані автобіографія й дорожні замітки, і т.д. Об'єднані етикеткою «паралітература», до неї примкнули книги для дітей, детективи, комікси. На порозі ХХ століття література знову стала майже настільки ж ліберальною, як й красне письменство до професіоналізації суспільства» [8, 40]. Природно, що подібного роду трансформації територій літератури не могли не відбитися й на сутності розуміння перш за все самої літератури, не кажучи вже про її дій, функцій, зрештою, на розумінні природи конститутивних літературознавчих понять: автор, жанр, стиль, текст і їх взаємозв'язків з літературним, естетичним, художнім початками словесності. При цьому провідним підґрунтям при розмові про словесність виступає текст, жанр, жанрове мислення, а не художнє та естетичне. І це логічно.

Сьогодні вже не потрібно доводити, що західноєвропейське та американське літературознавства др. пол. XX ст. перенесли та закріпили ціннісні акценти з традиційної ще з часів Платона та Аристотеля родо-жанрової диференціації словесності на жанрово-текстуальну її природу та цілеспрямовано говорять про жанр, текст, мову, автора, стиль як провідні літературознавчі дефініції. При цьому західноєвропейське та американське літературознавства др. пол. XX ст. активно оперують при вибудовуванні своїх концепцій в рівній мірі як художнім так само й не-художнім видами словесності, актуалізуючи все це критеріями жанровості, риторичності, текстуальності. Лише на другому плані знаходяться критерії літературності, і на останньому – естетичного та художнього. Подібного роду ціннісні зміни акцентів відбуваються нібито контрабандою, коли літературознавча розмова, будь то серйозні наукові розвідки [1,2,3,5,8,19], будь то посібники для студентів [6, 10], апіорі базується на утвердженні пріоритетності жанровості. Жанр нібито існує як провідне підґрунтя для диференціації різноманітних текстів, а родовий розподіл у кращому випадку просто згадується, як дещо, що не заслуговує уваги. Жанр висунувся у центр європоцентричних літературознавчих пошуків не внаслідок відкритої та прозорої боротьби з родом – своїм традиційним ґрунтом, прародительською основою та неодмінним смислотворюючим магістральним стрижнем, – а як наслідок простого забуття, словесно-культурного безпідставного та безжального безпам'ятства.

Наприклад, добре відоме літературознавче есе Ц. Тодорова «Поняття літератури», яке вплинуло на європейську, американську літературознавчі думки, закінчується програмною для науковця ідеєю: «існує єдине поле досліджень, поки що безжально поділене між семантиками та літературними критиками, соціо- та етнолінгвістами, спеціалістами з філософії мови та психологами, і на ньому поетика поступиться місцем теорії дискурсу та аналізу її жанрів» [19, 22]. Род, саме як одне з безперечно первісних, безсумнівно усталених, укорінених у різноманітних поетиках та філософських трактатах явище буття творів словесності, не згадується Ц. Тодоровим як скільки-небудь значуще. Його польський колега – літературознавець Е. Касперський у циклі статей «Література. Теорія. Методологія», міркуючи про популярну наприкінці XX ст. ідею рухливої й неоднорідної сутності літератури, висуне ідею дуже подібну до ідей Ц. Тодорова, коли акцентує увагу на романі, п'єсі чи поемі, як окремих літературних дискурсах, які містять у собі цінні теоретичні відкриття та твердження [7, 27]. І знов-таки родовий розподіл літератури виявиться незначущим, нібито не-існуючим, коли не-суттєвість родової сутності та диференціації не бути обґрунтована чи пояснена принаймні у загальних рисах.

Род літератури постійно замовчується у сучасніших літературознавчих доробках, нібито оскандалений або такий, що після тисячолітнього панування виявився хибним та оманливим, тим самим зрадивши тих, хто йому довіряв. Родовий розподіл літератури, попри всю значущість та наочну спроможність його для класичної словесності та сучасних й новітніх творів художнього виду літератури, виявляється своєрідним чином маркованим літературознавчим знаком й промовистим за своєю сутністю мовчанням. Провідним для модерністського літературознавства виявляється передусім саме жанрове мислення, яке і є підґрунтям для диференціації словесності, а не традиційно родове. Проблеми роду, родової природи та родової сутності словесності, які йде від Платона, Аристотеля, Гегеля, Шеллінга, В. Белінського та які виявляють спорідненість словесності з іншими видами мистецтва, відходять на другий план, нівелюючи, а то й взагалі руйнуючи значущість родового єства літератури. Питання синкретичної єдності філософії мистецтва та поетики, про яке наполегливо пишуть як про знов відроджене у XX ст. Н. Тамарченко, В. Тюпа, С. Бройтман [16,17], виявляється не зовсім вже й таким, що відповідає дійсності: і літературній, і літературознавчій. На моє переконання, це взагалі є не дуже можливим, принаймні на устояних засадах, для теорій літератур, для яких важлива та однаковим чином значуща **уся цілісність** словесності, де не те, що центральну, а взагалі провідну роль відіграє власне художня література.

Живий розвиток новоєвропейської і новітньої словесності передбачає інші, принципово змінені підходи. Цілісність словесності Нового і новітнього часу репрезентується як художнім видом словесності, так і легітимацією, швидким розвитком не-художнього виду словесності, які однаковою мірою у площині словесності здійснюють наслідки імантизації Абсолюту, активізації історії, сучасності й повсякденності. Художній і не-художній види словесності споконвіку генетично й субстанційально відмінні, однак рівнозначні. Кожен вид та тип словесності реалізує власну словесну свідомість і притаманні їй форми, що й уможливають цілісне буття словесності.

Коли художня словесність в цілому постійно споконвічно та навіть донині «відгукується» на клич аристотелевсько-гегелівської теорії родів та жанрів, також витримують, а іноді і потребують родового підходу й різноманітні гібридні за своєю сутністю утворення, що вже активно відображається у словниках та підручниках [4,10,18], то для не-художнього виду словесності це принципово не важливо. Більш того – зайве та навіть шкідливе, бо не-художня словесність є споконвічно принципово невизначеною за своєю родовою сутністю. Саме це й відчувається європейськими та американськими літературознавцями, хоча прямо й не обговорюється. Вони, представники різних, іноді антитетичних, підходів та напрямів воліють говорити про не-художній вид словесності як про даність та працювати з його текстами як з тим, що просто існує і апріорі підпадає під дію критеріїв літературності й жанровості і не потребує на апостеріорне пояснення, охарактеризування, методологічне обґрунтування. Доволі показовими з цього приводу є стаття Р. Барта «Риторика образу», пасаж У. Еко у «Відсутній структурі», в яких аналіз рекламних текстів розгортається спокійно, плавно, впевнено та нібито природними, давно даними і цілком легітимним й визнаним для теорії словесності чином. Аналогічним чином поступає і П. де Ман, коли спів ставляє вірші класичних поетів й тексти популярних телевізійних шоу («Алегорії читання»). Підставою, міцною та життєспроможною, для подібних дій слугують жанровість, літературність та спірна, проте доказова у структурно-семіотичній системі координат, текстуальність рекламних утворень. Проте саме «крапкове», за принципом атороп, прозріння залучення не-художнього виду словесності до кола активного зацікавлення гуманітаріїв, що займаються питаннями літературознавства, змушує їх нівелювати, піддати обструкції родову диференціацію словесності.

Не-художня словесність складна та неоднозначна за своєю природою, межами, функціями та зовсім неозначена за родовою природою. Традиції родового розподілу, що йдуть ще від Платона, Аристотеля, Гегеля, Шеллінга, В. Белінського, орієнтуються на словесність, яка є **мистецтвом наслідування**, коли принципово значущі обидва поняття. Природно, що під дію мистецтва наслідування споконвічно потрапляє саме художня словесність, що й було докладно продемонстровано класиками теорії родо-жанрового розподілу літератури, починаючи з Демокрита, Аристотеля, Горація, у трактатах яких відбилася саме ця сутність та особливість літератури. Проте відштовхуючись від такої традиційної логіки, неможливо відповісти на питання, до якого роду ймовірно віднести публіцистику? Можна чи ні застосувати до неї, яка не менш древня за походженням та не менш значуща для культури, аніж художня словесність, теорію специфічного «роду літератури та журналістики», як це пропонується, наприклад, у літературознавчому словнику 1987 року [11, 313]? А усі різновиди текстів масової комунікації – власне журналістський, рекламний, піаровський, – яким родом літератури можливо актуалізувати та на яких генетичних, когнітивних, епістемологічних, поетологічних, функціональних підставах? А тексти ділової, юридичної, релігійної, побутової словесності? Крім того, навіть такі проміжні жанри, як наприклад, жанр молитви, що за думкою Ц. Тодорова, «може бути літературним або не літературним: відмінність надзвичайно мала» [19, 31], або жанр еґо-документу («узагальнююче іменування таких документальних жанрів, як щоденники, записні книжки, листи, автобіографії, замітки, спогади та мемуари), що «отримав розповсюдження в західній соціології, в розділі «історія повсякденного життя», та зараз потребує на теоретичне осмислення» [10, 306], які носять наочно міждисциплінарний характер, про те й вони навряд можуть бути продуктивно актуалізовані питанням своєї родової природи.

Невипадково у різноманітних сучасних літературознавчих теоріях та концепціях питання роду оминається, наголошу ще раз, апріорним чином домінує жанр. Показовими тут є не лише, скажімо, розробки у сфері жанрового мислення Р. Барта – структураліста, постструктураліста, семіотика, комунікативіста, а також його однодумців, учнів та послідовників, а й такого знакового російського мислителя, активно спрямованого на художній вид літератури, як М. Бахтін, котрий (і це добре відомо) цікавився долею, природою та сутністю передусім різноманітних жанрових виявів та взагалі жанрового мислення, оббігаючи родової сутності літературних творів.

Чому ж однією з актуальних тенденцій сучасної теорії літератури є уникання питання роду та максимальна активізація проблеми жанру та жанровості? Чому це відбувається асиметричним чином, коли рід просто замовчується, а жанр, жанровість піддається різноманітній літературознавчій рефлексії? На мою думку, справа полягає в тому, що для літературознавців, що представляють розмаїті традиції та концепції, провідною проблемою при розмові про літературу

стає зібрання, своєрідне стягування воєдино різноманітніших літературних текстів, коли неможна не бачити, що «риси «літературності» виявляються також і поза літературою (від каламбурів і дитячих лічилок до філософських медитацій, не забуваючи про журналістські репортажі чи описи подорожей); вони свідчать також і про неможливість знайти спільний займенник для всіх видів «літературної» продукції (хіба що користування мовою)» [19, 19]. Однак попри всю удавану розгубленість перед цим необмеженим простором літератури, який виразно свідчить про продуктивну дію критерію літературності, занепад критерію художності, а з ним й родової диференціації текстів словесності, Ц. Тодоров все ж таки висунув та обґрунтував, спираючись саме на різноманіття словесного матеріалу, той ґрунт, який дійсно дасть змогу розвиватися літературознавству. Зробив він це асиметричним чином, проте все ж таки дав ґрунтовні підстави для розуміння пріоритетності жанру та жанровості для не класичного літературознавства. В есе «Походження жанрів» Ц. Тодоров декларує наступну ідею: «жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень» [19, 30].

Зрозуміло, що ця підсумкова теоретична теза, що дає тверді, життєспроможні підстави для розвитку різноманітних літературознавчих підходів, не є науковим афоризмом (Ж. Дельоз). Доречно пригадати, що наприкінці 20-х рр. ХХ ст. соратник М. Бахтіна, його товариш, а головне – відомий історик російської літератури Л. Пумпянській всебічно обґрунтує наступну тезу, для якої засадничою є важливість для сучасного літературознавства при створенні концепції літературного процесу, з'ясуванні сутності художнього твору, створювати наукову розвідку «с привлечением всего материала, т.е. не только знаменитых статей и романов, но дневников, переписки, рядовой беллетристики, газеты и произведение., написанный так, как того требует современный уровень исторической методика...» [15, 405]. При послідовній активізації у літературознавчій свідомості не лише художнього виду словесності, а й не художнього, також їх цілісності природним чином встає проблема саме жанровості як того, що може дати плідні вітальні підстави для теорії (і навіть теорій) науки про літературу, яка не може не відгукуватися на живий та безупинний розвиток самої словесності. Природно, що це поступово приводить у сфері літературознавства до мовчазного, неухильного занепаду родової приналежності творів словесності. Проте це зовсім не означає, що це виправдано, продуктивно й життєспроможне і для науки про словесність, і для самої словесності.

Вже на межі ХХ – ХХІ ст. це приводить, з одного боку, до поступового свідомого, науково визнаного, вираженого та доволі своєчасно декларованого переносу ціннісних акцентів з родо-жанрового розподілу літератури з усіма літературознавчими наслідками, що вже тисячоліттями йдуть з цього, на жанр. З іншого – на легітимне визнання такого стану речей. За думкою Е. Касперського, «оце **розширення «поля літературності на позалітературні сфери**, так само як і навпаки, **відкриття нелітературності в літературі**, вибило теорію літератури з накатаної колії, внесло неясність щодо її меж і зацікавленень, невпевненість щодо мови і форми дискурсу» [виділено автором – Е.Ш.] [7, 546]. Однак літературний рід неможна залишати просто літературознавче нелегітимним, підступним чином позбавленим його положення, статусу, функціонального навантаження на теренах тієї самої науки про словесність, теорія якої власне й розпочалася з теорії про рід. Це вже свідчить не просто про розгубленість літературознавства перед власним, кардинально відкоректованим живим словесно-культурним процесом та станом, предметом, а про її безсилля або навіть боягузтво. Розширення предмету повинно призвести не лише до нарощування територій, а того, що відомий філософ позначив як приріст буття.

Таким чином, у сучасному літературознавстві, що апріорно залучило до себе не-художній вид словесності, зрівняло його за багатьма параметрами з художнім, залишається ціле коло питань, які конче потребують на теоретичне осмислення, яке б свідомо враховувало усю цілісність словесності, пам'ятаючи про її двоїсто єдину природу: художню й не-художню – однаково складні та багатоаспектні. Одним з найбільш актуальних і провокаційних питань, викликаних подібного роду невпинними модифікаціями літературних територій, і виявляється питання про можливість або ж неможливість актуалізувати «території, що приєдналися» (якщо вже продовжувати метафору А. Компаньйона) настільки значущим для художньої словесності не лише споконвічними ще від Аристотеля проблемами роду, а навіть тим, що ще із часів Гете позначається поняттям світової літератури й світового культурно-літературного процесу, актуалізованих ними питань творчої пам'яті, пам'яті словесності.

Одною зі своєрідних відповідей на це міркування європейських та американських науковців може стати глибока ідея російського літературознавства О. Михайлова. Він незадовго до своєї смерті у статті «Кілька тез про теорію літератури» чітко заявив й обґрунтував наступну ідею: «...теорія літератури є насамперед знаюча себе (курсив автора. – Э. Ш.) наука, і цим, як я припускаю, вона в наш час відрізняється від тої науки, що вмiла й могла створювати підручники теорії літератури, введення в літературознавство. Та наука знала, що до неї ставиться, до її ведення, а ця наука повинна знати, чому (курсив автора. – Э. Ш.)» [12, 237].

Ці пошуки, обґрунтування сутності, природи, обсягу, меж літератури, і природно, літературної історії, теорії вже стали загальним місцем європейського й американського літературознавства. Мабуть, можна говорити про те, що вони в певній мірі зблизили найчастіше антитетичні школи, напрями, пліни, такі, наприклад, як структуралізм, постструктуралізм, семиотику й герменевтику, рецептивну естетику, компаративістику, комунікативістику, психоаналітичне літературознавство, феміністське, гендерне, соціологічне, релігійне літературознавство. Підставою, причому концептуальною, для цього згуртування може бути відповідь на запитання: чому, як, яким чином, на яких підставах не-художня словесність стала або може й повинна стати предметом літературознавства, а художня – трансформувала свої позиції, в якому напрямі й на яких підставах, а також, що та чому дає змогу зробити предметом літературознавства складну, багатопланову, множинну, про все ж таки цілісність словесності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. групп. «Прогресс», «Универс», 1994.
2. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. – М.: Прогресс, 1983.
3. Беллур Р. Недостигаемый текст // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984.
4. Галич О., Назарець В., Васильев Є. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001.
5. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
6. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. – М.: Астрель, 2006.
7. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія. // Література. Теорія. Методологія. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – С.9 – 38.
8. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи «Интелвак», 2003.
10. Литературный словарь. – М.: ЛУЧ, 2007.
11. Литературный энциклопедический словарь – М.: Сов. энциклопед., 1987.
12. Литературоведение как проблема. – М.: Наследие, 2001.
13. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 2006.
14. Ман де Поль. Опірність теорії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С.480 – 493.
15. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 2000.
16. Теория литературы. – Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003.
17. Теория литературы: уч. пособ. для студ. В 2-х т. – М.: Академия, 2007.
18. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К.: Київський університет, 2003.
19. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006.
20. Хима Г. Современные направления в литературоведении. – К.: Четверта хвиля, 2000.

*Нонна ШЛЯХОВА*

© 2008

### **“БУТИ – ОЗНАЧАЄ БУТИ ДЛЯ ІНШОГО І ЧЕРЕЗ НЬОГО – ДЛЯ СЕБЕ” (АНТРОПОЛОГІЧНА ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ М.БАХТІНА)**

Ким був М.Бахтін – філософом чи філологом? І на сьогодні це питання залишається риторичним. Вперше читач 60-х років ХХ ст. зустрівся з авторитетом Бахтіна-літературознавця,



автором книги “Проблеми поетики Достоевського” (1963), написаній у 20-ті роки, дещо пізніше був “відкритий” Бахтін-філософ [10, 32]. Сам вчений на питання В.Дувакіна “Ви були більше філософ, ніж філолог (йшлося про 20-ті роки), відповів: “Філософ, ніж філолог, філософ. І таким залишився по сьогоднішній день. Я філософ. Я мислитель” [9, 47].

Серед багатоголосся сучасного бахтінознавства щодо переваги філологічних чи філософських поглядів вченого, найбільш переконливою видається думка Н.Бонецької про цілісність особи Бахтіна-мислителя: “Його погляди орієнтовані одночасно “філософськи” і “філологічно”. До такого висновку дослідниця приходять у праці “М.Бахтін у двадцять років” [11, 196], творчо продовжуючи висловлене у праці “М.Бахтін і ідеї герменевтики” переконання: “Ідеї Бахтіна належать лінії гуманітарного знання; предмет останнього – людина в її власній сутності і творчості. Не мертва природа найновішого природознавства, але життя духа – ось на що зверталася дослідницька увага Бахтіна” [10, 32].

Підставою для такого висновку дослідниці були зокрема розмисли Бахтіна про “двоплановість і двосуб’єктність гуманітарного мислення” [6, 307]. Подієвість життя тексту, тобто його справжній сутність, на думку мислителя, завжди розігрується “на межі двох свідомостей, двох суб’єктів”. Розробляючи у праці “Проблема тексту” концепцію діалогового розуміння, Бахтін уточнював: йдеться про діалог особливого типу: складне взаємовідношення тексту (предмета вивчення і обдумування) і створюваного контексту (запитального, розуміючого, коментуючого, заперечувального), в якому реалізується пізнавальна і оцінююча думка дослідника. І як висновок – узагальнення: “Це – зустріч двох текстів – готового і створюваного реагуючого контексту, відтак “зустріч двох суб’єктів, двох авторів” [6, 310].

Проблему тексту саме в гуманітарних науках Бахтін вбачав у тому, що гуманітарні науки – науки про людину в її специфіці, а не про безголосу річ і природні явища. І оскільки людина виражає себе саме в мовленні, науки, які її вивчають поза текстом, не є гуманітарними [6, 311]. У праці “До методології гуманітарних наук” Бахтін зауважує: “точні науки – це монологічна форма знання”. Пізнання ж людини “може бути тільки діалоговим”. І далі вчений доходить висновку про наявність двох видів активності пізнавальної діяльності. Активність того, хто пізнає безголосу річ, і активність того, хто пізнає іншого суб’єкта, яка є діалоговою активністю [7, 383].

Особливу увагу Бахтін звертає на “подієвість діалогового пізнання”, так би мовити хронотоп зустрічі. А науки гуманітарні, до яких відносить і філологічні, кваліфікує як “науки про дух” [7, 384].

У записах 1970-71 рр. вчений вважає за потрібне наголосити – сутнісно значущим є те, що предмет наук про дух “не один, а два духа”, тобто справжнім предметом є “взаємовідносини і взаємодія “духів” [8, 348].

Поділяючи дільтейвську тезу про гуманітарні науки як науки про дух, Бахтін дорікав “відповідним” гуманітаріям, і перш за все літературознавцям, за ігнорування “складної події зустрічі і взаємодії з чужим словом” [8, 368] – чужою, іншою свідомістю. Адже побачити і зрозуміти автора твору, за Бахтіним, означає побачити і зрозуміти “іншу, чужу свідомість і її світ, тобто інший суб’єкт (Du). І тут же мислитель знову повертається до тези про специфіку гуманітарного пізнання як пізнання не пояснюючого, а розуміючого. “При поясненні – тільки одна свідомість, при розумінні – дві свідомості, двоє суб’єктів” [6, 318]. У такий спосіб філософськи обґрунтовується засадничий бахтінський погляд на літературознавця як на учасника художньої події – “діалогічна зустріч двох свідомостей у гуманітарних науках” [3, 333].

У споконвічній герменевтичній проблемі співвідношення розуміння і пояснення Бахтін завжди підкреслював момент активності діалогового розуміння на протиположності до монологізму пояснення. Основу розуміння він вбачав не у приведенні автора і дослідника до одного знаменника, а у принциповій унікальності кожної свідомості. І саме в цьому полягає концептуальна подібність антропологічної філософії гуманітарних наук М.Бахтіна до лінгвопсихологічної теорії літератури О.Потебні.

Як вважає філософ Н.Бонецька, Бахтін створив свій варіант герменевтики – діалоговий варіант [10, 32]. Що ж до бахтінського варіанту літературознавчої методології, то вона безсумнівно має радикально персоналістичний характер. Первинною реальністю художньої творчості за Бахтіним є спілкування автора і героя. Не метафорично, а буквально він уявляє як подію відносин “цих двох ключових фігур його естетики” [10, 35].

У роботі “До методології гуманітарних наук” мислитель неодноразово звертається до процесу оречевлення і персоналізації, прагнучи з’ясувати відмінність оречевлення і відчуження, уточнюючи при цьому, що персоналізація в жодному разі не є суб’єктивізацією” [7, 391-392]. З позицій персоналізму, “не психологічного, а смислового” Бахтін відмежовувався від російського структуралізму, в якому вбачав “послідовну формалізацію і деперсоналізацію (“Я ж у всьому чую голоси і діалогічні відносини між ними” [7, 393].

Замислюючись над проблемою “точності і глибини” пізнавальної діяльності, Бахтін доходив висновку: у гуманітарних науках точність – “подолання чужості чужого без перетворення його у власне своє”. У структуралізмі ж лише один суб’єкт – суб’єкт самого дослідника. Віддаючи належне “високим оцінкам” структуралізму, Бахтін помічає суттєву відмінність у методах дослідження: “Глибина проникнення у об’єкт (речовий) і глибина проникнення у суб’єкт (персоналізм)” [7, 393].

Визначальною домінантою ранньої бахтінської філософії, яка значною мірою визначила його методологію гуманітарних наук, вважається концепція персоналістичного дуалізму [11, 12]. Не поділяючи моністичну ідею “людини взагалі”, яка не враховувала принципового персоналістичного дуалізму буття, Бахтін-філософ визначив дві межі в розумінні такої “людини взагалі”: з установкою на перевагу “я” (“інший – це “я, такий же, як “я”) і, відповідно, з установкою на перевагу “іншого” (“я” поглине “іншим”, “я” – такий же як “інший”). Уподібнення реального буття і естетичної творчості дозволило Бахтіну розглядати історично можливі форми взаємовідносин фундаментальних естетичних категорій “автора” і “героя” в якості специфічних мінливих форм взаємовідносин “я” та “іншого” в бутті [12, 103, 119].

Подібно до того, як сюжет мого особистого життя творять інші люди, писав Бахтін у своїй ранній праці “Автор і герой в естетичній діяльності”, так і естетичне бачення світу, образ світу завдячує життю інших людей, “героїв життя”. “Треба відчувати себе вдома у світі інших людей, аби перейти від сповіді до об’єктивного естетичного споглядання” [1, 185]. Антропологічному характеру життя і завдячує мистецтво своєю проблематикою: адже про іншого складені всі сюжети, написані всі твори, йому поставлені всі пам’ятники. Принцип сповідуваної Бахтіним експресивної естетики вимагає відійти від себе, аби звільнити героя для вільного сюжетного руху у світі” [1, 185].

У “Нарисах з філософської антропології” Бахтін замислюється над тим, що дається людині безпосередньо, і що тільки через іншого: “Мінімум і максимум – примітивне самовідчуття і складна самосвідомість” [8, 371]. Особливістю естетичної свідомості, за Бахтіним, є те, що це свідомість свідомості, “свідомість автора “я” свідомості героя – “іншого” таким чином естетична подія розглядається як “зустріч двох свідомостей” [1, 161].

Саме виходячи з антропологічних позицій Бахтін виступав проти імпресіоністичної формальної теорії естетики, згідно з якою творчість митця розуміється як одноосібний акт, якому протистоїть не інший суб’єкт, а лише об’єкт/матеріал [1, 168]. Ціннісне ставлення до себе самого, наголошував мислитель, естетично непродуктивно (“я для себе естетично нереальний”), у всіх естетичних формах організуючою силою є “ціннісна категорія іншого” [1, 247]. За експресіоністичною естетикою творчість не може мати одного учасника, який і переживає життя і художньо виражає своє переживання. Умовою естетичної події є наявність “повноцінної суб’єктності” (К.Войтила) двох учасників – автора і героя. Сутнісно значущом видається бахтінське уточнення того факту, що коли “нас двоє, то з точки зору справжньої продуктивності події важливим є не те, що окрім мене є ще одна, по суті, така ж людина (двоє людей) а те, що вона інакше для мене людина” [1, 160]. Як зауважив Кароль Войтила, “свідомість того що інший є “іншим я, визначає здатність участі у самій людськості інших людей, а також започатковує цю участь” [12, 248].

Що ж до специфічності антропологічних істин, то вони на думку представника персоналістичної філософії особи В.Турчиновського “розкриваються у всій своїй глибині лише тоді, коли стають фактом глибокого внутрішнього пережиття і прийняття” [17, 14].

Саме спосіб пережиття автором факту людськості іншого “я” – героя, обирає Бахтін для обґрунтування принципової переваги позазнаходження (“просторової, часової, національної”). “Не можна розуміти розуміння, занотовує вчений у “Записах 1970-71 рр., – як вживання і становлення себе на чуже місце (втрата власного місця)” [8, 365]. Початковим етапом естетичної діяльності Бахтін вважає вживання – автор має побачити і відчувати, що переживає герой, стати на його місце.

При цьому уточнюється: чисте вживання, пов'язане із втратою свого місця поза іншим, “навіть чи можливе і у всякому разі абсолютно марне і безглузде” [1, 107]. Вживаючись у страждання іншого я – автора переживає їх саме як його страждання, “у\_категорії іншого”. Естетична ж діяльність власне і розпочинається тоді, коли автор повертається “в себе і на своє місце”, оформляє і “завершує матеріал вживання” [1, 107].

Дещо іншою виглядає ця ціннісна позиція позазнаходження, коли герой є автобіографічним. Автор має подивитись на себе очима іншого. І якщо в житті, подивившись на себе очима іншого, ми знову повертаємося в самих себе, то при естетичній самооб'єктивації автора-людини у героя цього повернення в себе не повинно бути [1, 98]. “Не виповісти своє життя, а розповісти про своє життя устами іншого – необхідно для створення художнього цілого, навіть ліричної п'єси” [1, 158].

Подібно до того, як про рукопис праці “До філософії вчинку” Бахтін, за свідченням С.Бочарова, назвав: “Це моя філософська антропологія”, його книгу “Проблеми поетики Достоевського” можна кваліфікувати як літературознавчу антропологію [16, 351].

Відкриття Достоевського-художника Бахтін вбачав передовсім у персоналістичному способі розуміння людини (“Достоевському важливо не те, чим його герой є у світі, а перш за все те, чим є для героя світ і чим є він сам для себе самого”) [4, 79]. Антропологічна точка зору на людину вимагає включення у дослідження людського буття аспекту свідомості, розуміння людини як такої, що діє, а також як такої, в якій “щось діється”, “що цілковито внутрішнє і через що кожна людина є ніби наочним свідком самої себе, своєї власної людськості і своєї особи” [12, 25]. Саме такий персоналістичний вимір людини, яка переживає свої вчинки, “а разом з цим і у цьому й свою власну суб'єктивність” (К.Войтила), був властивий Достоевському. Його герой, на думку Бахтіна, “фігурує не як людина життя, а як суб'єкт свідомості і мрії” [4,85].

Антропологічним відкриттям Бахтіна-філолога і було визнання самосвідомості героя художньою домінантою Достоевського. При цьому йдеться, наголошував Бахтін, аж ніяк не про якусь нову рису героя, існуючу поруч з іншими, – соціальними, характеристичними, – “всепоглинаючій свідомості героя автор може протиставляти лише один об'єктивний світ – світ інших рівноправних з ним свідомостей” [4, 83].

Така світоглядно-антропологічна концепція особистості вимагає “радикально нової авторської позиції”, принципово нової форми художнього бачення героя [4, 97]. Здійснений Достоевським “коперницький переворот” Бахтін углядив в наявності у нього “діалогічної інтуїції”, “здатності діалогічного проникнення у незавершену сутність особистості героя” [4, 105].

Бахтін-філолог проникливо коментує творчий намір Достоевського-митця (“прагнення... знайти в людині людину”), прискіпливо слідкує за способом його здійснення і помічає: “адже він завжди зображає людину на порозі останнього рішення” [4, 103]. Герой у поліфонічному романі Достоевського – суб'єкт справжнього, не літературно-умовного діалогічного звертання (“герой для автора не “він” і не “я”, а повновартісне “ти”, тобто інше чуже рівноправне “я” (“ти еси”) [4, 107].

Активна увага Бахтіна до власне людського у всіх формах людської творчості лягла в основу відмежування методології історії літератури від естетики словесної творчості. Мета теорії літератури – зрозуміти біографічного автора як суб'єкта авторського права в історичному світі епохи, з'ясувати його суспільне становище. Згідно з “семіоестетичною позицією” (В.Тюпа) читач ставиться до автора не як до особи, не як до іншої людини, а як до “сукупності творчих принципів” [1, 263].

У художній творчості Бахтін виділяв два моменти: матеріальний твір і психологічний процес творчості і сприйняття [2, 53]. Коментуючи цю бахтінську тезу, В.Тюпа зауважує: у послідовно бахтінській моделі дискурсу “естетичний суб'єкт існує тільки у формі тексту” [18, 209]. Йдеться не про особу, автора тексту, а про “активну позицію мовця у той чи інший предметно-смысловій сфері” [5, 187]. Саме в цьому функціональному відношенні текст є єдиною адекватною формою існування естетичного суб'єкта – “автора не як образу, а як функції” [6, 319].

Теза М.Бахтіна про “автора-функцію” певним чином пов'язана із дискусією у західноєвропейському і американському літературознавстві про значення автора для розуміння літературного твору, що розгорнулася у 60-х роках ХХ ст.. між трьома найбільш радикальними статтями Ю.Крістєвої, Р.Барта та М.Фуко. Після публікацій праць М.Бахтіна “Проблеми поетики Достоевського” (1963) і “Творчість Франсуа Рабле й народна сміхова культура середньовіччя і

Ренесансу” (1965) Ю.Крістева усунула автора на користь універсальної “інтертекстуальності”. Р.Барт оголошує “смерть автора”; М.Фуко переносить інстанцію індивідуального автора на певну дискурсивну функцію. Дискусія триває до початку 1990-х років, коли виникла протидія – після “вигнання автора”, він починає повертатися і воскресати [1, 534].

Між тим, аналогічні ідеї, зокрема ідея аналізу мистецтва “без митця”, критикувалися в колі М.Бахтіна ще у 20-ті роки [16, 628]. Неприйняття будь-яких форм редукції автора безпосередньо пов’язане у Бахтіна з довірою до антропологеми людина, “творче ядро якої безсмертне” [7, 392].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. – М.: Русские словари, 2003.
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
3. Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.V. – М.: Русские словари, 1997.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972.
5. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. – М.: Русские словари, 2003.
6. Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т. V. – М.: Русские словари, 1997.
7. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М: Искусство, 1986.
8. Бахтин М.М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М: Искусство, 1986.
9. Бахтин М.М. Беседы с В.Д.Дувакиным. – М.: Согласие, 2002.
10. Бонеецкая Н.К. М.Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб.: Алетейя, 1995.
11. Бонеецкая Н.К. М.Бахтин в двадцатые годы // Михаил Бахтин: Pro et contra: Творчество и наследие М.М.Бахтина в контексте мировой культуры. Антология. – Т.П. – СПб: ОХГИ. – 2002.
12. Войтила К. Участь чи відчуження? // Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів: Свічадо, 2000.
13. Гогтишвили Л.А. Варианты и инварианты М.М.Бахтина // Михаил Бахтин: Pro et contra. Творчество и наследие М.М.Бахтина в контексте мировой культуры. Антология. – Т.П. – СПб: ОХГИ. – 2002.
14. Гогтишвили Л.А. Комментарий // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. – М.: Русские словари, 2003.
15. Гогтишвили Л.А. Текстология // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. – М.: Русские словари, 2003.
16. Ляпунов В. Комментарий // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т. 1. – М.: Русские словари, 2003.
17. Турчиновський В. Персоналістичні перспективи антропології // Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів: Свічадо, 2000.
18. Тюпа В.И. Вариации: Архитектура эстетического дискурса // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб.: Алетейя, 1995.

*Сергій ЯКОВЕНКО*

© 2008

### ПРЕДМЕТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ АНТРОПОЛОГІЇ. ПОЛЬСЬКИЙ ВАРІАНТ

Оперуючи поняттями і “літературознавчої антропології” і її “предмета”, я свідомо наражаю їх на небезпеку деконструювання – адже їхня “слабкість” і неоднозначність у сучасному теоретико-літературному дискурсі є, здається, питанням бездискусійним. Якщо розхитування й дисемінація предмета літературознавчих досліджень загалом є результатом так званого культурологічного зламу в теорії літератури, то слабкість терміна “літературознавча антропологія” походить із його різнотлумачень, присвоєння його різними (хоча й спорідненими) гуманітарними науками та варіаціями назви самої дисципліни (якщо розглядати її саме як окрему дисципліну). Крім того, поставивши завдання означити предмет літературознавчої антропології саме в

польському її варіанті, потрібно усвідомлювати, що в такому його звучанні цей термін є авторським конструктом: польська наука оперує термінами *antropologia literatury* та *antropologia literacka*. Отже, термін “літературознавча антропологія” пропоную вживати в цьому сенсі і як колективне означування обох згаданих напрямів, і як прямий відповідник останнього, тобто *antropologii literackiej*. Остання пропозиція виникає з мого глибокого переконання у некоректності нашої перекладацької традиції, яка множить незрозумілі й плутані терміни на зразок “літературна компаративістика” (*komparatystyka literacka*), “культурна теорія літератури” (*teoria kulturowa*) і, зрештою, “літературна антропологія” (*antropologia literacka*). Літературна компаративістика й антропологія не мали б нічого спільного з літературознавством, оскільки їх займало б питання своєї “літературності” чи “нелітературності”, а протилежністю “культурної теорії” мав би стати скандал у світовій науці – “некультурна теорія”, тобто якась неетична і псевдонаукове утворення. Отже, вважаю за доцільне надалі виходити з понять «літературознавчої антропології» та «культурологічної теорії літератури», а принагідно також і «літературознавчої», а не «літературної», компаративістики.

Попри семантичні напруження в рамках такого складного для дефініювання предмета, у польському літературознавстві дедалі чіткіше окреслюються відмінності (часто неусвідомлювані на термінологічному рівні в окремих дослідженнях) між антропологією літератури, предметом якої стають антропологічні основи, функції та інші характеристики літератури як людської інституції), та літературознавчою антропологією, яка обирає своїм предметом антропологічні виміри художнього світу літературних творів (тобто є різновидом інтерпретації і послуговується в такому розумінні звичною герменевтичною методологією). І тим не менше, здається, що саме останній термін набуває ширшого значення і має більше шансів поглинути в себе перший саме в рамках інституцій з традиційно літературознавчою зорієнтованістю, а відтак і методологічними узвичаєннями. Однією з таких інституцій є кафедра літературознавчої антропології при інституті полоністики Ягеллонського університету. Дослідження, які вона санкціонує, належать як до одного, так і до другого крила цієї дисципліни.

Підстави для аналізу ситуації з літературознавчою антропологією в Польщі дають нам дослідження (як теоретичного, так і практичного, а також комбінованого характеру), які дедалі частіше стали з’являтися на початку нового століття головним чином у краківському (але не тільки) осередку. У першу чергу треба назвати два томи під назвою “*Narracja i tożsamość*” („I. *Narracje w kulturze*” і „II. *Antropologiczne problemy literatury*” - 2004), „*Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*” (2006), „*Nowoczesność jako doświadczenie*” (2006) – якщо йдеться про суто теоретичні й теоретико-методологічні пропозиції. Комбінований теоретико-інтерпретативний характер мають праці: “*Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*” (2003) Еви Косовської, “*Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*” (2004) Магдалени Рембовської-Плущеннік – якщо називати лише позиції, в яких слово “антропологія” заявлено в назві. Тих чи інших антропологічних категорій стосуються праці “*Literatura i pamięć na pograniczu kultur*” Ельжбети Кононьчук (2000), „*Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*” Кристини Клоцінської (2004), збірники “*Ciało – pleć – literatura*” (2001) та багато інших. Останньою подією стала публічна лекція Ришарда Нича, завідувача згаданої вже кафедри літературознавчої антропології в Ягеллонському університеті, під назвою “*Антропологія літератури. Культурологічна теорія літератури. Поетика досвіду*”, прочитана в Києво-Могилянській академії та Львівському університеті імені Івана Франка восени 2007 року, й опублікована в “*Університетських діалогах*” Центру гуманітарних досліджень [1].

Антропологічна парадигма, яка поступово здомінує теоретико-методологічний простір літературознавства в останнє десятиліття, є, поза сумнівом, частиною культурологічного зламу, що постав як заперечення моделі так званої модерної теорії. У Польщі, де модерна теорія у вигляді структуралізму в гуманітарних науках набула з кінця 50-х до кінця 80-х років минулого століття вигляду тотального дискурсу, цей злам відчувається по-особливому гостро. Ришард Нич означив цей дискурс як “систематизовану сукупність загальних тверджень (про сутність, різновиди й структурні та еволюційні закономірності літератури), які становлять спробу цілісного й науково об’єктивного опису, класифікації й пояснення з універсально чинним для всієї сфери літературних явищ застосуванням” [9; 7]. Як простежує Анна Бужинська, у світовому літературознавстві (тобто її західному варіанті) постмодерній і культурологічній теоріям, які прийшли на зміну теоріям модерним, передували проміжні фази, що їх можна окреслити як прагматичний, етико-політичний

та наратологічний злам [3]. Ці злами засвідчили постструктуралістський сумнів в “об’єктивності” та “універсальності” законів і аксіом, відкритих модерними теоріями. Трансценденталістським претензіям структуралізму на позаісторичність власних суджень, універсальних і легітимних незалежно від місця і часу того чи іншого культурного явища, а також незаангажованій позиції дослідника, яка досягається в основному завдяки спеціальній метамові, яка нібито страхує наукові судження від суб’єктивності, протиставились переконання про неминучу залежність будь-якого акту писання й читання літератури від суспільно-історичних і культурних умов, неможливість відокремлення як самого літературного тексту, так і його літературознавчої інтерпретації, у тому числі й теорії літератури, від етико-ідеологічних контекстів і владних структур. Теорії нарації звільнили теоретичний дискурс від метамовних претензій, доводячи не тільки “забрудненість” наукової мови риторичними компонентами, оповідну природу її дискурсу, а й приципову спорідненість самого теоретичного дискурсу й літератури.

В таких умовах, коли всі ці кризові явища об’єдналися в культурологічному зламі як своєрідній методологічній альтернативі, розширені до безкінечності кордони “літератури” і її культурна зумовленість створили з “традиційної” літератури додаткове джерело для інших гуманітарних наук (перш за все, звісно, для культурології, антропології та соціології), а означення властиво літературознавчого предмета дослідження зробили дедалі більш проблематичним. Пов’язану з цим “дедисциплінацію” літературознавства Ришард Нич відносить на рахунок саме поступового зникання – відокремленого від методу – предмета дослідження в гуманітарних науках, наслідком якого є криза системного теоретичного мислення [1; 17]. Адже універсальний і “об’єктивний” метод, який дозволяв дослідникові бути певним себе суб’єктом пізнання, звільнив місце “досвідчуванню” не якогось абстрактного предмета, а конкретних культурних явищ, перетворюючи його (дослідника), в такий спосіб, на суб’єкт досвіду.

Деякі вчені саме в цьому знепредметненні літературознавства вбачають його антропологічні перспективи. М.П.Марковський називає теоретичне мислення догматичним і протиставляє йому мислення прагматичне, або ж гуманітарне. Він стверджує, що “поворот від структурно-феноменологічно зорієнтованого літературознавства до літературознавчої антропології полягає саме в відході від епістемологічного суб’єкта досліджень і визнання прагматичного суб’єкта досвіду” [7; 141]. Прагматична метафора Марковського стосується перш за все самого способу існування дослідника літератури (як людини, досвідом якої є читання книжок), ніж відкриває перспективи антропологічної методології в літературознавстві. Тому його міркування можна було б окреслити як метатеоретичну антропологію. Такий літературознавчий суб’єкт (зрештою, як і будь-який інший) детермінується тим, що трапляється йому в особистому досвіді, але й сам відповідно змінює дійсність, привносячи в неї свою інтерпретацію. В такий спосіб дослідник виводить (ніцшеанську за походженням) антропологічну формулу інтерпретації – як “плідної взаємодії з дійсністю”. “Процесуальність і перспективність досвіду стають причиною того, що перемовинам суб’єкта зі світом немає кінця, а це означає, що коли ми вважаємо, що наші погляди й переконання досягають замкненого й довшеного вигляду, ми звичайнісінько відмовляємось від досвіду на користь теорії, від якої домагаємося порятунку від струменя дійсності” [7; 144].

Три ключові поняття стоять у центрі концепції літературознавчої антропології Марковського: досвід, інтерпретація та дійсність, або ж реальність. Остання категорія покликана наштовхнути на аналогії з Лаканом. Поява теорій цього психоаналітика в останніх есеях польського літературознавця, особливо у праці про Вітольда Гомбровича, цілком суголосна з позицією Марковського у справі гуманітарного суб’єкта, який є головним героєм його антропології літератури. Фігура Лакана знаменує собою повернення до реального після замкнення і анемічних текстуальних ігор Дерріда і Барта. Їхньому принципіві приемності від гри протистоїть нічим незаступна цінність зустрічі з реальним, яка відновлює в нас адреналін непередбачуваності самого життя. Саме на близькості до життя і його ризиків наголошує Марковський у своєму позиціонуванні суб’єкта літературного досвіду – з перспективою на суб’єкта взагалі, – і це дозволяє говорити у зв’язку з ним про своєрідне відродження “філософії життя”. Тим більше, що інші ключові поняття, які входять тут до гри – це ніцшеанська концепція інтерпретації, чудово описана Марковським у книзі “Ніцше. Філософія інтерпретації”, а також споріднена з нею прагматична філософія Вільяма Джеймса, яка утверджує інтерпретацію як єдиний ефективний спосіб плідної взаємодії людини з дійсністю, а єдиним верифікативним джерелом її істинності

вважає досвід. Інтерпретація спирається на культурну традицію, але постійно деавтоматизується через зближення з реальним, тому слово, як специфічний продукт людської взаємодії зі світом, є певним лаканівським компромісом між реальним і автоматомом.

Здається, що не тільки з іншими інтенціями й завданнями, але й з відмінного філософського підґрунтя виходили автори збірника “Антропологія слова” [2]. Властивим предметом антропології слова Анджей Менцвель називає протистояння оральності й літеральності як ідеальних типів існування слова. В історичному процесі ці домінуючі типи творять емпірично доступні системи комунікації, які ми називаємо культурами, з яких на сьогоднішній день відомі чотири фази: оральна, літеральна, друку та електроніки [8; 67]. Спираючись на ідеї Менцвеля, Гжегож Годлевський вважає, що антропологія літератури повинна вирости з антропології слова. Завданням останньої він вважає “розпізнання будь-яких відмін “мистецтва слова” як конкретних культурних практик, кожна з яких первісно заснована на конкретному медіумі слова і в рамках конкретної культури. А якщо такими є їхні джерела, то зникають підстави, щоб якісь із них надати статус головної...” [8; 99]. Адже, виходячи з самої назви статті вченого – “Література і літератури...”, – до стратегічних завдань антропології літератури входить урівняти літературу в нашому модерному розумінні з іншими комунікативними практиками, викрити її універсалістські монополії і статус тотальної іпостасі існування слова. Антропологія літератури мала б “показати культурні джерела цього стану, який уявляється як універсальний, будучи, по суті, сублімацією певної конкретної мовної практики, сформованої згідно з диспозиціями конкретного медіуму і властивостями конкретного типу культури” [8; 97].

Методологічні пропозиції Годлевського нагадують чергову атаку позитивізму на все ще проблематичний об’єкт літературознавства. Його наміром є створення “сильної” науки, і цю силу він намагається здобути за рахунок послаблення об’єкта, тобто самої літератури – за допомогою її детронізації й чіткої кодифікації. Подібне запанування над об’єктом шляхом його знищення ми вже мали нагоду спостерігати в структуралізмі. Стратегія Годлевського полягає в відшифруванні генотипу всіх відмін мистецтва слова: “загальні властивості й організація самого комунікату, типи комунікативних ситуацій, разом з притаманними їм ролями і взаєминами, правила конструювання висловлювання і створювання значень, різновиди контексту та їхні ролі, культурні функції, лади мислення і діяльності, пізнавальні і ментальні структури”. Реконструкція подібних даних нагадує у Годлевського щось на зразок бази для комп’ютерної програми, яка миттєво видасть весь набір хромосом будь-якої форми словесного вираження тієї чи іншої культурно-етично-історичної формації, окреслить “кожне висловлювання, яке з’явилося в її рамках, чим кожне з них обмежується, що кожна мусить поважати або щодо чого мусить себе означувати, навіть через заперечення” [8; 99].

Така десакралізація модерного розуміння літератури, з одного боку, є суголосною з тенденціями до розширення меж літератури на нехудожні дискурси, а з другого – її методологічна пропозиція зводиться, по суті, до культурологічно обумовленої історичної поетики з неієрархізованим, а тому дещо ентропійним об’єктом аналізу. Годлевський висловлює впевненість, що пропускання літератури через “тверду школу культурного релятивізму”, тобто віднесення таких літературних категорій, як закони оповіді, наративні стратегії, типи персонажів, різновиди репрезентації, формули фікційності, жанри й роди, до системи мовних практик і способів комунікації, дасть вичерпну відповідь на запитання, що таке література і позбавить її специфіки й наносного міфічного шарму. Ці культурологічні пропозиції парадоксально суперечать одному з принципів культурологічного зламу. Як стверджує Годлевський, “література – це галузь культури, сутність якої потрібно означити з зовнішньої щодо неї перспективи; а антропологія є дисципліною, яка здатна цю перспективу забезпечити” [8; 74]. Тим самим він визнає можливість існування як специфічної метамови, яка об’єктивно зможе пояснити закони такого мовного явища, як література, будучи сама від її мови незалежною, так і абсолютизованого тут антропологічного методу, цілком відокремленого від предмета аналізу, а тому стерильного й точного, – а відтак ігнорує будь-які застереження постструктуралізму.

Більше того, як здається, у пропозиції Годлевського антропологія як така навряд чи займає провідне місце, якщо, звісно, вона не охоплює собою історичну поетику, наратологію, когнітивну лінгвістику, теорію комунікації, культурологію, соціологію і ще, мабуть, із кілька дисциплін. Вона є протилежністю антропологічній перспективі досвідчування, яке, не відміну від пізнання (за Марковським), є єдиним деміфологізованим шляхом взаємодії людини зі світом. Втім, як позиція

Марковського, так і деяких інших літературознавців, засвідчує, що антропологія літератури залишається радше не методологічною пропозицією, а антропологічним світоглядно-теоретичним орієнтиром, який звертає увагу на те, що література як мистецтво слова має фундаментальне значення для становлення, розвитку й самототожності людини як культурної істоти. У цьому концепція Марковського має чимало спільного з проектом Вольфганга Ізера, який вважається “батьком” літературознавчої антропології і один з останніх текстів якого має промовисту назву “Що таке антропологія літератури?” [4].

Називаючи різні концепції культуротворчого процесу, Ізер зупиняється на теорії творця генеративної антропології Еріка Ганса. За Гансом, поштовх до відокремлення людини з царства природи і її подальшого розвитку дає змоглядно реконструйована “джерельна сцена”, у якій руки первісних мисливців, занесені над тілом убитого звіра, зупиняються в страху очікування конфлікту, тим самим чинячи перший акт десигнації, означування, завдяки якому стає можливим цього конфлікту уникнути. Тож якщо біля витоків культури було стримування конфлікту через означування, репрезентацію, то література – як найпотужніше мистецтво, яке ґрунтується на заміні дійсності на знаки – здатна вбирати в себе образи всіх людських дій і прагнень, а відтак бути фундаментальним джерелом тривання культури і знання про людину.

Не заперечуючи тезу про фікційність наукових теорій, Ізер усе ж намагається довести кардинальну відмінність “пояснювальних” фікцій науки від “відкривавчих” фікцій художньої літератури: саме у випадку останніх можна вести мову про трансгресію, яка постійно долає, за висловом Кліффорда Гірца, інформаційну пустку “між тим, що говорить нам наше тіло, і тим, що ми мусимо знати, щоб функціонувати” [4; 18]. Перекладаючи на мову психоаналізу, можна було б сказати, що художня фікція покликана залагоджувати конфлікт, чи травму, яка виникає у людини при її зустрічі з реальним. Як стверджує німецький учений, полемізуючи тут із Гірцом, пояснювальні фікції мають об’єднувчий характер, в той час як літературні фікції мають схильність до розпорошення й розшарування: “шматочки матеріалу, селекціоновані назовні, а потім введені в текст, починають пов’язуватися, сполучуватися, додаватися й т.д., наслідком чого стає нова цілість раніше розкладених структур і перетворених значень, які не знаходять еквіваленту поза текстом” [4; 27]. У такий спосіб людина декомпонує структури і укладає з них нові поєднання в літературному тексті, щоб вийти за межі – “людина переносить себе в те, чим вона не є” [4; 28].

Концепції антропології літератури і Марковського, і Ізера нагадують радше антропологічні метафори одиничного застосування, на зразок художніх антропологічних метафор, якими є «Серце п’їтми» Джозефа Конрада, “Космос” Вітольда Гомбровича чи «Володар мух» Вільяма Голдінга. Говорячи мовою того ж таки Ганса, вони розповідають нам про своєрідну “джерельну сцену” (якщо вона джерельна, то існує вона в єдиному екземплярі) – сцену нерозривного зв’язку літератури із самим становищем людини. Відтак очевидно, що позиціонована в такий спосіб антропологія літератури навряд чи має пропозиції методологічного характеру для науки про літературу, являючи собою щось більш подібне до антрополого-культурологічної рефлексії на тему останньої. Подібну роль може відігравати й новітня категорія антропологічного арсеналу – поняття нарації, яка здобула собі важливий статус у наново розкресленій парадигмі наук про людину. Антропологічні характеристики нарації беруть своє начало з філософських відкриттів Гуссерля і Гайдеггера, перший з яких, описуючи акти спостереження в категоріях ретенцій і протенцій, накреслив картину внутрішньої свідомості часу, що відповідає й природі літературної оповіді; а другий, говорячи про екзистенцію Dasein, назвав поняття часовості (одночасного існування минулого, теперішнього й майбутнього) й розуміння (як людський спосіб буття у світі) основними онтологічними категоріями людини. Відтак нарація, яка розглядалась до цього в епістемологічному розрізі, набула характеристики символічного носія принципових буттєвих ознак людини, тобто стала об’єктом філософської антропології.

Поширення наратології на інші, нехудожні дикурси, безперечно, внесло чимало нового в розуміння природи тих чи інших гуманітарних (і навіть природничих) дисциплін, як це сталося, для прикладу, з історіографією в інтерпретаціях Гайдена Вайта чи Френкліна Анкерсмита. Але для літературознавства актуальним залишається поділ не тільки на художні й нехудожні нарації, а й на масову й високу літературу – адже лише тримаючи свій об’єкт у рамках останньої воно залишає собі шанс на самототожність і виживання в період тотального домінування культурологічних студій. Як стверджує Ришард Нич, “справжня” література завжди є чимось більшим, ніж просто література у значенні вимислу, розваги, гри. “Великі тексти універсальні саме тому, що вони не



виламуються зі світу (зовнішнього і внутрішнього) нашого досвіду, навпаки: іспитують наше узвичаєне знання про нього так, що це робить нас більш безборонними – і здібними до сприймання – конкретного, предметного, неповторного, культурно особливого – у просторі нашої нетрансцендентної дійсності” [1; 52].

Безперечно, що антропологічний дослідник літератури, який, у версії Марковського, тяжіє до прагматичного суб’єкта досвіду, а інший – у випадку Годлевського – є трансцендентним “твердим релятивітом”, не мають між собою нічого спільного, але, повертаючись від антропології літератури до антропологічного літературознавства, тобто до такої невід’ємної складової науки про літературу, як інтерпретація, постулат сприймання літератури як форми вираження досвіду все-таки вимагає певних компромісів. Ришард Ніч пише про пізнавальний переворот, який відбувається паралельно з антропологічним і культурологічним, і який полягає перш за все у відмові надавати перевагу комунікативним підходам над пізнавальними в літературознавчих дослідженнях. Але цей поворот є поверненням до деструктуралістських часів лише частково, адже особливістю нового епістемологічного підходу є те, що він “перебуває поза дуалізмом пізнання й комунікування, вираження знання і способу його передавання” [1; 23].

Про плідність такої стратегії у застосуванні до традиційного об’єкта літературознавчого аналізу свідчить дослідження Рембовської-Плущеннік про подільський цикл романів Владзімежа Одоєвського. За свідченням авторки, її дослідження є не аналізом культурної ролі літературної фікції, а “спробою перевірки, чи антропологічні інтуїції або тези письменника можна спроблематизувати й обґрунтувати в рамках випрацьованої ним стилістично-нарративної форми” [11; 7]. В романах, які є свідченням власного авторського досвіду масових убивств поляків у 1943 – 1944 роках, Одоєвський, як вважає Рембовська-Плущеннік, виражає свою власну оригінальну антропологічну концепцію (тобто уявлення на тему людини), яка існує не поруч із поетикальними особливостями його прози, а у нерозривному зв’язку з ними й завдяки їм. “Художні експерименти Одоєвського створюють знання про людину, а не лише підсилюють так звану літературність. Художні форми, які він використовує, стилістичні й риторичні засоби слугують для літературного оприявнення універсальних, позалітературних чи неспецифічних для літературного твору категорій, таких як тіло, психіка і біль, який їх об’єднує. Доцільність і послідовність цих виборів мотивує історична подія, яку письменник намагався описати, тобто факт воєнної жорстокості – в такий спосіб воно формує вписане в подільську трилогію бачення світу і людини” [11; 8].

Крім того, дослідниця намагається розкрити ще один важливий аспект антропологічних уявлень письменника: літературні образи, в яких ми прочитуємо й категоризуємо погляди автора на людину у згаданих поняттях (тобто тіло, психіка, біль), беруть активну участь у побудові образу людської суб’єктності, найважливішими складниками якої є принципи функціонування пам’яті та роль чуттєвого досвіду в процесах життєдіяльності й пізнання. У Одоєвського пам’ять набуває значення спроблематизованого мотиву і стає майже синонімом будь-якої духовної діяльності людини. У цьому зв’язку дослідниця вважає плідним розглядати відносини пам’яті й самототожності, пам’яті і волі, а також пам’яті і свідомості та підсвідомості.

В такий спосіб, єдність антропології та поезики художнього твору досягається у Рембовської-Плущеннік шляхом стилістично-нарративного аналізу та звичайних герменевтичних стратегій, збагачених недавніми культурологічними та антропологічними відкриттями на теми класу, гендеру, етнічності, влади та ін. чинників людської ідентичності, тобто через “техніки репрезентації тілесності, ключові метафори для концептуалізації внутрішнього досвіду, нарративно-композиційні механізми викликання праці пам’яті і свідомості та стратегії, що дозволяють конфронтувати змінні погляди на дійсність” [11; 12]. Відокремлюючи для поглибленого аналізу такі категорії, як тіло, стать, біль, пам’ять, свідомість, дослідниця поділяє їх на аспекти фізичного виміру людини (тіло і стать) та елементи психічної природи (пам’ять, свідомість та емоції). Обидві групи елементів, за задумом авторки дослідження, має об’єднувати символіка болю як специфічного досвіду, що охоплює собою всі рівні буття людини й тим самим нейтралізує протиставлення тіла і психіки, яке позиціонується як подолання картезіанського протиставлення «тіло – розум» не на теоретико-філософському, а на мистецькому рівні.

На цілковито протилежних методологічних принципах побудовано інше інтерпретативне дослідження “Антропологія літератури. Тексти, контексти, інтерпретації” Еви Косовської. Ця авторка розглядає тексти художньої літератури як цінні, але обділені увагою офіційної антропології (головним чином етнологічного напрямку) матеріали чи документи, відводячи при

цьому другорядну роль як поетикальним та пізнавальним аспектам художніх творів, так і загалом будь-якій ціннісній мистецькій ієрархії літератури. Під дещо іншим кутом зору досліджує антропологічні категорії (такі як пам'ять) Ян Кордис [6], використовуючи літературу як одну з найважливіших символічних практик, "пізнавальну машину", яка допомагає збагнути, зокрема, на прикладі творчості Пруста, закони "творення акту пам'яті". В наближеному до Рембовської-Плущеннік ключі аналізує проблеми суб'єктності та літературного персонажа Едвард Касперський [5], антропологічні підходи до наратології застосовує Богдан Овчарек [10]. Дослідник мемуаристики Павел Родак [8] розглядає нарацію як спосіб розуміння світу і пропагує антропологічну модель дослідження літератури Михайла Бахтіна, який бачив літературу в контексті жанрів мовлення. Але, подібно до Годлевського, Родак вважає, що антрополог літератури не зможе обійтися й без урахування специфіки словесного матеріалу літературного твору (мовлення, письмо, друк, електронне слово), самого матеріального носія цього слова, комунікативної системи як простору культурного обміну.

Як випливає з цих методологічних пропозицій і проектів, антропологія літератури, не заперечуючи її культурологічного потенціалу, постає як дисципліна, в якій частка літературознавства залишається під великим запитанням, цілковито розпорозуючись у сусідстві навіть не допоміжних, а вже домінуючих тут дисциплін: сучасної теорії медій, антропології комунікацій, історії практик письма, книгодрукування й рецепції, соціології літератури – тобто галузей, об'єднаних у пропозиціях Годлевського і Менцвеля назвою "антропологія слова". Набагато більше специфіки науки про літературу містить у собі проект літературознавчої антропології, для якого видатні твори світової літератури постають як постійно актуальний і оригінальний запис людського досвіду, досвідчування світу і самого себе, що домагаються інтерпретації, яка, своєю чергою, так само є різновидом досвіду. Інакше кажучи, для того, щоб літературознавство зберегло свою дисциплінарну ідентичність у невідворотному вже трансдисциплінарному русі гуманітарних наук, потрібно, щоб література була не документом і джерелом знання для антрополога, а своєрідним антропологічним об'явленням, лише їй властивим оприсутненням істотних вимірів буття людини.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Нич Ришард. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду" / Пер.Олени Галети. – Університетські діалоги, № 4. – Львів, 2007.
2. Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów / Oprac. G.Godlewski, A.Mencwel, R.Sulima. – Warszawa, 2003.
3. Burzyńska A. Kulturowy zwrot teorii / Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy / Red.M.P.Markowski, R. Nycz. – Kraków, 2006. – S. 41 – 91.
4. Iser W. Czym jest antropologia literatury? // „Teksty Drugie”. – 2006. – Nr 5. – S. 11 – 35.
5. Kasperski E. Między poetyką i antropologią postaci // Postać literacka / Pod red. E.Kasperskiego, B.Pawłowskiej-Jądrzyk. – Warszawa, 1998. – S. 9-41.
6. Kordys J. Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. – Kraków, 2006.
7. Markowski M.P. Antropologia, humanizm, interpretacja / Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy / Red.M.P.Markowski, R. Nycz. – Kraków, 2006. – S. 141 – 152.
8. Narracja i tożsamość. I. Narracje w kulturze / Red. W.Bolecki, R.Nycz. – Warszawa, 2004. – 218 – 230.
9. Nycz R. Dziedziny zainteresowań współczesnej teorii literatury // „Ruch Literacki”. – 1996. – Z. 1.
10. Owczarek Bogdan. Od poetyki do antropologii opowiadania // Praktyki opowiadania / Red. B.Owczarek, Z.Mitosek, W.Grajewski. – Kraków, 2004.
11. Rembowska-Płuciennik M. Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. – Kraków, 2004.

# ПОРІВНЯЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ



Аліна БАЗИЛЯН

© 2008

## „ЗАЧИНЕНІ ДВЕРІ” І ПСИХОЛОГІЗМ У РОМАНАХ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО І С. ЖЕРОМСЬКОГО

Хронотоп як ворота до змісту (М. Бахтін), зокрема замкнений простір, є важливим чинником у розкритті психології літературного героя, про що свідчить творчість Ф. Достоевського і С. Жеромського. Але якщо в літературознавстві роль зачинених дверей – ефективного способу проникнення у внутрішній світ персонажів – детально розглянута у творчості Ф. Достоевського В. Подорогою в монографії „Мимесис” (2006), то про значення зачинених дверей у С. Жеромського досі ще ніхто не писав – ні окремо, ні у зіставленні з російським письменником. А між тим тільки порушення цієї проблеми вже дозволяє розкрити нові грані перегуків між двома видатними представниками красного письменства, а також виявити виражальні можливості зачинених дверей.

Мета статті полягає у тому, щоб, враховуючи результати аналізу В. Подорогою невидимого рубіжу/перешкоди, тобто порогу, в “Преступлении и наказании” Ф. Достоевського, скласти уявлення про роль зачинених дверей у психологічному портреті Єви Побратинської в романі С. Жеромського „Dzieje grzechu” („Історія гріха”).

Тема психологізму в художній системі С. Жеромського не є новою, вона була ретельно досліджувана 1936 р. у праці S. Baley “Osobowość twórcza Żeromskiego. Studium z zakresu psychologii twórczości”, яка стала належно оціненою тільки на межі XX – XXI століття: “Książka Baley, – zaznaczył A. Hutniakiewicz, – zawierał wiele sugestii i spostrzeżeń zasługujących jaknajbardziej na uwagę i poważną refleksję [10, 345]. Про особливості психологізму польського письменника висловлює власні судження і сам А. Хутнікевич, який спостерігає близькість С. Жеромського з Б. Прусом і з Ф. Достоевським [10, 355]. Такої ж думки, з акцентом на психологічний аналіз, притримується і російська дослідниця О. Цибенко, яка поділяє позицію критика початку ХХ ст. Л. Козловського, котрий у статті «Из западной литературы» (1909) свого часу писав: «История греха» – первый польский роман, который может соперничать с лучшими произведениями русского романа. Больше того, – замечает критик, – он достиг почти невероятного, он «жестокий талант» Достоевского сумел соединить с мягкими нежными красками тургеневской кисти» [Цит. по: 9, 218]. Г. Маркевич один із перших підкреслив думку, що автор романів “Porióły” та “Dzieje grzechu” свідомо формувався під впливом Ф. Достоевського як майстер розкриття внутрішнього світу людини [11]. Аналізуючи “Історію гріха” А. Баранов вважав, що разом з Л. Толстим учителем С. Жеромського був і Ф. Достоевський. У статті російського дослідника важливо відмітити два моменти: 1. «...чтение произведений Толстого, – пише дослідник, – вносило своеобразную «поправку» в психологический анализ Жеромского, формируя сходный с толстовским этический психологизм, что нагляднее всего отразилось в «Истории греха» [1, 38]; 2. в «Истории греха» Жеромский в художественном освоении противоречий человеческого сознания и подсознания значительно приблизился к Достоевскому» [1, 39]. Усе це говорить про те, що захоплюючись майстерністю зображення внутрішнього світу героїв Б. Пруса, Л. Толстого, Ф. Достоевського та ін., С. Жеромський створює свій власний тип психологізму, наділяючи його новими рисами, і тим самим розширює і поглиблює наше знання про людину.

У романі “Історія гріха” знайшли відображення як органічний і етичний психологізм так і психологізм суперечливий, психологізм людської свідомості та підсвідомості. Найбільший інтерес у цьому аспекті викликає головна героїня роману Єва Побратинська, яка водночас перегукується з центральними персонажами «Преступления и наказания» Ф. Достоевського Родіоном Раскольніковим та Сонею Мармеладовою. У своєму житті Єва, як і Раскольніков, скоює злочин – убиває власну дитину – і одержує кару; водночас вона схожа на Соню своєю жертвоністю – рятує життя коханого, прикриваючи його собою від смертоносної кулі.

Образ Єви трагічний. Побратинська, так само як і Соня Мармеладова, натура щира, але на відміну від героїні Ф. Достоєвського вона, відрізняється обізнаністю в літературі й філософії. Про це свідчать її численні розмови з Лукашем Неполомським. Під час тих бесід Єва Побратинська посилається на Платона, Арістотеля тощо.

Доробок сучасного літературознавства, у тому числі й польського, дає можливість простежити взаємозв'язок між простором і внутрішнім станом людини, розглянути його, як важливий чинник вираження психологізму, зокрема у Ф. Достоєвського і С. Жеромського, дослідити антропологічну спрямованість їх творів. Звертаючись до книги М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевского», В. Подорога зацентрував увагу на ролі замкнутого простору – зачинених дверей – у творчості Ф. Достоєвського: «основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени...» [8, 547]. Зачинені двері автор «Мимесиса» визначає інструментом проникнення у психологію героїв, насамперед Родіона Раскольнікова. В. Подорога підкреслює, що поріг у Ф. Достоєвського є водночас і центром, і початком, і кінцем світу. Завдяки цьому «устанавливается отношение центра к периферии, а мир получает осевую спираль, благодаря которой удерживаются в динамическом равновесии противоположные силы... Порог, – продолжает автор, – ...является инструментом картирования литературного воображаемого» [8, 547]. Розглядаючи „порогову машину” Ф. Достоєвського, учений відмічає, що «Нормативное тело (антропологическое)... формируется с помощью совокупности различных идентификаций... Попадая в пороговую машину литературы Достоевского оно проходит, по крайней мере, три стадии преобразования: сначала сжимается, подавляется, – это тело ожидающее, до-пороговое, накапливающее психическую энергию; затем оно становится пороговым, неся на себе следы и раны того, что оно пытается преодолеть, совмещая два противоположных влечения, или два несовместимых воплощения (греха/святости, животности/божественности, вины/ искупления и т.п.). Именно в этой точке, – пишет далі В. Подорога, – начинается движение тела после-порогового, которое образуется в результате дальнейшего развития биполярного напряжения или разности потенциалов в пределах данного переходного опыта пространственности» [8, 549]. Класифікація В. Подороги дозволяє відзначити 3 етапи психологічного аналізу героїв як Ф. Достоєвського так і С. Жеромського: до скоєння злочину, в момент скоєння злочину і після скоєння злочину. Аналізуючи цей уривок з «Мимесису» треба зауважити, що В. Подорога використовує й інші назви для класифікації порогового простору: комірка, сходи, двері тощо.

Усі названі стадії руху порогового тіла простежуються і у С. Жеромського, завдяки чому його «Dzieje grzechu» у свідомості реципієнта вступає в діалог з романами «Преступлением и наказанием» і «Бесами» Ф. Достоєвського, порушуючи проблему злочину і кари та Добра і Зла, дещо в іншому ракурсі. Перегук (діалог) відбувається і в способах використання замкнутого простору в зображенні етапів психологічного руху головної героїні роману «Dzieje grzechu» Єви Побратинської.

Допорогове тіло – за В. Подорогою, – це тіло, що очікує. Цей шлях проходять і Родіон Раскольніков, і Єва Побратинська. Для вираження цього стану і Ф. Достоєвський і С. Жеромський використовують такі яскраво виражені назви образів тісного простору як шкаф, клетушка, конура, гроб, угол, канареечная клетка (Ф. Достоєвський); niewielki pokoik, malutki pokoik, tandentne graty та ін. (С. Жеромський).

Як відомо, творчість і Ф. Достоєвського, і С. Жеромського є антропоцентричною. У центрі усіх подій завжди виступає людина, зі своєю неповторністю, оригінальністю, своїм внутрішнім світом. А такі деталі, як простір, дають нам змогу краще зрозуміти цей світ та його психологічний рух.

Пор.: образ комірки у Ф. Достоєвського в романі «Преступление и наказание» і в романі С. Жеромського “Dzieje grzechu”.

**Ф. Достоєвський**  
**«Преступление и наказание»**

**С. Жеромський**  
**“Dzieje grzechu”**

Он зажег свечу и осмотрел номер подробнее. Это была клетушка, до того маленькая, что даже почти не под рост, в одно окно; постель очень грязная, простой крашенный пол и стул занимали почти все пространство. Стены имели вид как бы склоченных из досок с обшарпанными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (желтый) угадать еще можно было, но рисунка уже нельзя было распознать никакого. Одна часть стены и потолок была срезанная накось, как обыкновенно в мансандах, но тут над этим косяком шла лестница [4, 388].

Tegoż jeszcze dnia Ewa przeprowadziła się do pokoju zamowanego poprzednio przez Niepołomskiego. Umieściła tam wszystkie swe rzeczy, cały swój dobytek. Pościel zaściła na żelaznym łóżku w taki sam sposób, jak było u niego. Rzeczy, które były w użyciu tego lokatora, ustawiła z pietyzmem. Po powrocie z biura, zamknięta na klucz, całymi godzinami zajmowała się czyszczeniem, myciem, podklejaniem tapet, malowaniem podłóg itd., aż doprowadziła ową izdebkę do stanu jakiejś niewypowiedzianej doskonałości i niewątpliwego uroku. Zmieniła to miejsce w świątynkę czy muzeum. Stare, tandentne graty stały się niemal piękne i dziwne w swym prostactwie szacowne na lustrzanej podłodze, wobec nieskalanych ścian i przezroczystych okien... Nikt z domowników nie przekroczył ani razu progu tego pokoju. Doprowadziwszy go do stanu doskonałości właścicielka zamknęła drzwi na klucz dla wszystkich bez wyjątku. Drzwi były zamknięte pod jej nieobecność. Nie odmykała ich również, gdy była u siebie<sup>1</sup> [12, 113-114].

Кімнати, описані Ф. Достоевським і С. Жеромським, відрізняються за своєю художньою функцією. Російський письменник докладно описує комірку, яка на перший погляд є непридатною для життя, показуючи цим самим не тільки становище героя, а і його відношення до тих реалій, які його оточували. На підсвідомому рівні він жив у іншому вимірі (це особливо вдало виразив художник І. Глазунов у своїх ілюстраціях до роману „Преступление и наказание”). Неможливість винайняти краще житло можна сприймати як неможливість вирватися з цього середовища, визволити своє власне «Я» із пут життєвих негараздів, як матеріальних так і духовних. А саме це і намагається зробити герой. Проте Ф. Достоевський за допомогою опису простору все таки дає надію своєму персонажеві – це сходи, які можна сприймати як перехід у краще життя, але трагедія полягає в тому, що для нього вони швидше є перешкодою, порогом, на шляху до чогось кращого, ніж можливістю виходу із тупика, в якому опинився Родіон Раскольников. Закономірно, що герой „Преступления и наказания” навіть не намагається змінити щось у кімнаті-клітці, хоча б прибрати той бруд, пилюку, жовтий колір, які відображають його відреченність від усього цього і вказують на зосередженість на певній ідеї, на тих аморальних планах, здійснення яких вимагає переступити поріг дозволеного. А фраза “Стены имели вид как бы склоченных из досок с обшарпанными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (желтый) угадать еще можно было, но рисунка уже нельзя было распознать никакого” є певною метафорою, завдяки якій виникає асоціація такого типу: по зовнішності ще можна впізнати людину, але душу досягнути не вдається.

Мізерна кімнатка, яку колись винаймав Лукаш Неполомський інша. Чиста, прибрана, доведена до досконалості Євою, майже красива, на перший погляд, і не схожа на комірку в розумінні Ф. Достоевського. Вона стала святинею для Єви Побратинської. Довівши її до блиску, дівчина хотіла позбавитися від бруду суспільства, який постійно тиснув на неї, засуджувало її стосунки з одруженим чоловіком. Побратинська змушена була замкнути кімнату від усіх мешканців, але зачинивши двері, вона зачинається і сама. А детальний опис прибраного помешкання показує те, що відбувається у душі героїні, у її внутрішньому світі. Колись щира дівчина, тепер стала зовсім відлюдною, замкнутою. І лише кохання та «кімната-музей» дають сили аби жити далі. Звичайна кімната стала для неї святинею – символом збереження її щирого і чистого кохання.

Якщо герой Ф. Достоевського змушений жити у комірці, тому що у нього не було іншого вибору, то Єва сама зробила з кімнати комірку. Це була її захисна реакція. Душевні муки і Родіона Раскольнікова, і Єви Побратинської викликані тим, що вони переступили через мораль, поріг, порушивши одну із заповідей Ісуса Христа: “Не вбий!”

Наступна категорія у класифікації В. Подороги це сходи. «Лестница – не конец пути, а переходное пространство, оно, – пише далі автор, – сужающее, затрудняющее движение то своими бесчисленными маршами ступенек, то хламом, то опасностью оступиться, то темнотой, но остается переходным, или искривляющее, сужающее любые открытые пространства и останавливающее любое движение... лестница – это символ крайне опасной для героя трансформации жизненного пути» [8, 552-553]. Важко не погодитися з цим висловлюванням про роль сходів у житті героїв обох письменників. Пор.:

**Ф. Достоевський**  
**«Идиот»**

В то же время, когда он порывисто двинулся с места после мгновенной остановки, он находился в самом начале ворот, у самого входа под ворота улицы. И вдруг он увидел в глубине ворот, в полутемноте, у самого входа на лестницу одного человека... Человека этого князь не мог разглядеть ясно и, конечно, и никак не мог бы сказать наверно: кто он таков? К тому же тут много могло проходить людей; тут была гостиница, и беспрерывно проходили люди и пробегали в коридоры и обратно. Но он вдруг почувствовал самое полное и неотразимое убеждение, что он этого человека узнал и что этот человек непременно Рогожин. Мгновение спустя князь бросился вслед за ним на лестницу. Сердце его замерло. «Сейчас все разрешится!» – с странным убеждением проговорил он про себя.

Лестница, на которую князь вбежал из-под ворот, вела в коридоры первого и второго этажей, по которым и были расположены номера гостиницы. Эта лестница, как во всех давно строенных домах, была каменная, темная узкая и велась около толстого каменного столба. На первой забежной площадке в этом столбе оказалось углубление, вроде ниши, не более одного шага ширины и в полшага глубины. Человек, однако же, мог бы тут поместиться. Как ни было темно, но, взбежав на площадку, князь тотчас же различил, что тут, в этой нише прячется за чем-то человек. Князю вдруг захотелось пройти мимо и не поглядеть направо. Он ступил уже шаг, но не выдержал и обернулся» [3, 194-195]

В. Подорога, зі сходами пов'язує дієслова бігти, переслідувати, переховуватися. Уривок з роману Ф. Достоевського яскраво це ілюструє: «беспрерывно проходили люди и пробегали в коридор и обратно», «князь бросился вслед за ним», «взбежав на площадку, князь тотчас же различил, что тут, в этой нише прячется за чем-то человек» (Ф. Достоевський).

У С. Жеромського сходи теж пов'язані з дієсловами, але вони не виражають стрімкого руху, переслідування героїні, а страх перед тим, що те переслідування відбудеться. Серед них можна виділити – weszła (зайшла), udała się (піднялася), stanęła u drzwi (стала біля дверей), przyszła (в значенні зупинилася) тощо.

Внутрішній стан Єви Побратинської повністю відтворюється з оточуючим її простором. Після скоєння злочинів – убивства дитини та пограбування власника квартири – Єва хоче змінити своє життя на краще, сховатися від бруду – повернутись до рідного дому, де б їй мали зрозуміти і прихистити, навіть, незважаючи ні на що. Але так не відбулося. Як тільки вона увійшла через ворота, шлях їй пролягав через кухонні сходи (у перекладі чорні сходи, тобто чорний вхід). Вони одразу налаштовують реципієнта на те, що нічого доброго їй вдома не чекає. А чорний колір сходів – це темнота її душі, бо складно забути убивство власної дитини. Після довгих роздумів і вагань відчинилися двері – з'явилася надія, яка за декілька хвилин зникає, коли у інших, з тріском відкритих дверях, з'явилось гнівне обличчя матері.

Перепопи завжди існують на шляху героїв романів Ф. Достоевського та С. Жеромського. Одним із таких яскраво виражених перешкод є зачинені двері: «закрытая дверь символизирует некую воображаемую границу распространения событийности, доступ к которой затруднен» [8, 553].

Зачинені двері у сприйнятті реципієнта завжди виступають символом нерішучості: Раскольников стоїть нерішуче перед дверима старої-лихварка. Ті двері є перепоною для скоєння злочину, застереженням, але бажання доказати, що він не «тварь дрожащая» бере над ним гору й він долає цю перешкоду – скоює жадливе вбивство. Єва вагається перед тим як зайти до рідного дому і, якби не служниця, яка раптово вийшла з квартири, то Побратинська можливо б і не наважилася з'явитися перед батьками, ставши убивцею.

**С. Жеромський**  
**«Dzieje grzechu»**

Zmeczona, bez sił dowlokła się ulicami, które jej się wydały szumne nie do zniesienia, przed dom rodziców. Weszła wyniosłe w bramę i oddała zwykle skinienie głową stróżowi na jego życzliwy ukłon. Udała się na schody kuchenne i bez żadnego planu w głowie, co ma mówić rodzinie, jak ich przywitać, stanęła u drzwi.

Z zupełnej prostracji duchowej wyrosło wtedy niespodzianie uczucie pychy. Teraz dopiero zrozumiała, co uczyniła przyjeżdżając tutaj... Cóż za straszny krok postawiła! Tu przyszła po tym wszystkim, co było! Jakże tu wejść do mieszkania... Przez chwilę marzyła, żeby odejść na zawsze od tych drzwi i nigdy już nie zbliżyć się do tego progu...

Oparła się plecami o ścianę i dumiała. Dumiała, co począć...

Nagle otwarły się drzwi i służąca z wrzaskiem stanęła przed Ewą...

Odgłos pantofli! Drzwi do pokoju rozwarły się z trzaskiem. Ewa ujrzała przeraźliwy gniew w obliczu matki. Nie była to twarz, lecz pędząca chmura. Oczy wypęczniałe od straszliwych łez... Usłyszała krzyk wyrwany z głębi piersi: liwy gniew w obliczu matki. Nie była to twarz, lecz pędząca chmura. Oczy wypęczniałe od straszliwych łez... Usłyszała krzyk wyrwany z głębi piersi:

– Precz! Łajdaczka! Precz!<sup>2</sup> [12, 207-209]

Отже зачинені двері С. Жеромського постають як варіація традиційного образу. М. Бахтін у свій час писав: Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогического контекста (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого, у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [2, 373]. Зіставлення образу створення зачинених дверей у художній системі Ф. Достоевського і С. Жеромського підтверджують справедливості думки російського вченого.

А. Нямцу у книзі «Миф. Легенда. Литература» (2007), характеризуючи зміст традиційності сюжетів писав: «Множественность смыслов традиционных сюжетов в сочетании с относительной стабильностью ведущих событийных и семантических доминант объясняют их способность вступать в процессе литературного функционирования в сложные структурно-содержательные отношения, переплетаться, взаимопроникать и дополнять друг друга [7, 49]. Сказане можна віднести й на адресу традиційного образу зачинених дверей, які демонструють великі можливості для художньо-філософського дослідження психологічного стану людини.

В одній статті неможливо охарактеризувати всі відтінки значень зачинених дверей у творчості С. Жеромського, які яскраво постають у порівнянні цього образу із зачиненими дверима Ф. Достоевського. Щоб у всій повноті, в компаративістичному аспекті розглянути функціонування зачинених дверей у художній системі С. Жеромського, треба проаналізувати й інші його романи, що і є предметом подальшої роботи.

#### *Примітки*

<sup>1</sup> Того ж дня Єва перебралася в кімнати, яку колись наймав Неполомський. Постіль послала на залізному ліжку так само, як було в нього. Шанобливо розставила на місця речі, якими користувався Неполомський. Повернувшись з роботи й замкнувшись на ключ, вона цілими годинами чистила, мила, підклеювала шпалери, фарбувала підлогу тощо, поки не довела кімнату до невимовної досконалості. Вона перетворила це місце в маленьку святиню чи музей. Стара мізерія зробилася майже красивою і, незважаючи на неоковирність, багато виграла на блискучій підлозі, серед чистих стін та прозорих вікон... Ніхто з мешканців квартири жодного разу не переступив порога цієї кімнати. Довівши її до блиску, господарка замкнула двері на ключ для всіх без винятку. Двері були замкнені й тоді, коли вона була на роботі. Не одмикала, поки була вдома [6, 88-89].

<sup>2</sup> Стомлена й знесилена, допленталась Єва вулицями, що здались їй нестерпно гомінкими, до батьківського дому. З високо піднесеною головою увійшла в ворота й кивнула двірникові на його чемний уклін. Пішла чорними сходами до кухні і без жодного плану в голові, що скаже родині, як з нею привітається, спинилась коло дверей.

З цілковитої духовної прострації у неї несподівано постало почуття пихи. Аж тепер вона зрозуміла, що вчинила, приїхавши сюди... Який же страшний крок вона зробила! Прийшла сюди після всього того, що з нею сталося! Як же увійти в квартиру?... Якусь мить вона мріяла про те, щоб назавжди одійти від цих дверей і ніколи не повертатись до цього порога...

Вона прихилилася плечем до стіни і стала думати. Думала, що їй робити...

Раптом двері відчинилися, і перед Євою, зойкнувши стала служниця...

Зачовгали пантофлі. Двері з кімнати з тріском розчинились: Єва побачила жахливо гнівне обличчя матері, летюча хмара. Очі повні страшних сліз... Єва почула крик, що вирвався з глибини грудей:

– Геть! Повія! Геть! [6, 159-160].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Баранов А. Психологизм С. Жеромского (Жеромский и Л. Толстой) // Вестн. Моск. ун-та. Сер.9, филология. – 1990. – №3. – С. 32-40
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: в 30 томах. – Л.: Наука, 1973. – Т.8. –
4. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: в 30 томах. – Л.: Наука, 1973. – Т.6. – 422 с.
5. Жеромский С. Історія гріха./Перек. З польської С. Ковганюк. – К.: «Дніпро», 1970. – 434 с.
6. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: «Рута», 2007. – 579 с.
7. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т.1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.
8. Цыбенко Е. Из истории польско-русских литературных связей XIX-XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 280 с.
9. Hutnikiewicz A. Żeromski. – Warszawa: PWN, 2000. – 478 s.
10. Markiewicz H. Prus i Żeromski. – Warszawa: PIW, 1964. – 507 s.
11. Żeromski S. Dzieje grzechu. – Warszawa: Czytelnik, 1966. – 576 s.

Ольга БОДНАР

© 2008

### ПРИНЦИПИ ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МІКРОГАЛАКТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО СВІТУ ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА І ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Художня творчість народжується у сфері емоційних оцінок із бажання утвердити свій ідеал, бажання, яке стає потребою.

Велику роль розуму в художній діяльності підкреслював і знавець творчої психотехніки К. Станіславський. Першим і найбільш важливим полководцем творчості він вважав почуття. Але почуття, розвивав він далі думку, не терпить ніяких доказів, йому допомогти може лише розум, який відшукає матеріал для почуття, підказує йому численні «якби». Третім (після розуму) важливим «полководцем» у творчому процесі Станіславський вважав волю. Розум, волю і почуття в творчості він називав основними рушійними силами нашого психологічного життя. Що ж до розуму, то він відзначав два головні моменти його функцій: момент першого поштовху, який викликає процес створення уявлень, і другий момент, що витікає з нього, – це створення судження. [11, 466].

К. Паустовський у «Золотій троянді» також підкреслював роль розуму в творчому процесі, у творенні культури взагалі: "Серце, творча уява і розум – ось середовище, де зароджується те, що ми називаємо культурою. [9, 625].

Отже, ми переконуємося, що природа художньої творчості настільки феноменальна, тому проникнути в її глибинні надра навряд чи можливо.

«... Творчий процес від найпершої його загадкової фази є щодо форми явищем суто індивідуальним і не піддається придатним для стандартного підручника формуванням і правилам: тобто, що цей процес неможливо хоча б приблизно пояснити, виходячи з штучно сконструйованої загальної схеми».[ 7, 45-46].

Періодом первинного художнього нагромадження вчені вважають прийняття органами чуттів письменника навколишнього конкретно-чуттєвого світу або живого споглядання, частково свідомого, а здебільшого підсвідомого вбирання в себе «матеріалу дійсності», ще достеменно не знаючи, що з того вийде. Від спостережень над почуттям до уявлень, а від них – до особливої роботи творчої фантазії – концентрації розрізнених пізнавальних явищ, що знаходить свій вияв у створенні образів – такі багатоступеневі етапи виявлено у душі творчої думки. Образна думка письменника, яка виникає під впливом якогось імпульсу (первісний задум), є водночас узагальненням його попередніх вражень, духовного досвіду і поштовхом, стимулом до подальшого пізнання. Рух образної думки, послідовний розвиток єдності двох суперечливо взаємодіючих факторів, перевтілення пізнаного й стимулу до подальшого пізнання і є не що інше як формування задуму твору.



На ґрунті реального досвіду митця завжди виникає задум, тому можна говорити про те, що у повсякденному житті літератор «заготовляє» майбутні твори, невідомі йому самому. Письменицьке життя – це процес безперервного, щоденного, часто неусвідомленого спостереження, вивчення життєвого «матеріалу».

Однак варто уникнути схематичного спрощення у твердженні, що реальна дійсність є для митця лише об'єктом вивчення. Письменник живе у дійсності, реально існує, а саме тому кожне життєве явище, кожен факт мусить відчувати «на дотик», увібрати серцем, перевтілити в художню «матерію», попередньо пропустивши крізь призму власного «я», індивідуального світосприйняття і світобачення.

Однак у художньому баченні, на думку багатьох дослідників, переважає ірраціональне, позасвідоме, яке на якихось етапах художньої творчості вступає у співпрацю зі свідомим, раціональним, витворюючи в результаті своєрідну «нову реальність».

А що кожен митець – це неповторна особистість, то й синтез таких творчих вражень, імпровізацій відбувається у кожного по-своєму, індивідуально.

На культурно-історичному полотні завжди є карта тих людей, які визначають перспективи для формування нової літератури, що постала проти старого, щоб у новій інтерпретації піднятися на ще один щабель розвитку. Такі люди дуже різнопланові; багаторівневі, вони одразу – на кількох рівнях свідомості. Це люди над часом, над його історичними вивертами.

Доходимо висновку, що літературу визначають індивідуальності. У вирі часу завжди є такі інтелектуальні центри, навколо яких формуються цілі школи майбутнього.

У нашому дослідженні представлені два генерали розвитку світової літератури: американської і української. Дивовижна розумова енергетика єднає цих обидвох чародіїв слова.

Як і Вільям Фолкнер, так і Валерій Шевчук належать до такого типу письменників, котрі надають превагу ірраціональному, підсвідомому.

Валерій Шевчук в одному із інтерв'ю для Людмили Торшинської стверджував: «...переконуюсь, що співвідношення раціонального та ірраціонального виходить у мене на користь другого. Весь творчий акт – це ірраціональний процес, я б сказав: своєрідне таїнство, значною мірою незбагненне для самого творця. Може, в інших є відбувається інакше, а в мене так. Мені здається, наш розум надто обмежений, саме тому він вимагає доміаннти привабливого над непривабливим, небуденного над буденним, яскравого над сірим, приємного над неприємним, тобто штовхає до естетичної неправди. Ірраціональне того не терпить. При його допомозі образи й житейські історії складаються за саморушними законами і будь-яке раціональне втручання в цей таємничий світ, будь-яка розумова регуляція стає згубна для мистецтва, а при суспільнім диктаті набуває таких придатних форм, які створила література соцреалізму – ось вам повний зразок панування над ірраціональними силами творчості, її стихією убогого розуму» [14, 77].

Отже, беремо до уваги думку Богдана – Ігоря Антонича, що реальність слугує лише тим ґрунтом, на якому митець вибудовує «другу дійсність» або іншими словами, «нову реальність». Це обґрунтування засвідчує, що кожен письменник (саме справжній митець) плекає свою власну або «нову реальність» – витвір його системи художнього бачення дійсності й творчої уяви, фантазії. Це той особливий світ, та незвична галактика, що може зродитися лише в його уяві – і нічий більше.

Підтвердження власне цих роздумів знаходимо в теоретичних роздумах поета Богдана – Ігоря Антонича, котрий стояв на тому, що мистецтво не відтворює дійсності, не перетворює її, за переконаннями деяких теоретиків, а створює «окрему дійсність», якийсь, додамо до цього паралельний світ, у якому віддзеркалюються і минулий досвід, і сучасне, і майбутнє. Зауваж, що вміщені ним у статті «Національне мистецтво», суголосні наведеним вище думкам: «Митець створює окрему дійсність. Але створити щось із нічого не можна. Навіть природа не творила із нічого. Для кожної творчості потрібен матеріал. Матеріалом мистецького твору є уявлення митця ... Уявлення постають на основі вражень, враження мусять мати спонуки, є витвором нервів під впливом зовнішніх побуджень, цебто постають на основі зовнішньої дійсності. Ось такий далекий шлях від реальної дійсності до мистецької дійсності ... Метою мистецтва є викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність». [1, 3]

За роздумами дослідниці творчості Валерія Шевчука Людмили Тарнашинської «з отого непоясненого синтезу реальних вражень од довоколишнього життя та ірраціонального творчого акту, а точніше, із трансформації, своєрідного переплавлення реальних вражень через «канали»

іраціонального, позасвідомого зароджується ота «нова реальність», яку аж ніяк не назвали ані фотографічною копією реального життя «ані витвором самої тільки уяви – те, що Юрій Липа називає новим ритмом, посталим з усіх існуючих – відомих і сприйнятних уявою митця, чи новою ясністю : «Валерій Шевчук у згаданому вище інтерв'ю порівнює акт творення художнього твору зі сном: якщо звичайній людині сон потрібен, аби відпочити від вражень і втоми прожитого дня, то у митця отим сном, який не забувається, є його акт творення, а отже, за самоспостереженнями письменника, сон переливається в художні форми, кристалізуючись у часі і стаючи новою дійсністю. За його ж зізнанням, у снах він часто складає сюжетні структури, навіть «пише», надто коли з'являється так звана ситуація глухого кута у розвитку сюжету – вихід часто знаходиться у напівпритомному стані між засинанням або у ранкових сонних візіях. Письменник вважає, що прожите як уві сні, так і наяву, – однаково життєвський досвід, конче потрібний митцеві для творення. І хоча не всі сні запам'ятовуються, враження від них, як і враження від дійсного життя, складаються в досвідну «комору» нашого ества, а при творчому акті вибираються звідтіль» [14, 89]

Л. Тарнашинська на своє переконання наводить приклад «сновидної творчості» В. Шевчука: мікророман «Зачинені двері нашого я», що видрукуваний у другій половині 90-х років ХХ ст. Така творчість за Шевчуком – процес стихійний.

Іраціональність у акті творення письменник Валерій Шевчук називає естетичним над світом, зазначаючи, що при цьому видобуває багато чого зі своєї потаємної комори бажань і вражень – і чим більший талант, тим повніша в нього та «комора» і тим стихійніший його творчий процес.

Із міркувань Еммануїла Райса щодо співвідношення реалістичного та фантастичного в художньому творі ми дізнаємося, що найреальнішим він вважає не те, що видається таким при першому неухважному погляді на навколишнє, а «те найглибше заховане зерно світу, яке або так і залишається таємничим до кінця, або найтрудніше піддається розкриттю і зрозумінню, а «рух» душі збуджує не те, що вже є і що всі однак знають, а щось інше, що йде як і не з зовсім невідомого, то бодай з віддаленого у просторі й часі. Віддаль – перший етап фантастики. Вона відсвіжує зір, як знайомий пейзаж, побачений у бінокль ... Фантастика, коли хочете, – це внутрішній, глибший реалізм». [10, 67]. Сутичка фантастики й реалізму, на переконання дослідника, народжує модернізм. Тож можемо приставати до думки, що якраз у «сутичці» реального і вигаданого (за Райсом) і відбувається «відкриття» письменником нових естетичних площин, народження тієї живої реальності, «нової реальності» В. Фолкнера і В. Шевчука, яка – через образну трансформацію мислення, метафоричне, притчове бачення світу в його складності й універсальності й дає нам зразки творів глибокого філософського насичення, широкого духовного простору, різних буттєво-часових вимірів.

«Змодельована нова реальність заживає якщо не в свідомості «читача», то в свідомості культури, – констатує В'ячеслав Медвідь. – Хоча й диво бере: ця мистецька реальність однаково спроможна руйнувати цю культуру, також у химерний спосіб розпросторювати її» [6, 1-5]

Об'єкт прискіпливого художнього дослідження В. Фолкнера і В. Шевчука – жива реальність, що присутня у довколишньому житті. А якщо виходити з того, що мистецтво не відтворює дійсності, а створює «окрему дійсність», якийсь паралельний світ, що віддзеркалює і минулий досвід, і сучасне, і майбутнє водночас, то можна говорити про те, що уява американського і українського письменників, ґрунтуючись на фактурі реального, і витворює той своєрідний художній мікросвіт, що його вслід за Антоничем можна назвати «новою реальністю» названих письменників, яка подає реципієнтові панораму життя американського і українського народу впродовж століть.

Вибудовуючи свою мікрогалактику, художній універсимум як модель реального життя, письменники «обживають» й відповідні художні засоби.

Мова не йде про прямі взаємовпливи. Значно важливіше зробити спробу зрозуміти закономірності літературного розвитку, що взяті у широкому світовому масштабі. Спробуємо дослідити значення фолкнерівського художнього бачення для пошуків і знахідок сучасного українського роману Валерія Шевчука.

До прижиттєвої слави Фолкнер відносився байдуже і навіть із роздратуванням. Про посмертну і не думав, і хотів, лишень, тільки одного – того, що, як не раз він говорив, і повинен хотіти будь-який справжній художник. «Если Бог может нам чем-нибудь помочь, то лишь

примером воплощенной гармонии. Не думаю, что с этим будет спорить. Мне кажется, достичь гармонии можно единственным путем – создать то, что не зависит от воли человека, то, что его переживет. То есть вообразите: исчезая за стеной забвения, человек оставляет за ней зарубку – там где угодно и когда угодно попадутся эти слова: «Килрой был здесь». Вот это и есть след художника. Он не может жить вечно. Он знает это. Но когда его не станет, кто-нибудь узнает, что в отпущенный ему краткий срок он был здесь. Можно построить мост, и имя строителя будут помнить день или два. Но картина, но стихотворение – они живут долго, дольше, чем все остальное». [15, 143]

Так письменник і працював, по суті, протягом всього життя в літературі: минуле уявлялось як безодня, джерело нинішніх страждань, і в ту ж хвилину випромінювалось світлом влучності і непорушності.

Стремління розширити границі відповіді, що має, здавалось би, приватний характер, перевести мале у велике – стає впливовим художнім принципом сучасної літератури. І саме отут значення фолкнерівського досвіду безсумнівне. І вже взагалі природно – враховуючи порівнюваність талантів – здається паралель Фолкнер – Шевчук. На це справедливо звертає увагу Тарнашинська, проникливо відзначаючи точки зближення: манера творення художньої мікрогалактики, сповідування подібної концепції часу.

Зробимо спробу провести паралель між прозою Вільяма Фолкнера та прозою Валерія Шевчука, оскільки остання вже не так різко відрізняється од прози американського письменника як за філософським насиченням, шляхом розв'язання комплексу морально-етичних проблем, так і за композиційними прийомами організації матеріалу, архітектонікою твору, і, відповідно, за стилістичною манерою письма, зокрема образно-пластичними засобами отієї паралельної мистецької дійсності. Тобто, як стверджує Людмила Тарнашинська, «... можемо говорити, що художня мікрогалактика, витворена уявою письменника, – це не тільки якась реальна чи змодельована, досить локальна, умовно кажучи, «географічна» територія, заселена тими чи тими вигаданими чи прототипізованими героями з їх життєвським досвідом і колізіями, а й універсальна територіально-духовна мікрогалактика, своєрідний просторово-ментальний універсам, що є своєрідною моделлю реального життя у його мистецьких образно-пластичних формах». [14, 93]

На американському півдні в штаті Міссісіпі, неподалік від тих місць, де народився і виріс письменник, Вільям Фолкнер створює свою мікрогалактику – це дух і побут маленького округу Йокнапатофа, що створений творчою уявою письменника. «Починаючи з «Сарториса», – зазначав Фолкнер, – я виявив, що моя власна крихітна поштова марка рідної землі варта того, щоб писати про неї, що мого життя не вистачить, щоб вичерпати цю тему» [2, 6]. Фолкнер приставав до думки, що письменника чекає успіх лише тоді, коли він буде писати про те, що знає, що пережив сам, до чого прикипів.

У «Сарторисі» знаходимо першу згадку про місто Джефферсон та округу Йокнапатофа, описані родині, члени яких стали героями і подальших творів автора, тобто в них були закладені задуми на написання наступних романів і повістей, які згодом і склали відому сагу. «Своєрідність та певна провокативна інтрига такого творчого методу полягає в тому, що знайомство з одним твором передбачає зазвичай і знайомство з рештою творів циклу, принаймні з частиною його» [14, 93].

За передбаченнями дослідниці Л. Тарнашинської, саме таку своєрідність прозопису оригінально використав Валерій Шевчук, захопившись фолкнерівською манерою творення художньої мікрогалактики методом «поселення» своїх героїв в одну місцевість, що дало можливість зреалізувати композиційне об'єднання раніше написаних автором повістей в один сюжетно розгалужений твір, де розкриваються долі людей, об'єднаних як спільною територією, так і певним буттєвим укладом з усіх комплексом традицій, звичаїв, морально-етичних норм, психологічних. Через те, що твори Валерія Шевчука впродовж певного часу не друкувалися, а роками лежали «в шухляді» або публікувалися у часописах лише частково, то згодом й «уклалися» в своєрідні цикли, як-то цикл фольклорно-фантастичних оповідань з преамбулою, що витворили роман-баладу «Дім на горі»; диптих «Двоє на березі», видрукуваний 1986 року роман-триптих «Три листки за вікном», що його становлять написана ще 1968 повість «Ілля Турчиновський», створена 1979 року повість «Петро утеклий» та повість «Ліс людей», який став завершенням задуму аж у 1981 році, оскільки історичні Шевчукові романи «обживали» не так одну певну територію, як певний духовний простір українства, розтягнений у часі протягом кількох століть, –

і в цьому специфіку творчості В. Шевчука вбачають М. Жулинський, Л. Тарнашинська.

Неважко помітити, що майже в усіх творах Валерія Шевчука на сучасну тематику відтворено атмосферу околиці міста середньої величини, а кажучи конкретно – Житомира, де народився і виріс письменник. «Житомир для мене, – зізнався він в одному з інтерв'ю, – місто, де тече моє Кастильське джерело. До речі, одна з моїх книг так і звалася: «Долина джерел». У тій долині, біля річок Тетерева та Кам'янки, стоїть моя батьківська хата, де і написано більшість моїх творів. Там я будував свій «Дім на горі» – обитель свого духу, звідти взято багато тем для художніх творів. Буваю там часто, проводжу, здебільшого, літо. Житомиряни, на щастя, не впізнають мене в обличчя, більшість із них і не відає про моє існування, бо коли було б не так, то й незатишно мені там було». [14, 47]

Герої творів письменника – з діда прадіда поселенці цієї околиці, й нові переселенці з села, а саме: люди на схилі літ (оповідання «Дім», «Хміль»), інтелігенти з поколінь (герої повісті-балади «Дім на горі», Мирослава з «Крику півня на світанку»), інтелігенти в першому поколінні (Віктор з «Крику півні на світанку»), робітники, які працюють на підприємствах у місті, але живуть у передмісті, в так званому приватному секторі, а також люмпени міської околиці («П'ятий номер» із житомирської саги «Стежка в траві»). Але звертання письменника до цієї лакуни пояснюються не тільки тим, що він «родом з отакої околиці, з роду шевців та столярів, засадничо постановив писати про те, що достеменно знає (і в цьому вбачає свою естетичну настанову), а ще й тому – і це, підкреслює він, основна причина, – що про «таке коло людей, живе, реальне коло, в сучасній українській літературі не пише ніхто». [10, 227].

Отож материк, який обживає автор від книжки до книжки належить саме йому, Валерію Шевчуку, де поступово заселяються нові і нові герої, які розширюють дедалі більше його духовні межі, дедалі більше заповнюючи його побутовими реаліями. «В українській прозі В. Шевчук є відкривачем цієї життєвої теорії і тих, хто її заселяє. Він і сам свідомий своєї місії», – підкреслює Володимир Панченко, посилаючись на наведене свідчення самого письменника. [8, 180]

У дослідженнях М. Жулинського знаходимо думку – заперечення письменника Валерія Шевчука, що нібито його герої відчують недовіру до великого міста, вони «відчують до нього неприязнь тільки тоді, коли такі обжиті століттями околиці це місто руйнує».

«Однак є всі підстави вважати, що письменник «поселяє» своїх героїв на околиці міста не тому лише, що він цю місцевість знає, а й із цілком підсвідомого прагнення зберегти цю свою «маргінальну людину» не розтоптану молохом великого міста, бодай трохи затримати в ній таку хитку рівновагу між відмираючим патріархальним та агресивно наступаючим урбаністичним началом». [14, 92]

Житомирська сага «Стежка в траві» В. Шевчука є показовою щодо використання фолкнерівського методу творення художньої мікрогалактики, що витворювалася з 1967 року по 90-ті, приносячи її авторові справжнє щастя тим, що раптом те, що бачив, уявляв, відчував, набрало живих обрисів і створило цей ілюзорний художній світ, який, проте, є реальним чинником нашого реального життя.

В. Шевчук у статті «Поєднав традиційну оповідь з модерном... Літературна полеміка» цілком слушно вказує на те, що письменник, прагнучи тієї «безконечності», вперто локалізує свій світ, міфологізує маленьку людину з передмістя, а саме з житомирського передмістя. Тобто тут спрацьовує все та ж таки свідомо настановна Валерія Шевчука творити «свого маргінального героя», писати про тих людей, яких він знає найглибше і про яких не пише ніхто інший, – щоб цим виконати свою художню місію.

У правомірності типологічного порівняння В. Фолкнера і В. Шевчука скористаємось думкою попередніх дослідників, щодо причин того, чому американському авторові довелося вигадувати свою художню «територію» – на протизвагу українському письменникові, чий хист живився не тільки соками рідної землі, а й реаліями довколишнього буття.

Таким чином, ми дійшли висновку, що паралель між прозою Вільяма Фолкнера та прозою Валерія Шевчука у створенні мікрогалактики є очевидною, ... як за філософським насиченням, шляхами розв'язання комплексу морально-етичних проблем, так і за композиційними прийомами організації матеріалу, архітектонікою твору і, відповідно, за стилістичною манерою письма, зокрема образно-пластичними засобами творення отієї паралельної мистецької дійсності". [14, 97]

В основу композиційної структури багатьох творів В. Фолкнера покладено ідею часу, пам'яті, що стягують воедино епохи і події. У нашому дослідженні можемо вести мову про

сповідування обома прозаїками подібної концепції часу, створення художньо-образними засобами схожої фактури часу», яка й робить оту «нову реальність» об'ємною, стереоскопічною. Пошлемось на думку Вільяма Фолкнера, що «...не існує ніякого було, бо минуле є. Воно частина кожного чоловіка, кожної жінки, і то завжди, щохвилини.

Всі його чи її предки, походження, все це присутнє як частина його чи її в будь-якій секунді. Так і людина, характер у будь-якій історії в кожний момент: це не тільки те, що вона становить, вона це те, що її створило; довге речення – це спроба звести її минуле і, можливо, майбутнє в одну мить, ту саму, коли людина діє». [4, 500]

Отже, за Фолкнером не існує людини, яка була би сама по собі, для нього людина завжди деяка сума його минулого й сучасного з проекцією на майбутнє.

«Користуючись такою, умовно кажучи, фолкнерівською концепцією часу, а вірогідніше, паралельно «вийшовши» на таке саме відчуття цієї філософської категорії, Валерій Шевчук, як і його американський попередник уміло створює відчуття неперервності та об'ємності процесу життя: він розбиває хронологію часу, перемішуючи минуле з сучасним, що допомагає показати вплив минулого на сучасне ...» [14, 98]

Відчуття неперервності та об'ємності процесу життя спостерігаємо і у В. Фолкнера і у В. Шевчука. У творчості цих письменників роз'єднується хронологія часу, втрачається послідовність між минулим і сучасним, що дає можливість усвідомити вплив минулого на сучасне.

Аналізуючи творчість Фолкнера спостерігаємо, що американський письменник показував одну й ту саму подію у сприйнятті різних героїв, прагнучи охопити однією фразою минуле і теперішнє, вдавався до складних синтаксичних конструкцій з метою створення внутрішнього напруженого руху у творі.

«Моя мрія, писав Вільям Фолкнер, – зібрати все в одній фразі – не тільки теперішнє, а й минуле, на якому тримається день сьогоднішній і яке оволодіває нашим сьогоднішнім мить за миттю». [3, 12]. «Це звернення до творчої манери американського письменника, – зазначає Л. Тарнашинська, – зумовлене прагненням простежити не так впливи і перегуки у творчості цих авторів, як подібний підхід у творенні тієї «нової реальності», яка, зрештою, в кожного прозаїка своя, неповторна, що й робить їхній набуток своєрідним і цікавим реципієнтам». [14, 98]

Саме через філософську категорію часу Валерій Шевчук, як і Вільям Фолкнер, витворював таку художню структуру, яка жодною мірою не вказувала б на відчуття простоти, що її не дає і саме життя.

Слушним є міркування Кіри Шахової: «письменників об'єднує те, що називають духом часу, і саме дослідження отого «романного часу», простору, в якому живуть одночасно – хоч і на різних континентах – митці». [12, 161]

Із інтерв'ю Л. Тарнашинської та В. Шевчука дізнаємося, що до найулюбленіших своїх письменників відносить він норвезького письменника, лауреата Нобелівської премії Кнута Гамсуна, в біографічних замітках зізнається, що заховався в нього. А ще – англієць Вільяма Джеральда Голдінга, який за зізнанням Шевчука, свого часу його просто потрясав: «Я не міг собі уявити, що справді отак можна писати». [14, 71]. Осібне місце в духовному житті письменника посідає німецька література. Варто звернути увагу на захоплення Томасом Майном, Генріхом Бьоллем, Альфредом Дебліним, Еріхом Марією Ремарком, Вольфгангом Борхертом. Захоплювався В. Шевчук і вмінням американського письменника Ернеста Гемінгвея розгортати «новелу факту».

«Та чи не найбільший вплив (уже на зрілого Валерія Шевчука) мав американський прозаїк Вільям Фолкнер, який умів створювати своєрідну мікрогалактику, поселяючи своїх героїв у якусь певну місцевість». [14, 3 8]

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б.-І. Національне мистецтво. – Л.: Карби, 1933. - с.3
2. Грибанов Б. Світ Вільяма Фолкнера. Передмова до вид.: Уільям Фолкнер. Сарторис. Медведь. Осквернитель праха. Пер. з англ. – М.: Прогресс, 1973. - с. 6.
3. Денисова Т. Творець і хазяїн Йокнапатофи. Передмова до вид.: Вільям Фолкнер. Крадії та інші твори. – К.: Дніпро, 1972. - 96 с.
4. Доценко Р. Дещо про стиль Фолкнера. Від перекладача. Післяслово до видан.: Вільям Фолкнер. Крадії та інші твори. – К.: Дніпро, 1972.- 500 с.
5. Жулинський М. ... І метафори реального життя. Розова з В. Шевчуком // Наближення. Літературні діалоги. – К.: Дніпро, 1986. - 227 с.

6. Медвідь В. Поєднав традиційну оповідь з модерном ... Літературна полеміка // Літ. Україна. – 1997.
7. Муратов І. Від задуму до звершення // Біля творчих джерел. – К.: Дніпро, 1968.- с. 45-46
8. Панченко В. Маленьке свято серед буднів // Вітчизна. – 1988. – № 2. с.-180
9. Паустовський К. Собр. соч. – М. – 1957 – т. 2. - с. 625
10. Райс Е. Присмерк реалізму // Сучасність. – 1970. – № 6. - с. 67
11. Станіславський К. Робота актера над собою. – М. – 1997.- с. 466
12. Сучасний український роман у контексті світової літератури // Вітчизна. – 1981. – № 10.
13. Таран Л. Будні та свята літописця. Розмова з В. Шевчуком // Гороскоп на вчора і на завтра. – К.: Рада, 1995.- с.47
14. Тарнашинська Л. Лепше бути ніким, ніж рабом. Бесіда з В. Шевчуком // Дніпро, 1991. – №10.- с.93
15. Фолкнер У. Статті, речи, інтерв'ю, письма. – М., 1985.- с. 253

*Тетяна ЄМЧУК*

© 2008

### **АНТРОПОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ АНТИТОТАЛІТАРНОГО ДИСКУРСУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Р. ІВАНІЧУКА „СМЕРТЬ ЮДИ” ТА Г. ГРІНА „МОНСЕНЬЙОР КІХОТ”)**

XX століття позначене глибокою антропологічною кризою. У цей період поряд із розгортанням ідеї утвердження прав людини і її автономії як вільної особистості у незнаних досі масштабах розповсюджувався геноцид. Русійною силою масового знищення людей насамперед було виникнення злочинних тоталітарних держав – „політико-юридичного втілення абсолютного зла” (К. Ясперс).

Для подолання тоталітарного омніциду було сформовано дискурс, у якому функціонують антропологічні аспекти, опозиційні до антигуманістичних імперативів тоталітаризму. Важливим компонентом цього дискурсу виступає література. Дж. Орвелл наголошував, що кожен, хто розуміє значення літератури, хто бачить головну роль, яка їй належить в історії людства, повинен усвідомлювати і її обов'язок протидії тоталітаризмові. А тому перша вимога до письменника – не брехати, а писати те, що він насправді думає і відчуває [6, 244]. Таке завдання ставили перед собою український письменник Р. Іванічук та англійський прозаїк Г. Грін. Р. Іванічук зізнавався, що його найважливіша письменницька місія підпорядкована надзавданню розказати „як Україна перетворювалась із московської колонії в незалежну державу...” [5, 51]. Г. Грін декларував, що література допомагає боротись з диктаторськими режимами. „І я робив все, що міг, для цієї боротьби”, – писав він [2, 8].

Зосередимо увагу на виокремленні антропологічних концептів антитоталітарного дискурсу художньо трансформованих у романах Р. Іванічука „Смерть Юди” та Г. Гріна „Монсеньйор Кіхот”. Одразу зазначимо, що ці романи суттєво відрізняються за хронотопними, образними та стильовими характеристиками. У романі „Смерть Юди” художньо відтворено ситуацію, яка склалася в середовищі української інтелігенції перед Другою світовою війною. Події роману відбуваються у Львові. Головні персонажі твору – художник Савояр, який намагається написати картину „Тайна вечеря”, та його натурщик, молодий художник Аполон. Події роману Г. Гріна відбуваються в Іспанії у 60-х роках XX століття. У творі описано мандрівку Іспанією мера комуніста та католицького священика. Проте типологічні відповідності між цими творами найяскравіше виявляються на ідейному рівні. Змодельовані діалогові ситуації та портрети персонажів романів дозволяють виокремити певні спільні імперативи, якими оперують письменники і які визначають стратегію супротиву індивіда тоталітарній дійсності: усвідомлення відповідальності перед нацією, історією, власним сумлінням; прямування до такого рівня моральності, коли власну поведінку можна запропонувати як еталон для інших; підпорядкування державних та політичних амбіцій загальнолюдським інтересам; найвища істинність християнських ідеалів.

Тоталітаризм визначається, як такий тип політичної та суспільної системи, якому внутрішньо притаманний всеохопний (тотальний) контроль з боку влади над суспільством і особою. В тоталітарному суспільстві вільна людина морально деградує, перетворюючись в абсолютно безправного і беззахисного раба. Особистість асимілюється з масою, втрачає людські якості і перетворюється на нелюда, для якого найбільшим авторитетом стає авторитет влади як єдиного засобу виживання і благополуччя. Існування такої людини стає абсурдним, вона не бачить у власному бутті жодного сенсу, вона втрачає ідентичність.

Таку людину зображає Р. Іваничук у своєму романі „Смерть Юди”. Життя одного із персонажів, молодого художника Аполона, – абсурдне. Аполон – син української художниці-емігрантки. З матір'ю він жив у Чехії, навчався у Празькій академії мистецтв, але не закінчив її, бо мати почала пити і померла. Хлопець переїхав до Львова. Він називав себе художником-авангардистом, заперечував ідею національного мистецтва, але за все своє життя так і не створив жодної картини, не зміг зреалізувати себе. За кілька років із вродливого юнака Аполон перетворився на самотнього жебрака, який пиячив і жив у темному затхлому підвалі, спілкуючись лише зі щуром Платоном. Адже, міркує Аполон, все на світі змінюється, а правда залишається єдиною; ця правда – смерть: „То чи варто жити для того, щоб померти – та ж навіть не знатимеш, як тебе поховають” [44, 276]. Для Аполона життя – безцільне існування, яке втратило будь-який сенс. Він обирає шлях примирення з абсурдом, а не бунт проти нього і навіть не бере на себе відповідальності за такий вибір, звинувачуючи в усіх своїх нещастях інших. Незмінним супутником існування для Аполона є самотність, а єдиною незаперечною істиною – смерть. Він не обирає, намагаючись просто „пливти за течією”. Таке його нейтральне існування приводить до втрати індивідуальності і безслідного зникнення із життя. Нейтральне існування засуджує Г. Грін: „Коли мова йде про вибір між добром і злом, нейтральною людина бути не може!” [3, 62].

Поява нейтральної, маргінальної людини або людини маси спричинила соціокультурні зміни, які ведуть до глибокого духовного занепаду і усвідомлюються сьогодні кризовими. Як зауважує Т. Целік, за таких умов виникає необхідність переосмислити антропологічну концепцію, звернувши особливу увагу на проблеми духовності, культури та моральності як предметного кола розгортання особистісної свідомості. Методологічні пошуки розгляду проблеми людини необхідно переорієнтувати з площини всезагальності в площину особистісну, персоналістичну [Див. 13, 206].

Персоналізм як спосіб людського буття у світі визначає особистість первинною творчою реальністю і вищою цінністю буття. Саме персоналізм протиставляється тоталітаризму у філософській антропологічній концепції Кароля Войтили, яку досліджували Л. Олексюк та Б.Олексюк [Див. 6]. Як зазначають дослідники, філософ трактує особу як суб'єкт, що переживає свої вчинки, свої досвіди. У переживанні відкривається ціла особова структура самовизначення, в якому людина віднаходить своє „я” як „я” того, хто сам себе посідає і над собою панує – хто принаймні може і повинен себе посідати і над собою панувати. Йдеться про філософський концепт „переживання”, або „пережиття”, який розглядається в контексті проблеми участі та відчуження в людському бутті. Участь означає засадничу персоналізацію стосунків людини до людини і починається з усвідомлення факту людськості певної людини, яка не є мною, а є однією з інших, і довершується через переживання іншого „я” як особи. Відчуження ж, навпаки – це стан, в якому людина не здатна пережити іншу людину як інше „я”. Тоталітаризм нищить в людській особі можливість участі, виступаючи знаряддям відчуження. Ключем до подолання відчуження і до розбудови різних сфер людського життя у вимірах участі, за К. Войтилою, є євангельська заповідь Любові як заклик до пережиття іншої людини, до участі в його „людськості”, сконкретизованій у його особі, подібно до того, як моя людськість є сконкретизована у моїй особі.

Участь, пережиття іншої людини – це те чому навчав і довів своїм прикладом сам Христос. Медитативні роздуми про постать Ісуса Христа як Богочоловіка займають важливе місце у творах англійського та українського письменників. Тут маємо численні розмірковування над тим, яка ж Його роль і значення у духовному житті людства. Р. Іваничук, зокрема, пише: „Щоб показати людству глибину гріха, в який воно впало, Бог знайшов людину, яка дала себе розпі'яти за гріхи світу” [4, 255]. Але Ісус не був звичайною людиною, він подолав старий світ і дав початок світові новому. Замість „око за око”, він приніс: „Коли хто вдарить тебе по лівій щоці, підстав праву”; замість ідеї помсти, він подав заповідь прощення і милосердя, проголосив безмежну Божу ласку для кожної людини – чи то праведника, чи грішника. Адже, як

стверджував отець Кіхот із роману Г. Гріна „милосердя, як і любов, повинні бути сліпими” [3, 164].

Загалом же християнська релігія виступає в антитоталітарному дискурсі як один із найбільш дієвих чинників протидії та подолання цього явища. В умовах тоталітаризму виникає потреба знайти ресурси опору у протилежній до репрезентованої офіційною ідеологією системі цінностей. Оскільки однією із характерних рис тоталітарної дійсності постає духовний занепад як індивідуума, так і суспільства в цілому, то проти „шабашу сил зла,” що намагаються прорватися крізь ослаблені морально-духовні засади, виступає „точним психологічним контрзаходом” [10, 343] християнська релігія із її провідною ідеєю людинолюбства.

Проте, зіставлення історії християнської церкви (хрестові походи, інквізиція) та тоталітарних держав (репресії, геноцид) може наштовхнути на сумнів у доцільності обрання християнського вчення альтернативою тоталітаризму. Більше того, однією із догм християнства є покірне прийняття власного буття, зречення індивідуальності в ім'я Надособистості, що також характеризує тоталітаристські ідеології.

Таке враження є оманливим. Адже християнське вчення насамперед наголошує на вільному виборі особистості, продиктованому внутрішніми імперативами. Християнство спонукає людину до активної дієвості, до поширення блага і добра серед своїх ближніх, участь у їхньому бутті, переживання буття ближнього, навіть шляхом самопожертви. У тоталітарних же ідеологіях діяльність людини детермінується виключно страхом перед владою. Відома дослідниця феномена тоталітаризму Х. Арендт відзначала, що найпотужнішим інструментом його поширення є всеохоплюючий контроль над особистістю, який здійснювався насамперед методом терору та навіювання паралізуючого страху. Це вело до обмеження свободи та знеособлення людини, і, нарешті, до її розчинення в аморфній покірній масі рабів [Див. 1]. Монсеньйор Кіхот, персонаж роману Г. Гріна, наголошує: „Керувати за допомогою страху... Господь Бог цілком міг би віддати це гітлерам чи франко. Я вірю, що сміливість – це чеснота. Я не вірю, що страх – це чеснота” [3, 63].

У тоталітарному суспільстві вибір диктується зовнішніми чинниками, буття людини визначається інстинктом самозбереження, навіть за рахунок життя інших. За таких умов особливо актуальним стає концепт зради. Тракткування зради як вчинку, що різко відтіняє добро і зло, особливо важливе для художнього осмислення тоталітаризму. Адже в тоталітарному суспільстві межа між добром і злом розмита, про людські вчинки важко судити однозначно. Як зауважила Х. Арендт, тоталітарні режими „відгороджують маси від реального світу”, облаштовують реальність відповідно до своїх доктрин, створюючи „брехливий світ”, в якому інша ціннісна система координат [1, 402]. За таких умов зрада виявляє зло, з яким треба боротися. Для його подолання, для побудови нового світу без „червоного і коричневого слуг Антихриста” необхідно, за концепцією Р. Іваничука, щоб на Тайну вечерю зійшлося людство без зрадника, без яничара, а на місці Юди повинна сидіти нова людина – з образом Божим. [4, 290].

На підтвердження висловленого додамо думку О. Слоньовської: „Юда – це ірраціональний закон будь-якого суспільства, поки воно не прийшло до Бога” [10, 335]. Власне розуміння сутності образу Юди у молодого художника Аполона (персонажа роману Р. Іваничука), який, за іронією долі, був натурником для портрета Ісуса Христа, а потім і Юди. Він пояснює, що без Юди не було би Христа. Саме Юда допоміг Йому перемінитись в чоловіка: „дав Богові можливість пізнати людські муки й біль. І щоб досягти цього, злився із своїм ідеологом у ворожому союзи в єдине ціле. І для цього треба було одну половину піднести до святості, а другу – штовхнути до ганьби...” [44, 277].

Г. Гріна спростовує трактування християнства як одного із різновидів тоталітарної ідеології у діалозі, який ведуть його персонажі – католицький священник і комуніст мер. Основним контраргументом проти такого ототожнення англійський прозаїк вважає недоцільність ототожнення ідеології із її вираженням у практиці. Священник, побачивши обряд вшанування Богородиці в одній із церков (статую Матері Божої вірні обсіпали грошима), замислився: „Невже заради цього вона дивилася на те, як в муках помирав її син? Щоб потім збирати гроші? Щоб на цьому розбагатів якийсь священник?” [3, 203]. І він, незважаючи на свій сан, перешкодив цій церемонії. Водночас, він молився за Сталіна і Франко, і вважав Маркса „людиною, яку зовсім не зрозуміли” [3, 171].



Опозиційні концепти тоталітарного та антитоталітарного дискурсу виокремлюються при аналізі трактування співвідношення загальне – індивідуальне. У християнстві Любов до людини – найвища цінність, ідея Любові підкорена людині. (Адже, Бог зійшов до людей і прийняв людські муки, щоб виявити світові свою непереможну і всеохоплюючу любов. Читаємо у Р. Іваничука: „Тільки таким чином – ставши боголюдиною й людинобогом, поєднавши в собі небесну духовність із земною матеріальністю, – мав Христос силу витворити моральний екстракт – людинолюбство” [ 4, 72].) У тоталітаристських доктринах навпаки: людина – ніщо, ідея – все. Персонаж роману Г. Гріна мер стверджує: „Кілька мільйонів загинуло, зате комунізм утвердився майже на половині земної кулі. Не така вже це й велика ціна” [ 3, 39].

Як підкреслила Х. Арендт, мета тоталітарних ідеологій полягала не в перебудові зовнішнього світу і не в революційному перетворенні суспільства, а в трансформуванні самої людської природи [1, 510]. Метою тоталітарного виховання є не прищеплювати переконання, а позбавляти здатності набувати їх взагалі [1, 521]. Тоталітарні режими знищували людське в людях, вбиваючи моральну особистість. Гуманістична самоцінність індивіда заперечувалася. Людина розглядалася як „коліщатко,” „гвинтик”, „цеглинка” в тотальному цілому – в державі, яка прагнула „захопити і повністю контролювати її дух, серце і розум” [1, 512].

Дослідники тоталітаризму зазначають, що це явище виникає, коли втрачається релігійне, сакральне підґрунтя ідеології [12, 26]. А ворожість тоталітарних режимів до релігії пояснюється тим, що вони намагалися створити власний „ерзац” релігії для мобілізації мас [11, 532]. Проте, як довела історія, тоталітарна ідеологія, на відміну від християнської релігії, не здатна надовго забезпечити надійне джерело духовної сили індивіда. Істинна релігія дає людині ідеали, які задають орієнтири „живому саморозвитку індивіда і суспільства, та народжуються і живуть у вищих сферах духовної культури народу”. Тоталітарна ідеологія є продуктом політичної боротьби, стандартом однієї із сторін, що бореться, під якою вона збирає „своїх” на боротьбу з „чужими” [12, 131]. Хоча і релігія, й ідеологія послуговуються власними системами цінностей, ритуалами та символами, їхня сутність протилежна. Як читаємо у Г. Гріна: „І хрест, і молот символізують протест проти несправедливості – лише дещо з різним результатом. Один породив тиранію, інший – милосердя” [3, 38]. Тому в посттоталітарному світі на перший план виходить необхідність морально-етичних оцінок, всесторонньої уваги до людини [11, 532]. Такий розгляд антропологічної проблеми дозволяє християнство з його провідною ідеєю гуманізму.

На противагу тоталітарному контролю за свободою людини, на думку Х. Арендт, потрібно чинити активний опір проти асиміляції та ренегатства, відстоювати власну ідентичність (національну, релігійну, культурну тощо). Захист своєї національної ідентичності лежить в основі „захисного націоналізму” (термін Е. Томпсон), який вважається найбільшим гріхом в тоталітарній державі. Саме у ньому головне джерело опору та протистояння. Як наголошують В. Дальє та Я. Дабкін, найважливішим соціально-психологічним пластом, який не дозволяє встановити тотальний контроль влади над суспільством, є культурні традиції. Незважаючи на намагання режиму витіснити їх із свідомості людей і пристосувати зовнішні форми національної культури до потреб державної ідеології, саме національна культура залишається головним опонентом тоталітаризму [11, 395].

Ресурси опору тоталітаризму необхідно шукати в самій людині. Загальному, тоталітарному буттю протиставляється окреме, особистісне. А виокремлення особистості відбувається лише в результаті напруженої внутрішньої боротьби, яка передбачає здійснення вибору під власну відповідальність і вироблення власної моральної гуманістичної доктрини. За умов тоталітаризму акт морального вибору є особливо важливим. Л. Сенік відзначає, що в тоталітарному суспільстві має місце „роздвоєння особистості” [9, 46]. Х. Арендт наголошує, що в таких умовах відрізано шлях до індивідуалістичної втечі, а рішення совісті абсолютно сумнівні й двозначні. Людині доводиться обирати не між добром і злом, а між зрадою, убивством чи самогубством. Метою тоталітарного панування, наголошує дослідниця, є створення умов, за яких совість вже не може слугувати критерієм поведінки, а чинити добро стає неможливим [1, 504].

Не завжди вибір, який чинить людина, є на користь добра, людині притаманно помилятися. І тоді, щоб не втратити віру в себе, щоб не впасти у відчай, їй необхідно мати таке підґрунтя, яке б дало сили виправитися і далі приймати нові випробування. Саме в християнському новозавітному вченні, у якому є ідея сповіді, покаяння і прощення гріхів,

людина знаходить цю основу. Тому завжди для людини мірилом вибору є здатність прийняти Ісуса Христа – ідеал моральної чистоти, духовної сили, безкорисливої жертвності.

Невідворотність смерті і нещастя, що чатують на життєвому шляху людини, нерідко примушують її впадати у відчай, особливо в тоталітарних умовах. Все ж чи не єдиним виходом із такої ситуації є усвідомлення необхідності супротиву злу. Сене і сили для опору потрібно шукати в самій людині, яка була створена за подобою Божою і з метою перемоги Добра, навіть у нерівній боротьбі.

Для подолання стану відчаю необхідною є надія. Надіючись, людина покладається на те, що не залежить від неї, але на те, що існує в реальності, що здатне перемогти лихо і принести спасіння. Надія – це звернення до союзника, яким є сама любов. Втрата надії приводить людину до самогубства. Людині під силу покласти кінець якщо не самому життю в його глибинному розумінні, то принаймні його матеріальному вираженню, до якого, на думку самовбивці, це життя зводиться. Насправді ж самогубство – це не відмова від володіння життям, а відступництво від істинного буття, його дієве заперечення, зрада Богові у собі.

Антипод самогубства – мучеництво. Мученик дієво стверджує Бога і відкривається йому. Впадання у зло, у гріх, прояви егоїзму, насильство, вбивство, самогубство означають зраду Богові в собі, зраду справжній людській сутності. Вірність Богові веде людину на складний шлях служіння йому, на шлях добра. Р. Іваничук у своєму романі послуговується двома символами: хреста і гілляки. „Хрест – то вершина, з якої видно себе самого, свій подвиг, свою честь і посвяту” [4, 257]; гілляка – то ганебна втеча від реальності. Самогубство – найстрашніший гріх. Шлях самогубства обирає Аполлон – прототип Юди, на шлях мучеництва стає Христос, а в романі Г. Гріна – Монсеньйор Кіхот, послідовник Христа на землі.

Кожна людина, яка опинилася в ситуації вибору, повинна самостійно і об'єктивно оцінити ситуацію та визначити моральні пріоритети. За концепцією Р. Іваничука та Г. Гріна людина – це істота, яка одночасно поєднує у своїй природі темне і світле начало. „Де ж бо знайдете людину цілком грішну, або зовсім праведну? ... Справді, вміщуються в одній людині і співіснують скверна і благородство” [4, 223]. „Людина – це поле зіткнення між Богом і Сатаною” [4, 254].

Художникові Савояру, який пише картину „Тайна вечера”, ніяк не вдається зобразити Юду. Він замислюється над цим неоднозначним характером, вважаючи, що митець мусить спершу дослідити причину негідного вчинку апостола: „Прецінь був він звичайною людиною з добром і злом у душі: що ж стало спонукою того, що зло переважило? Причин могло бути безліч, – думав Савояр, відкладаючи пензля... Можливо, Ісус сам задумав цю драму, щоб виявити зло і люд до добра прихилити?” [4, 225].

Аналогічно ілюструє концепцію людської природи і Г. Грін, стверджуючи, що не існує людини, яка є цілком доброю чи цілком злою, беззастережно віруючою чи переконаним атеїстом. Кожна ідея, яку пізнає людина неодмінно піддається сумніву: „Той, хто сумнівається, бореться сам з собою” [3, 49]. І, власне, у цій боротьбі викристалізовується особистісна моральна доктрина, яка служить основою для збереження ідентичності, необхідної для протидії тоталітарному впливу.

У формі діалогу між комуністом мером і священником Г. Грін доводить, що ідеї, які сповідував перший, – оманливі, адже вони несуть зло, ненависть, руйнацію і тому не витримують випробування часом. Залишається неподоланою і перемагає любов, якої вчить Христос. Наприкінці роману письменник подає роздуми мера: „Чому ненависть до людини – навіть до такої людини, як Франко, – помирає разом з її смертю, а любов, любов, яку він почав відчувати до отця Кіхота, здавалося, продовжувала жити і розросталася” [3, 229].

Проблема людини в антитоталітарному дискурсі особливо актуальна сьогодні, коли існує загроза виникнення неототалітарного суспільства. Якщо розглянути комуністичну, для прикладу, ідеологію, то в ідеалі вона передбачає створення суспільства, яке характеризується б найвищим рівнем зовнішньої свободи. Кожен конкретний громадянин комуністичного суспільства мав би підтримувати існуючий лад, керуючись винятково внутрішніми спонуканими. Але для цього необхідно було створити нову людину, і навіть пройти стадію насильницького придушення і фізичного знищення того „людського матеріалу”, який не піддається трансформації.

Безперечно, людство не повірить більше новому Сталіну чи Гітлеру. Проте у XXI столітті тоталітаризм набуває нових форм. Все частіше говорять зараз про економічний, культурний, а особливо інформаційний тоталітаризм. Засоби поширення тотального контролю над особистістю набувають вишуканіших прихованих форм. Як зауважує Б. Потятиник, існує загроза того, що

люди любитимуть своє поневолення і будуть захоплюватися технологіями, які руйнуватимуть їхнє мислення. У старому тоталітарному суспільстві особистість нищило те, що вона ненавиділа. В альтернативному тотальному суспільстві ХХІ століття людину буде нищити те, що вона любить [Див. 8]. Проте, запобігти тотальному поневоленню свідомості людини можна, насамперед звертаючись до джерел духовної протидії, які сприятимуть збереженню людської ідентичності.

Отже, проаналізувавши художню трансформацію антитоталітарного дискурсу у романах Р. Іваничука „Смерть Юди” та Г. Гріна „Монсеньор Кіхот”, виокремимо такі антропологічні концепти: основним засобом опору тоталітарному наступу на свободу людини є збереження власної ідентичності (культурної, духовної, національної, релігійної). Ідентичність визначається гуманістичною моральною доктриною, яка виробляється в результаті напруженої внутрішньої боротьби та бунту проти посягання на свободу особистості. Боротьба уможливує вільний вибір під власну відповідальність, детермінований не зовнішнім примусом і страхом, а внутрішніми імперативами, в основі яких лежить ідея Людинолюбства, утверджена християнським вченням.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арендт Х. Джерела тоталітаризму. – 2-е вид. / Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 2005. – 584 с.
2. 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. – 591с.
3. Грин Г. Монсеньор Кіхот: Роман / Пер. с англ. Т. Кудрявцевой. – М.: Мол. гвардія, 1989. – 240 с.
4. Іваничук Р. Смерть Юди (Триптих повістей). – Львів: Червона калина, 1997. – 291 с.
5. Іваничук Р. Не щоденний щоденник (Книга друга) // Дзвін. – № 2. – 2005. – С.27-62.
6. Олексюк Л., Олексюк Б. Філософська заповідь Кароля Войтили // <http://www.day.kiev.ua/290619?idsource=136254&mainlang=ukr>
7. Оруэлл Дж. Литература и тоталитаризм. // Джордж Оруэлл: „1984” и эссе разных лет”. – М.: Прогресс, 1989. – С. 244 – 247.
8. Потятиник Б. Свободі преси загрожують дві головні небезпеки: репресії і ... їх відсутність.// <http://www.franko.lviv.ua/mediaeco/zur-kryt/n13/potjtynyk-zagr.htm>
9. Сенік Л. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) // Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство. – К., 1996.– С. 44–51.
10. Слоньовська О. Слід невольного Протея. – Івано-Франківськ: Плай, 2007. – 684 с.
11. Тоталитаризм в Европе XX века: из истории идеологий, движений, режимов и их преодоления / Я. Дабкин, Н. Комолов, В. Далье и др.: РАН, Институт всеобщей истории. – М.: Памятники исторической мысли, 1996. – 540 с.
12. Тоталитаризм как исторический феномен / Всесоюзная ассоциация молодых философов: отв. ред.А. Кара-Мурза. – М, 1989. – 395 с.
13. Целік Т.В. Духовність особистості як протидія омніциду: погляд у минуле // Наука. Релігія. Суспільство. – 2001. – № 2. – С. 205-210.

**Вікторія ОСТАПЧУК**

© 2008

### **АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ВОЄННИХ СЦЕН У РОМАНАХ-ЕПОПЕЯХ “ВОЙНА И МИР” Л. ТОЛСТОГО І “РОРІОЉУ” С. ЖЕРОМСЬКОГО**

Л. Толстой і С. Жеромський своїми романами-епопеями відкривають нову сторінку в розумінні історії, ролі і впливу людини на історичні події. Про це зауважують дослідники творчості обох письменників. Так, польський критик Б. Бялокозович відмічає: “Dzieła te reprezentują powieść-panoramę, opartą na nowoczesnym pojmowaniu historii. Ukazują one „przejawy życia zbiorowego w życiu jednostek, załamywanie się procesów i wydarzeń historycznych w pryzmacie dusz ludzkich”<sup>1</sup> [10, 169].

Як польські, так і українські та російські критики і літературознавці дають свою, іноді неоднозначну оцінку правдивості зображення історичних подій в обох романах. Критично поставився до історичної частини “Роріоłów” Г. Львов. “И подвигов нет, – пише він. – И истории

нет, а есть только могилы, туманные картины ужасов и бесконечная смена жертв” [Цит.: 9, 221]. Негативно відгукується про роман Л. Толстого І. Франко, відзначаючи, що “Война и мир” “твір невдалих”, хоч і “містить у собі в белетристичній частині безліч сцен надзвичайної краси” [8, 40]. Він не сприймає схильність російського письменника до “філософствування й реформізму”: “Толстой, як дійсний поет, – зауважує І. Франко, – підносив рішучий протест проти холодного розуму, ...ставлячи на перше місце почуття й моральний бік людини. Безперечно, що із такими факторами наука мусить рахуватися; але ж думати, що вони можуть замінити розумовий випробуваний метод наукової праці, це нісенітниця” [8, 42].

Більшість же літературознавців, навпаки, основною заслугою Л. Толстого і С. Жеромського вважають їхній підхід до описів воєнних подій не лише зі сторони історичної правди, а і з філософського боку. Особливо цінним вони вважали те, що в них відображені погляди простих людей, зокрема – солдатів.

Високу оцінку історичної творчості Л. Толстого дає О. Кобилянська. “Він єдиний, – пише вона, – підніс роман до рівня великої народної епопеї. Книга “Війна і мир” стоїть окремо в усій літературі нової епохи” [3:3, 584].

З нею суголосний Ю. Крашевський, який поцінував “Войну и мир” не лише за його художність, але й за глибоку думку: “Nigdy ...okropny rok 1812 nie był namalowany z taką prawdą, energią i pogodną filozofią”<sup>2</sup> [ Цит.: 10,159].

“Wogactwo duszy” в “Popiołach” С. Жеромського відмічає С. Бжозовські, на що вказує Б. Бялокозовіч [10, 178].

Власне, обидва письменники переслідували гуманістичну мету. Невипадково Л. Опульська, аналізуючи роман “Война и мир”, звернулася до статті письменника “Несколько слов по поводу книги “Война и мир”, де Л. Толстой заявив, що “для художника, взявшегося описывать исторические события, нет и не может быть героев, а должны быть **люди**” [6, 14]. С. Жеромський під час написання “Popiołów” керувався такими самими засадами. “Właśnie lektura Wojny i pokoju, – підкреслює Б. Бялокозовіч, – przekonywała Żeromskiego o konieczności napisania utworu nie o jednym czy kilku bohaterach, lecz o **ludziach** tej burzliwej epoki”<sup>3</sup> [10, 175]. Все це свідчить про те, що обидва письменники брали до уваги насамперед антропологічні принципи.

Незважаючи на багато праць, присвячених романам “Война и мир” Л. Толстого і “Popioły” С. Жеромського, все ж таки розгляд їх з позицій антропології вивчався недостатньо.

**Мета** статті полягає в тому, щоб через нарацію виявити антропологічні виміри в описах воєнних сцен, створених в романах-епопеях “Война и мир” Л. Толстого і “Popioły” С. Жеромського.

Поняття антропологія В. Даль у своєму словнику тлумачить як науку про людину, її фізичну і духовну суть; фізична суть – це анатомія і фізіологія, а духовна – психологія, отже, антропологія – наука про тіло і про душу. А антрополог – в значенні психолог, душеслов [1, 18].

В картинах бойових дій і С. Жеромський і Л. Толстой постали такими душесловами. Обидва письменники вважали війну проти природним явищем. “Stosunek Tolstoja do wojny był zdecydowanie negatywny”, – пише Б. Бялокозовіч. Те ж саме відмічає дослідник і у автора “Popiołów”: “Żeromski, unikając opisów malarskich, przedstawia okrucieństwo wojny, ukazuje grozę i bezsens bitew, gwałty i mordy, ponieważ i tragiczną zagładę wielu istnień ludzkich”<sup>4</sup> [10, 188].

Порівняємо описи, зроблені обома письменниками, поля бою після закінчення битви:

#### **Л. Толстой “Война и мир”**

#### **С. Жеромський „Popioły”**

В медленно расходившемся пороховом дыме по всему тому пространству, по которому ехал Наполеон, - в лужах крови лежали лошади и люди, поодиночке и кучами. Подобного ужаса, **такого** количества убитых на **таком малом** пространстве **никогда** не видали еще и Наполеон и **никто** из его генералов [7:3, 261].

**Konając** od stu w jedne piersi pchnięć bagneta, **szarpali** zębami ręce i twarze żywych i umarłych, jak psy...**Sklute** i **roztrzęsione** na bagnetach **krwawe** ich trupy po przejściu zwycięskiej kohorty Francuzów zwisły na wznak, z **rozkrzyżowanymi** rękoma, na łożach, kołach i osiach armat jak **potargane** strzepy sztandaru<sup>5</sup> [12:3, 63]

І Л. Толстой, і С. Жеромський, описуючи сцену після бою, яскраво зображують криваве обличчя війни, використовуючи той самий схожий тип об’єктивного наративу в третій особі, проте це не означає повної тотожності в художній манері. Л. Толстой показує нам множину жертв, не називаючи самої кількості, завдяки вживанню займенників і прикметників: **такого** количества

на **таком малом** пространстві **нікогда** не видали **нікто**. Слова **нікогда** і **нікто** показують безмірність людської трагедії, яка відбулася на полі бою.

С. Жеромського не цікавить кількість жертв, його наратор не веде підрахунків, як наратор-Наполеон у Л. Толстого, але його цікавить кількість ран на тілі помираючих: “Kopał się od **stu** w jedne piersi **pchnięć bagneta**”. С. Жеромський малює страшний, навіть натуралістичний образ смерті. Війна перетворила людей на тварин, які, вмираючи, *szarpali zębami żywych i umarłych, jak psy...* В описаному кінці битви криваві трупи нагадували клапті порваного прапора (*potargane strzępy sztandaru*). Вся розповідь насичена емоційно забарвленими епітетами: **Sklute i roztrzęsione, krwawe, rozkrzyżowanymi, potargane**. Можливо, аналізуючи саме такі сцени, Кароль Іжиковскі назвав С. Жеромського “genialnym sadystą” і “wirtuozem okrucieństwa”, з ним погоджується В. Борови [11, 420]. При порівнянні обох сцен, уривок з “Войны и мира” виглядає менш експресивно, ніж у С. Жеромського. На нашу думку, це пов’язано ще й з тим, що у романі Л. Толстого поле бою показано очима Наполеона, який сприймає все дещо відсторонено, зовні, і на битву він дивиться як воєначальник. Нарація в “Porolach” побудована таким чином, що складається враження, ніби розповідь іде від безпосереднього учасника подій, який є не лише зовнішнім спостерігачем, але людиною, яка глибоко переживала ці події, страждала разом з усіма, поділяючи їхню долю. Отже, використовуючи різні способи нарації, письменники пишуть страшну історію війни, головними дійовими особами якої є “не герої, а люди”. Обидва митці обурені насамперед фізичним знищенням людей, тим, що війна калічила і відбирала життя. С. Жеромський більшою мірою, ніж Л. Толстой звертав увагу на анатомію і фізіологію людини, хоча і у Л. Толстого є моменти, в яких вчуваються крики душі, що розривається від болю: “Раненому показали в сапоге с запекшейся кровью отрезанную ногу. – О!Оо-ооо! – зарыдал он как женщина. В несчастном, рыдающем, обессилевшем человеке, которому только что отняли ногу, он узнал Анатоля Курагина” [7:3, 273].

Російський письменник керувався засадами антропології навіть тоді, коли звертався до здобутків історії, на цьому теж наголошує Б. Бялокозовіч: “I Tolstoj, i Żeromski w swym dążeniu do identyfikacji z epoką zaktywizowali olbrzymi materiał historyczny: dokumenty archiwalne, pamiętniki, korespondencję – nieraz dosłownie włączając je w wątek fabularny”<sup>6</sup> [10, 169]. За цими документами всюди постає людина, її думки і оцінки.

На сторінках роману “Война и мир” з’являється наратор, який вступає в суперечку з істориками, що пишуть про війну. Звідси й така фраза: “Все историки описывают дело следующим образом...” [7:3, 197] – фраза, яка твердить, що наратор встає в опозицію до того, про що він розповідає. Його не влаштовує поверховість і помилковість оцінок: “Так говорится в историях, и все это совершенно несправедливо, в чем легко убедится всякий, кто захочет вникнуть в сущность дела” [7:3, 198]. Так з’являється людина, яка шукає істину. Це дає змогу стверджувати, що недостатньо констатувати факт вміщення в текст роману “Война и мир” матеріалу з історичних джерел, як це робить С. Леушева, котра пише: “Несмотря на резкое отрицательное отношение Толстого к историческим трудам, мы находим в “Войне и мире” следы широкого их использования” [Цит.:5, 97]. Якщо не бачити за архівними документами, історичною кореспонденцією, щоденниками живої людини, сама констатація ще мало про що говорить. Наряду з такими героями як Наполеон, Мюрат – з однієї сторони, і Кутузов, Болконський – з іншої, є ще герой-наратор, який пристрасно протестує проти війни, показуючи її антигуманну, неприродну сутність. Завдяки цим документам зі сторінок “Войны и мира” постає герой-наратор, герой-захисник людських прав на життя, герой-публіцист.

У Жеромського, на відміну від Л. Толстого, немає такої відкритої полеміки з істориками, він дивиться на документи з точки зору простого солдата і ненавидить війну, з точки зору поляка, котрий ішов звільняти свою батьківщину і був обманений Наполеоном. Показана трагедія людини, яка зрозуміла, що її віра в допомогу Наполеона була ілюзією.

С. Жеромський, як і Л. Толстой дещо з іронією ставиться до воєнних маніфестів, вважаючи, що людьми на війні не керують жодні грандіозні плани і жодні вказівки, ними керують природний інстинкт самозбереження і почуття страху за власне життя. Тому наратор у романі “Война и мир” розмірковує: “...в сражении дело касается самого дорогого для человека – собственной жизни, и иногда кажется, что спасение заключается в бегстве назад, иногда в бегстве вперед, и сообразно с настроением минуты поступали эти люди, находившиеся в самом пылу сражения” [7:3, 256]. У С. Жеромського прямо так ніхто не говорив, але коли він описує, як під

Мантуєю люди втрачають найцінніше – власні життя – без будь-якої мети, то цим самим показує, якими безглуздими бувають іноді всілякі вказівки, голосні маніфести: “Przyszły strażliwe upały. Stęchłe błota zadymiły się. Komar jadowity zadzwieczał nad uszami ludzi zamkniętych w murach, fosach, szańcach i wieżach. Wyziew błotny ogarnął ich miłosnym ramieniem. Wnet tłum żołnierzy zwałił się na pościółki lazaretów z febry i szkorbutu”<sup>7</sup> [12:1, 288].

І С. Жеромський, і Л. Толстой показали жорстоку правду воєнної дійсності. Треба погодитися з Є. Цибенко, яка писала: “Вслед за Толстым Жеромский решительно отвергает батальную романтику, изображая войну как она есть – в крови, в страданиях, в смерти.” [9, 237].

Обидва письменники передали психологію воїна, якому притаманні, крім почуття обов’язку, патріотизму, ще й природне почуття страху:

“Он (Николай Ростов – В. О.), – пишет Л. Толстой, – схватил пистолет и, вместо того, чтобы стрелять из него, бросил им в француза и побежал к кустам что было силы... бежал он... с чувством зайца, убегающего от собак” [7:3, 274].

Передчуття можливості смерті, страх перед невідомим, біль керують і персонажами роману “Porióły” і дорослі мужні чоловіки вже не можуть стримувати почуття відчаю: “Zeszedł wręście na dół Wyganowski. Kiedy spotkali się u drzwi, Cedro **wziął go za rękę. Przycisnął ją do piersi** nie wiedząc, że to uczynił. Kapitan spojrział na niego spod oka, **nieufnie, półszyderczo**, jak to było w jego zwyczaju. Nagle **zazłochal** bez uronienia łzy, **krótko i skrycie**” [3:96]. Якщо Николай Ростов з “Войны и мира” не ховає свого страху, то герої С. Жеромського, навіть якщо піддаються хвилиній слабкості, викриваючи цим самим свій справжній стан душі, роблять це недовірливо, ридають не ронячи сліз, коротко й здавлено.

На відміну від Л. Толстого, С. Жеромський звернув увагу на те, що в бій кидали людей, які навіть не знали, як поводитися зі зброєю:

Widziałem przecie na własne oczy jednego, jak wziął spychać kurek karabinowy garścią z góry, a tak szczerze aż go i urwał... Dopiero mu w batalii pokazują, że nie trza kurcoby z góry pchać ino za cyngiel leciuszko pociągnąć, to samo strzeli galanto. To się przecie tak zdziwił i zamartwił, że mu aże gęba otworem stanęła. Takie to **chytre** wojsko<sup>8</sup> [12:3, 17]. Пише про це польський письменник з гіркою іронією. Неважно здогадатися, що така людина в бою стане беззахисною мішенню для противника. Стосовно іронії, яку часто використовував С. Жеромський у своїх творах, В. Борови висловлюється наступним чином: “...ów grymas drwiący, pod którym odczuwało się bolesny skurcz serca i subtelną wrażliwość nerwów, był jego niepodzielnie własnym wynalazkiem”<sup>9</sup> [11, 425].

У сценах, наведених вище, спостерігаємо безпомічність, відчай солдатів. Підсвідомий страх охоплює Ростова, і Л. Толстой показує, як людині приходится побороти цей страх, а драма персонажу “Poriółów” полягає в тому, що він не має жодного військового досвіду.

І Л. Толстой, і С. Жеромський доводять, що війна так чи інакше руйнує здорову психіку людей, її жахи ніколи остаточно їх не залишають, герої не можуть забути тих, кого вбили.

Персонажі С. Жеромського і Л. Толстого страждають від страшних воєнних видінь, що переслідують уві сні і наяву:

(Рафал – В. О.) “**Włókl** w sobie śmiertelne cierpienie, **dźwigał** w zamkniętych oczach widok całego tego pola, miał w ramionach ruchome kupy ciał na grobli...”<sup>10</sup> [12:3, 194]

Тягар смертей, який приходится нести солдату навіть після закінчення бою, передається за допомогою дієслів **włókl, dźwigał**. Цей ефект, на жаль, втрачено у перекладі на українську мову ніс.

Але найбільше врізається в пам’ять постать якогось одного вбитого персонажем ворога. Так, героя С. Жеромського Цедро переслідує священник, якого він власноручно заколов: Na dywanie pod szafą leżeli zamordowani. Starcy... Oto **jego własny** ksiądz... Siwa czupryna, niebieskawy podbródek. Sutanna nowa. Do pługuna, sutanna nowa... Ani śladu... Zmiażdżone trupy bab obok niego<sup>4</sup> [12:3, 103].

Ніщо так не вражає Цедро, як нова сутана мертвого священника, на якій – ані сліду. Щоб підкреслити експресивну силу цієї деталі, С. Жеромський використовує повтор. Нова сутана різко контрастує із загальною картиною смерті, із розміченими трупами бабів. Ця деталь показує, що смерть настає навіть тоді, коли про неї і не думають.

У героя Л. Толстого – Николая Ростова також постійно стоїть перед очима обличчя “ворога”, якого він мало не вбив: “Лицо его, бледное и забрызганное грязью, белокурое, молодое, **с дырочкой** на подбородке и светлыми **голубыми глазами**, было самое не для поля сражения, не

вражеское лицо, а самое простое комнатное лицо” [7:3, 72]. Персонажа “Войны и мира” мучать сумніви: “Так только-то и есть всего то что называется геройством? И разве я это делал для отечества? И в чем он виноват с своей **дырочкой и голубыми глазами?**” [7:3, 74]

Л. Толстой, як і С. Жеромський використовують повтор деталі **дырочка и голубые глаза**. Аналізуючи цей епізод у романі “Война и мир” Н. Наумова відзначає: “Вид этой дырочки на подбородке произвел на Ростова огромное впечатление: он увидел человека в том, кого собирался зарубить” [5, 145]. Комнатное лицо “ворога”, так само, як і нова сутана священника в “Poriołach” сильно контрастує з картиною поля бою.

Такі дрібні, на перший погляд, деталі, як дырочка на подбородке и голубые глаза в романі “Война и мир” або *oczy jakby natchnionego anioła* – очі дівчини-воїна, в які не зміг вистрелити герой роману “Porioły”, більшою мірою, ніж будь-які документи промовляють про антилюдську сутність війни. Недаремно військовий діяч і письменник М. Драгомиров дуже високо цінував вміння Толстого, “рассказывая о выдуманных, но живых людях, передать внутреннюю сторону боя”, про що пише Л. Опульська [6, 30]. Таким вмінням володів і С. Жеромський.

Аналіз тексту романів “Война и мир” і “Porioły” доводить, що їхні творці, використовуючи прийоми наративу: повтори, контрастні елементи, а у Л. Толстого ще й доповнення розповіді від третьої особи внутрішнім монологом, риторичними запитаннями тощо, розкривають всю правду про людину на війні. Вони показали, що людина входить у війну одна, а виходить з неї інша – обтяжена важким досвідом.

Таким чином, реалізуючи різні типи нарації при змалюванні воєнних сцен, Л. Толстой і С. Жеромський розкривають справжню антигуманну суть війни. Події світового масштабу спостерігає у романах-епопеях звичайна смертна людина «и эта простая, естественная, непредвзятая точка зрения обеспечивает нужный автору “**человеческий взгляд**”» [6, 13].

#### *Примітки*

1. Ці твори репрезентують повість-панораму, що базується на сучасному розумінні історії. Вони показують прояви колективного життя в житті окремих індивідів, висвітлення історичних процесів і подій через призму людських душ.

2. Ніколи...жахливий 1812 рік не був намальований з такою правдою, енергією і зрозумілою філософією.

3. Власне, знайомство з “Війною і миром” переконувало Жеромського про необхідність написання твору не про одного чи кількох героїв, а про людей тієї бурхливої епохи.

4. Жеромський, уникаючи мальовничих описів, показує жахливість війни, безсенсовність битв, насильство і вбивство, повневір'яння і трагічну долю багатьох людських існувань.

5. Конаючи від ста завданих в одні груди проколів багнета, кусали зубами руки й обличчя живих і загиблих, мов пси...Поколоті й роздерті багнетами, окровавлені їхні трупи, після того як пройшли звияжні когорти французів, позвисали горлиць, з розкинутими руками на лафетах, колесах та осях гармат, мов клапті порваного прапора [2, 538].

6. І Толстой, і Жеромський. У своєму прагненні до ідентифікації з епохою, використали величезний історичний матеріал: архівні документи, щоденники, кореспонденції – не раз дослівно включаючи їх у фабулу.

7. ... Адже я бачив на власні очі, як один почав витягувати курок з рушниць зверху вниз і так тяг його, що зовсім виламав... І вже під час бою показали йому, що не треба тієї собачки відривати, а слід легенько натиснути на собачку, а воно й саме любо-мило стрельне. Той вояк так здивувався, що аж рота роззявив. Ось яке хитре військо [2, 503]

8. Настала страшна спека. Смердючі болота задиміли своїми випарами. Отруйні комарі задзижчали над вухами людей, замкнених у мурах, ровах, шанцях і вежах. Болотні випари м'яко огорнули їх з усіх боків. Несподівано похворіли солдати на пропасницю й скорбут.

9. Ніс у собі смертельні муки, ніс у заплющених очах ціле поле битви, в руках – купи тіл, що звивались на греблі. [2, 638]

10. На килимі під шафою лежали вбиті. Старі люди...А ось і “його” священник. Сиве волосся, голубувате підборіддя, нова сутана. До лиха, нова сутана...Ані сліду...[2, 569]

## ЛІТЕРАТУРА

1. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. – М.: Русский язык, 1989. – 699 с.
2. Жеромський С. Попіл / Пер. з пол. Струтинський. – К.: Дніпро, 1982. – 751с.
3. Кобилянська О. Твори: В 3-х т.: Т. 3. – К.: Держлітвидав., 1956. – 638 с.
4. Левінська С. Роман „Попіл” і його автор // Жеромський С. Попіл / Пер. з пол. Струтинський. – К.: Дніпро, 1982. – С. 5-18
5. Наумова Н.Н. Искусство портрета в романе “Война и мир” // Толстой-художник. Сборник статей / Под ред. Г.П. Трефиловой. – М.: Издательство академии наук СССР, 1961. – С. 135-150
6. Толстой Л. Н. Война и мир. I и II тома. / Вступ. Статья и примеч. Л. Д. Опульской. – М.: Худож. лит., 1983. – 832 с.
7. Толстой Л. Н. Война и мир. III и IV тома. / Примеч. Л. Д. Опульской. – М.: Худож. лит., 1983.– 799 с.
8. Франко І. Твори: В 20-ти томах: Т. 18: Літературно-критичні статті. – К.: Держ. в-во худ. л-ри, 1955. – 559 с.
9. Цыбенко Е. З. Из истории польско- русских литературных связей XIX-XXвв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978 – 280 с.
10. Białokozowicz B. Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku. – W-wa: Książka i wiedza, 1971 – 395 s.
11. Borowy W. O Żeromskim. – W-wa: PIW, 1960. – 318 s.
12. Żeromski S. Popioły: W 3 t. – Warszawa: Czytelnik, 1970. – Посилання в тексті подаються з вказівкою тому і сторінки.

Олена РОМАЗАН

© 2008

### ДИЛЕМА СІМ'Ї ТА ЖІНОЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ Є.КОНОНЕНКО ТА Е.ТАЙЛЕР (ПІД КУТОМ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ)

В останні десятиліття вітчизняна літературознавча компаративістика увібрала в себе основні методологічні досягнення світової теоретичної думки. Це дало потужний поштовх для переосмислення предметів компаративного аналізу, а також надало дієвий інструмент для перепрочитання та реінтерпретації, як вітчизняних, так і світових літературних творів.

На тлі російського формалізму, герменевтики, марксистської критики, феноменології Р. Інгардена розвивається теорія рецептивної естетики, яка спрямовує аналіз дискурсу у русло індивідуального сприйняття та, за О.Червінською, зміщує акцент з вісі „художник – твір” на вісь „твір – читач” [15, 12]. Читач у рецептивній теорії мислиться як наукова категорія, як необхідний учасник творчого процесу інтерпретації. Тому літературний твір стає відкритим для тлумачень та переосмислень. Як подає літературознавчий словник-довідник: „Художній твір – не замкнута іманентна структура, а вся його багаторівнева структура, зумовлена орієнтацією на реципієнта” [6, 580]. Один із основних теоретиків рецептивної естетики Вольфганг Ізер говорить про те, що текст провокує у читача певні сподівання, які той проектує таким чином, що звужує текст до єдиної можливої інтерпретації, яка узгоджується з його сподіваннями та має індивідуальне забарвлення [3, 357-358].

Теорія рецептивної естетики є, на нашу думку, дієвою для науки компаративістики. Так, І.Папуша у своїй статті „До методології літературознавчої компаративістики” зазначає: „Мета порівняльних досліджень, здійснюваних із позицій рецептивної естетики, – простежити взаємозв'язки між твором та читачами” [10, 65].

Із появою феміністичних та гендерних студій у українському літературознавстві особливо цікавим видається порівняти особливості рецепцій феміністичних та гендерних ідей американськими та українськими авторками. Ступінь проникнення феміністичної та гендерної проблематики у літературу, їх переосмислення та сублімування у творчість жінками-письменницями не є тотожним для американського та українського літературного простору. Все ж, на нашу думку, можна відстежити певні концептуальні сходження.

М. Шимчишин, розглядаючи американську феміністичну теорію читацького відгуку, говорить про те, що практика прочитання літературного твору залежить від того, до якої



інтерпретаційної спільноти належить читач. Вона слушно висловлює думку про те, що домінування одного виду інтерпретаційної спільноти призводить до однобічного трактування літературного твору [16, 42]. Відтак, можна припуститися думки, що література потребує феміністичної стратегії прочитання творів для всебічного та більш повного літературознавчого аналізу. Тому метою нашого дослідження у рамках цієї статті є виявити феміністичні та гендерні інтерпретаційні стратегії на прикладі творчості американської письменниці Е. Тайлер та української авторки Є.Кононенко у порівняльному аспекті.

Євгенія Кононенко (нар. 1959 р.) – поетеса, прозаїк, перекладач, є однією із найсамобутніших та найоригінальніших письменниць України. Її творчість досліджували Л. Таран [12; 13], О. Соловей [11].

Енн Тайлер (нар.1941 р.) – американська письменниця, лауреат Пулітцерівської премії. Автор 17 романів та ряду новел.

У статті предметом компаративного зіставлення стала збірка новел Є.Кононенко „Повії теж виходять заміж” та роману Е.Тайлер „Вечеря в ностальгійному ресторані” (‘Dinner At The Homesick Restaurant’), номінанта на Пулітцерівську премію 1983 року. Цей роман сама письменниця вважає своїм улюбленим.

Перше, що на наш погляд, споріднює твори Є.Кононенко та Е.Тайлер – соціальна спрямованість дискурсу. Роман Е.Тайлер опублікований 1982 р., а дія роману переноситься у 1960-і роки. В 1960-их роках в США пройшла друга хвиля фемінізму. Тому можна вважати, що в романі Е.Тайлер відображені рефлексії автора щодо соціальної ролі жінки у суспільстві загалом та у сім’ї зокрема. Збірка новел Є.Кононенко опублікована 2004 р., проте проблематика творів, на нашу думку, відбиває українські суспільні реалії останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ ст.

Внутрітекстова інтерпретація творів американської та української письменниць дозволяє припустити, що індивідуальні сімейні колізії в романі та збірці новел неодмінно відбуваються на тлі соціальному. Тому сімейні негаразди пов’язані з традиційним уявленням закріплених гендерних ролей та з поняттям чоловічого верховенства. На наш погляд авторки зобразили у творах кризові моделі шлюбу. Так, в збірці новел „Повії теж виходять заміж” чітко простежується постколоніальний синдром. У пострадянських реаліях сім’я несподівано опинилася у нових умовах. Коли зникла соціальна захищеність, гарантована радянським суспільством, саме чоловіки виявилися слабкішими для адаптації в нових умовах. Жінка опинилася у новій ролі – годувальниці сім’ї та її морального оплоту. На першому плані для українських жінок постала проблема необхідності самій утримувати чоловіка та дітей.

У романі Е.Тайлер теж відображена колізія шлюбу та кохання. Криза шлюбу також носить соціальний характер. Однак відмінність полягає у тому, що американська сім’я, зображена в романі, опинилася, насамперед перед кризою патріархальної моделі сім’ї. Як видно з роману, традиційне бачення чоловіка-господаря і жінки-домогосподарки, що займає в гендерній структурі локус другорядної, маргінальної, очевидно, повинно бути переглянуте.

Гендерне перепрочитання творів Е.Тайлер та Є.Кононенко дає можливість побачити кризу сім’ї як у її традиційному розумінні та усталеній формі (Е.Тайлер), так і таку, що переживає пертурбаційні моменти (Є.Кононенко).

Послуговуючись думкою В.Ізера про те, що „текст провокує певні сподівання, які ми проектуємо на нього так, що зменшуємо полісемантичні можливості до єдино можливої інтерпретації, узгодженої із викликаними сподіваннями...” [3; с.358], можемо припуститися думки, що роман та збірка новел теж викликає у читачів певний „горизонт сподіваного”. Це стосується, насамперед, назв творів, які, на наш погляд, відображають їх суть та проблематику „від протилежного”.

У анотації до збірки новел Є.Кононенко вказано, що „назва цієї збірки не менш оманлива, аніж варіанти доль багатьох її героїнь” [4]. У пострадянському суспільстві поняття „успішної жінки” стійко асоціюється з парадигмою „вдалого заміжжя”. Тому назва, на нашу думку, апріорі викликає у читача сподівання на „хепі енд” у головних героїнь, незважаючи на їх маргінальний статус „повій”. Але не тільки назва твору, а й його зміст та проблематика керує читацькою рецепцією. Сподівання читача розсіюються із першою ж новелою про антверпенську повію українського походження Олену Драган, якій пощастило, за традиційними мірками, вийти заміж за заможного іноземця. Проте, кінець новели однозначно ставить під сумнів щасливу долю головної героїні. У подальших новелах збірки уже не йдеться про повій, що також не вписується у

„горизонт очікування” читачів. Проблематика цих новел стосується, насамперед, українських жінок, освічених та розумних, яких новітні реалії українського суспільства змушують шукати соціальне благополуччя, часто – за допомогою іноземних чоловіків. На фоні злиднів у рідній країні, невлаштованого побуту, безгрошів’я та нікчемності українських чоловіків, що нездатні заробити на прожиття, шлюб із іноземцем видається особливо привабливим. Проте, авторка, звертаючись до імпліцитного читача, ставить під сумнів „чуже” щастя, і дає читачеві можливість самому дійти до подібного висновку. Неля Тимченко („Special Woman”), Гелена („Нема раю на землі”), Яна Робашук („Тридцять третя соната”), очевидно, не стають щасливішими від досвіду „там”. Різні стилі життя та ставлення до матеріальних цінностей виявляються вирішальними у стосунках з чоловіками-іноземцями. З іншого боку, не відчуваються жінки комфортно і у своїй країні. Необхідність заробляти гроші, годувати своїх дітей змушують жінок шукати постійних підробітків. Героїні Неля Тимченко, Руслана („Діалог та непорозуміння”), Гелена, Олеся („Тридцять третя соната”), які, незважаючи на свої знання та таланти, або не отримують відповідну їм рівню платню, або працюють на роботах, що не приносять особливого задоволення, зате допомагають утримувати сім’ю.

Назва роману Е.Тайлер „Вечера в ностальгійному ресторані” (російський варіант перекладу – „Обед в ресторане „Тоска по дому”) також викликає у читача певні сподівання. Із назви можна припустити, що поняття „сім’я” має позитивну конотацію. Проте, заглиблюючись у текст, читач виявляє, що члени однієї сім’ї Таллів насправді ніколи не можуть навіть пообідати разом без сварок та чвар на рідких спільних сімейних обідах. Сім’я Таллів живе іманентним життям, але разом з тим, у членів сім’ї відсутні і спільні устремління. Незважаючи на кровний зв’язок, складається враження, що мати сімейства Перл та її троє дітей чужі один одному. Оманливим для читача є також відчуття, що невдовзі відбудеться якась подія чи настане якийсь переломний момент, що зближить членів родини, та змусить їх оцінити один одного. Криза сім’ї Таллів стає очевидною для читача в процесі заповнення ним лакун у тексті. Це безгрунтовне суперництво та ревності з боку старшого брата до молодшого, одвічна тема „дочок-матерів”, патріархальна модель побудови сім’ї. Наявні зовнішні атрибути „успішної” сім’ї, як-от власний ресторанний бізнес молодшого брата Езри, вища медична освіта дочки Дженні, успішна комерційна діяльність старшого брата Коді насправді виявляються примарними на фоні внутрішніх негараздів. У всіх дітей залишаються тяжкі спогади про дитинство без батька, але з гнівливою матір’ю, що накладає свій відбиток на їхнє доросле життя; брат Коді, отримавши роботу, а згодом одружившись, максимально ізолював себе та свою родину від контактів з матір’ю, братом та сестрою; Дженні, ставши самостійною, повністю ігнорує будь-які спроби з боку сім’ї впливати на свої рішення та на своє життя. Для того, щоб відповісти на запитання, чому все так складається для такої типової середньостатистичної, неособливої американської родини, читачеві в даному випадку доводиться самому застосовувати інтерпретаційні стратегії. Під час здійснення внутрітекстової інтерпретації „читач стає суб’єктом” (за Ізером) [3, 363], а тому саме він заповнює „відкриті елементи” у тексті, додає конотації до подій та характеристик у творі та керує текстовими елементами. На наш погляд, читач асоціює невдачі на прикладі сім’ї Таллів із моделлю патріархальної сім’ї, яка уже вичерпала себе у ХХ столітті, а також безпосередньо із питанням самореалізації жінки у суспільстві.

Нереалізованою є постать Перл, світогляд якої був обмежений домом та дітьми. Коли родину Таллів покидає батько, життя Перл та її трьох дітей змінюється назавжди. Мати виявляється абсолютно непристосованою до життя без чоловіка. Прагнучи вижити зі своїми дітьми, Перл була змушена піти на роботу. Нова праця не приносила їй задоволення, оскільки вона вважала утримання сім’ї прерогативою чоловіка: „Where she came from, a woman expected the men to provide” [19, 20] – „Там, звідки вона була родом від мужчин очікувалося забезпечувати жінку”. У читача складається однозначне враження про марність та непотрібність життя Перл: „...her life had been very long indeed but never full; stunted was more like it” („...її життя було справді довгим, але ніколи повним; воно було більше дріб’язковим”) [19, 292] (переклад мій – О.Р.). Читач здогадується, що нереалізованість і, як наслідок, внутрішня невдоволеність Перл псує її стосунки з дітьми. На нашу думку, втручанням у життя дітей Перл компенсує власну незначимість.

На прикладі Рут, нареченої Езри (сина Перл), котра стала дружиною брата Езри Коді, Е.Тайлер теж яскраво передала трагізм невлаштованої жіночої долі. Рут стала ареною для суперництва рідних братів, точніше – їх трофеєм. Коді доклав усіх зусиль, щоб відвоювати у брата

наречену. І Рут поступилася грубій маскулінній силі. Як результат, вони із Коді були нещасливими у шлюбі. Рут загубила свою ідентичність у тому варіанті класично патріархальних відносин, який їй нав'язав чоловік. Маючи безперечний талант кухаря, та успішно працюючи в ресторані, Рут розгубила свій талант, ставши домогосподаркою. Коді не тільки наполіг на зміні зовнішнього іміджу дружини, а й втручався в її внутрішній світ, тероризуючи безпідставними ревностями, та не даючи їй свободи. Нещасливий цей шлюб був не тільки для Рут, але й для самого Коді, оскільки він із самого початку він був побудований не на любові, а на агресії та на суперництві. Будучи не в змозі приборкати відчуття неправильності життєвого вибору, Коді став для сім'ї справжнім деспотом. Сама ж Рут же не ніяк не боролася за віднайдення власної ідентичності, покійно скорившись існуючим обставинам (власне обставинам, а не долі. Вона розплачувалася не стільки за неправильний життєвий вибір, скільки за інертність, пасивність та відсутність бажання щось змінити).

На нашу думку, питання жіночої самореалізації відображені не тільки в романі Е.Тайлер, а також і в збірці новел Є.Кононенко. В суспільстві, де традиційно жінка здобуває своє становище та „значимість” через чоловіка, самоідентичність жінки відіграє не останню роль. За словами Л.Таран, „в українській...літературі досі не виписана унікальна внутрішня історія становлення жінки – як особистості...” [13, 19] Рефлектуючи над цією цитатою, можна припуститися думки, що Є.Кононенко зобразила власне кризу жіночої самоідентичності та внутрішньої реалізованості. Насамперед, через соціальні умови. Із текстів стає очевидним, що жінки змушені виживати, незважаючи на наявні таланти та професійні кваліфікації. З іншого боку, жінкам очевидно не приносить щастя „влаштувати” свою долю за рахунок інших. Тому Є.Кононенко та Е. Тайлер залишають читачеві/читачці самому/самій знайти рішення проблеми, адже у романі та новелах відсутнє моралізаторство чи пряма авторська позиція щодо питань сім'ї та жіночої самореалізації.

Говорячи про стиль прозових творів Е.Тайлер та Є.Кононенко, то на нашу думку, в ньому можна знайти ряд спільних рис. Це стосується, насамперед, непрямой передачі авторської оцінки. Аналізованим творам притаманна глибина діалогів. У творах відсутній детальний опис подій чи характерів. Письменниці використовують діалоги як основний засіб передачі авторських інтенцій, саме діалоги спонукають читача зробити необхідні висновки. В обох творах наявні також спроби різнобічно подати досвід та переживання головних героїв. Письменниці уникають однобічного висвітлення проблем та поглядів, тому вони, зазвичай, представляють погляди обох статей на події та стосунки.

Отже, питання жіночої самоідентифікації та реалізації, а також дилема сім'ї залишаються відкритими. Є.Кононенко та Е.Тайлер не ставлять за мету вирішити цю дилему, а залишають читачеві право на самостійний пошук відповідей на ці запитання. Різні соціальні умови американського та українського суспільства ставлять жінок в різне становище. Для американського суспільства це становище зумовлене психологічними факторами (це проблема гендерного характеру), тоді як для українського суспільства все ще діє соціально-психологічний фактор (пошуки самоідентичності за посттоталітарних реалій суспільства). Все ж, однаковою і для американського, і для українського простору залишається проблема пересомислення жінкою власного становища у суспільстві, віднайдення власного „Я” для подолання кризи. Криза завжди торкається не тільки внутрішнього стану, а й автоматично переноситься на сімейні взаємовідносини. Тому поняття сімейного щастя нерозривно пов'язане з індивідуальним щастям членів сім'ї.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Сфери інобуття в прозі Євгенії Кононенко // Березіль. – 2001. – №3-4. – С.56-58.
2. Брайко О. Екзистенційні проблеми крізь призму детективного жанру (романи Євгенії Кононенко) // Слово і час. – 2003. – №2. – С.48-57.
3. Ізер В. Процес читання: феноменологічне дослідження // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 349-366.
4. Кононенко Є. Повії теж виходять заміж. Новели. – Львів: Кальварія, 2006. – 192 с.
5. Література. Теорія. Методологія. / за ред. Д. Ульцької. – К.: видавництво Києво-Могилянської академії, 2006. – 543 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с.
7. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – Т.1. – К.: Академія, 2007. – 608 с.

8. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – Т.2. – К.: Академія, 2007. – 624 с.
9. Павличко С. Гендер та ідентичність // Павличко С. Фемінізм. – К.: Основи, 2002. – С.219-228.
10. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики // Слово і час. – 2002. – №3. – С. 58-67.
11. Соловей О. Романи Євгенії Кононенко: бестселери для „елітаріїв”? // Слово і час. – 2003. – №2. – С. 58-62.
12. Таран Л. Фрагменти „творчої” автобіографії // Березіль. – 2005. – №6. – С.165-173.
13. Таран Л. Жіноча роль /Монографія. – К.: Основи, 2007. – С.56-66.
14. Філоненко С.О. Дочки-матері” – нові правила гри? (на матеріалі прози Г. Гордасевич, О. Забужко, С. Йовенко, С.Майданської) // Актуальні проблеми літературознавства. – Т.11: 36. наук. праць /за ред. Н.І.Заверталюк. – Дніпропетровськ: навчальна книга, 2003. – С. 87-95.
15. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.
16. Шимчишин М. Американська феміністична теорія читацького відгуку // Слово і час. – 2005. – №1. – С. 42-49.
17. Яусс Г.Р Естетичний досвід та літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 368-403.
18. Spector J.A. Anne Tyler’s ‘Dinner at the Homesick Restaurant’: a critical feast (Family Systems Psychotherapy and Literature/Literary Criticism) // <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-20615232.html>
19. Tyler A. Dinner at The Homesick Restaurant. – New York: Berkley books, 1982. – 310 p.
20. Woolf V. A Room of One’s Own. – New York: A Harvest book, 1989. – 114 p.

*Василь СЛАПЧУК*

© 2008

## **СМІХ У ПОЕЗІЇ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО ТА А. ВОЗНЕСЕНСЬКОГО: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР**

Сміх належить до найпотужніших і найбільш промовистих засобів самовираження людини. Якщо в трагедії людина відстоює себе під тиском обставин, виявляючи оборонну здатність, то сміючись, вона над цими обставинами вивищується, демонструючи наступальні можливості. На думку Р. Х. Блайса: «Ми долаємо світ у тій мірі, у котрій ми сміємося над ним» [2, 389]. У подібному ключі розглядає сміх В. Винниченко, письменник прирівнює його до зброї, яка вимагає вправ: «Сміятись, коли кров гає й булькає в жилах, уміє й дволітнє хлопча. Але навчитися сміятись, коли болить голова, щемить нога, подаючи алярм; коли в черепі відчуваються хмари; коли вогкість огортає мозок ватою тупости, втоми, знесилля, – сміятись у такому стані є заслугою волі, є наука людини мудрою» [4, 216]. Із цих позицій сміх набирає форми своєрідної філософії, яка забезпечує можливість духовного вдосконалення. Однак природа сміху багатофункціональна. Поняття сміху включає в себе майже опозиційні вияви: на одному полюсі – сарказм та глузування, які можуть мати агресивний характер і спрямовуватися проти загалом позитивних явищ, а на антитетичному – сміх, що виражає радість та щастя; усміх матері, яка спостерігає за своїм малям, і усмішка людини, що зустріла чужинця і в такий спосіб засвідчує добрі наміри. Відтак дослідження сміху не можливе без його диференціювання.

**Мета** статті полягає в тому, щоб через зіставлення творів М. Вінграновського та А. Вознесенського, дослідивши специфіку художніх світів та особливості «сміхової культури» цих поетів, скласти уявлення про характер і роль сміху в антропологічному вимірі. Раніше ця проблема в літературознавстві не розглядалася. Подібне зіставлення та дослідження робиться вперше.

Головну увагу дослідники приділяють сміхові, який умовно можна позначити як «жанровий»: гротеск, сатира, іронія, тощо, а також сміхові, що ліг в основу ритуальних дійств, як-от: карнавал, юродство і таке інше. Широкий пласт «сміхової культури» розробив М. Бахтін, дослідивши творчість Франсуа Рабле, він переконливо довів, що раблеанський сміх має «народні витоки». На думку вченого подвійний аспект сприйняття світу і життя характерний для людства й існував уже на ранніх стадіях розвитку культури. «У фольклорі первісних народів поряд із серйозними (за організацією і тоном) культурами існували сміхові культури, що висміювали і соромословили божество («ритуальний сміх»), поряд з серйозними міфами – міфи сміхові та

лайливі, поряд з героями – їх пародійні двійники-дублери» [1, 10]. М. Бахтін вважає, що на ранніх етапах, в умовах докласового та державного суспільного ладу, серйозний і сміховий аспекти божества, світу і людини були однаково священними.

Сутність сміху обумовлена багатьма чинниками, в основі своїй вона не змінна, однак підвладна законам історії (давньогрецькі комедії основані на зовсім інших передумовах, аніж сучасні), а також позначена національними особливостями і характерними властивостями особистості. Роль сміху упродовж віків мінялася, залежно від ставлення «офіційних» кіл суспільства; сміх, притаманний язичницькій добі, майже повністю заперечується церквою в еру християнства, оскільки і дотепер ототожнюється з гріхом. Деякі сучасні літературознавці солідаризуються з цією позицією: «Сміх народжується там, де спотворюється образ, кривиться лице, де краса поступається потворності, а порядок – абсурду. <...> Істина не сумісна зі сміхом: незмінний, але вічно живий Лик ніколи не може розсмішити. Лице святого, завжди одне й теж, ніколи не стане маскою» [3, 11]. У той же час окремі представники духовенства піддають ревізії тезу про гріховність сміху, наприклад, одна із книг духовного просвітителя, монаха-езуїта Ентоні де Мелло має назву «Коли Бог сміється» [16].

Не беручись визначати, сміх – це дар Божий чи каверзи лукавого, маємо достатньо підстав стверджувати, що сміх має не тільки причину, але й мету, відтак лише знання істинної причини і мети сміху дозволяє правильно оцінити його характер і визначити, благо-творний він чи злочинний. Не можливо повністю погодитись із В. Проппом, який стверджує, що «не можуть бути смішними крайні полярності в природі людини» [18, 30], наприклад, він переконаний, що не може бути смішною людина, яка жертвує собою, скажімо, герой, що віддає своє життя на благо інших, однак сміх обумовлений не тільки об'єктом, що піддається висміюванню, але й суб'єктом, що сміється. Кожен герой має своїх антагоністів, які зі своїх позицій можуть сміятися з героя; ніщо не заважає злу брати на кпини добро.

Лірика зазвичай тяжіє до трагізму, який віддавна асоціюється з «високим жанром», більшість поетів з упередженням ставляться до сміху, надто тісно він пов'язаний із комедійністю, а будь-який натяк на комічність понижує пафос лірики. Не зважаючи на те, що за минуле століття лірика помітно модернізувалася, вона, лише подекуди «заплямившись» сміхом, традиційно залишається «серйозним» жанром.

І. Бражников пише: «Сміх заставляє забути про місце. Не людина володіє сміхом – сміх володіє людиною» [3, 11]. У цьому сенсі М. Вінграновський абсолютно невідкладний сміхові, він чітко усвідомлював місце людини (своє власне місце), місце сміху і місце речей. Особливе місце М. Вінграновський відводить поезії. І. Дзюба задує: «Микола про вечір Мовчана: «Сьогодні у нас була **поезія**... «Якась дівчина: «Свято!». Микола сердито: «Не свято. Свято кожен день. **Поезія!**» [15, 42]. Вінграновський ставить поезію вище від свята, підкреслюючи цим її винайтовість і рідкісність. Ось ще одне свідчення: позитивно оцінюючи одну поетесу, зауважує: «Трохи переграє... простоту. Носа чухає... Поезію треба нести високо...» [15, 38]. М. Вінграновський ніколи не дозволяв собі «чухати носа», це було протиприродне для його таланту, так само, будучи наділеним тим «своєрідним українським гумором» (проза поета підтверджує це), про який говорив Д. Чижевський, аналізуючи український національний характер [19, 15], він силою та специфікою свого таланту уникає зміщення і змішування поезії та сміху. Сміх у поезії Вінграновського звучить тільки там, де він не руйнує її пафос, а доповнює і увиразнює.

У А. Вознесенського ставлення до поезії дещо відмінне, для його творчості характерний елемент балагурства. «Балагурство – одна із національних російських форм сміху, в якій значна доля належить «лінгвістичній» його стороні. Балагурство руйнує значення слів і ламає їх зовнішню форму...» [17, 21]. Звичайно ж, балагурство Вознесенського відрізняється від балагурства давньоруського, оголоючи слово, поет не позбавляє його смислу, а надає йому інший смисл. Балагурство А. Вознесенського – інтелектуальне. Улюблений його прийом із одного слова «виволікати» інше: «пятки, пятки – пяткипяткипяткипяткипят – к-и-п-я-т!» [13, 486], або: «наша культ-столиця – Питер, / Питер – питерпитерпитерпиптерпи-ТЕРПИ» [13, 312]; «Старожил здесь не слышал о рыбе-тельме – / тельме – тельметельметельметель – метель» [13, 467]; «Светофор «триколор» – / three – color – три калор, / калор-калор – калоркалоркалоркалор – Лорка» [13, 438]. Подібним прикладам нема числа. На перший погляд може видатися, що такого роду поетика – деструктивна й породжує хаос, однак Вознесенський наполягає на тому, що бувають різні системи

гармонії: «У музиці існують тональна й атональна системи. Дванадцятитоновій структурі Берга чи Стравінського чужий ладова система Чайковського чи Рахманінова. І ті й інші досконалі. Є дві геометрії – Евкліда і Лобачевського, вони говорять про теж саме...» [9, 430]. У поезії М. Вінграновський та А. Вознесенський, сповідуючи різні гармонії, не розділяючи, а урівноважуючи її.

На відміну від М. Вінграновського, для якого поезія – храм духовний, де поет поводить, як належить благопристойному чоловікові у церкві, для А. Вознесенського поезія – також духовний храм, але назва йому: театр, сцена. Там, де Вінграновський переймається тільки тим, щоб молитва до Господа дійшла й була почута (він внутрішньо зосереджений і відсторонений), Вознесенський ніколи не забуває про зовнішню ефектність (цього вимагають закони сцени), однак все його балагурство – жонгливання словами та звуками, усі його «сміхові конструкції» – одночасно і демонстрація власних можливостей, і випробовування об'єктів, на які скерований сміх, на міцність та справжність, він ніколи не смішить, лише сміється. «Сутність сміху пов'язана з роздвоєнням. Сміх відкриває в одному інше, не відповідне: у високому – низьке, у духовному – матеріальному, в урочистому – буденне, в обнадійливому – те, що розчаровує. Сміх ділить світ надвоє, створює безкінечну кількість двійників, створює сміхову «тінь» дійсності, розколює цю дійсність» [17, 35]. А. Вознесенський великий майстер розколювати дійсність на світ і антисвіт, це характерна риса його творчості.

М. Вінграновський і не смішить, і не сміється. «Мені не смішно. В мене змерзли губи. / Комедія закінчена. Амінь!» [5, 14]. Це зізнання можна прокоментувати словами із книги-інтерв'ю Р. Гарі: «одна з найважливіших проблем в житті кожного – це скоротити його комедійну частину...» [14, 312]. У межах поезії Вінграновський із цією проблемою успішно справляється.

У «Атомних прелюдах» – першій збірці М. Вінграновського концепт «сміх» та похідні від нього зустрічається лише дев'ять разів, але у жодному з моментів ми не побачимо, щоб сміявся ліричний герой, зазвичай він не адресант сміху, а адресат, цебто займає доволі пасивну позицію. Найбільш активний його «контакт зі сміхом» виражається у проханнях: у «Двадцятому прелюді» він звертається до того куточка землі, який називають малою батьківщиною: «І хата моя біла, і криниця / І ніжний борщ з картоплею на дні... / Прийдіть мені! Верніться мені! / Благословіть мене і посміхніться!» [5, 12], а в поемі «Демон» апелює до власної фантазії: «Гай-гай, моя фантазіє печальна! / Всміхнись мені, коханочко моя!» [5, 22]. У обох випадках сміх має однозначно позитивне забарвлення, у першому – навіть стоїть у тому ж ряду, що й благословення, у другому ж – знаходиться в опозиції до печалі. Ще одну опозиційну пару (сміх – біль) знаходимо в сонетному «Вінку на березі юності»: «Я вже спішу страждати і любити, / Бо я незчувсь, як небо стало ближчим, / Легкого цвіту срібнокрилі хвищі – / Все, чим сміється серце і болить» [5, 99]. Продовжуючи тему батьківщини, М. Вінграновський вкладає свою ностальгію за дитинством та батьківською хатою в образ печі, уявляючи їхню зустріч: «Ти всміхатимешся, стара, / І в минуле зітхатимеш комином» [5, 61]. На цей раз сміх і зітхання (смуток) – позитивне й негативне – не перебувають в опозиції, виникнувши як паралельні, пересікаючись і накладаючись, вони взаємодоповнюються, сміх посиленний зітханням, отримує додаткове забарвлення, його характер увиразнюється і поглиблюється. У вірші «Елегія» поет наділяє сміх епітетом «білий»: «Веселі плечі ваші білим сміхом / Мені сміються в легітнім Дніпрі!..» [5, 90], асоціація доволі близька, оскільки сміються плечі коханої, то очевидно, що барва сміху пов'язана з відсутністю засмаги на жіночому тілі, і лише на наступному асоціативному витку «білий сміх» починає відігравати роль символу. Сміх «Атомних прелюдів» доброзичливий, притишений і багатозначний, як правило, він укладений у форму діалогу і виникає там, де слова безсилі або надто матеріальні, цей сміх – відсвіт матерій тонких і невимовних. Безумовно сміх «Атомних прелюдів» має позитивний заряд, навіть той єдиний вірш, у якому жінка піднімає ліричного героя на сміх («І скочив я... І жінка засміялась / Прозорою образою мені, / Що я для неї так-таки й не скочив...» [5, 69]) за те, що він не виявив очікуваного нею геройства, не порушує налаштованості сміху на утвердження і зцілення. Адаже сміхом жінка не прагне образити і не виражає власну образу, а тільки намагається прикритися від образи, якої їй завдав ліричний герой своїм невчинком.

Сміх для А. Вознесенського – одна із призм, крізь які він бачить світ, призма ця не статична, кут її заломлення щоразу інший, – як реакція на ті зміни, що відбуваються у світі (об'єкт спостереження) і які переживає автор/ліричний герой (суб'єкт-спостерігач), відтак спектр сміху, як для лірики, надзвичайно широкий: дійові особи віршів сміються на всі лади, але переважає над

усіма сміх поета. Ключем для розуміння авторського сміху і виявлення тих пружин, якими він запускається можуть бути рядки з раннього вірша «Пожар в Архитектурном институте»: «...Все выгорело начисто. / Милиции полно. / Все – кончено! / Все – начато! / Айда в кино!» [12, 17]. Відправною точкою безтурботності ліричного героя є розуміння, що кінець – це одночасно й початок, отже нема підстав для зажури, можна розважатися, а де розваги – там сміх. Сміх у Вознесенського не знаходиться в опозиції до серйозного, вони мовби одне ціле: сміх – зворотній бік серйозного. Специфіка сміху (зазвичай це різних відтінків іронія) А. Вознесенського в тому, що як би він густо не замішувався, крізь нього завжди проглядає серйозний бік справи, сміючись, автор ніколи не забуває вказати ту точку, з якої проглядається суть проблеми не зміщеної сміхом. Наприклад: «Гонимы / голодные писательские массы. / Неужто дефицит конины / привел к отсутствию Пегаса?..» [13, 351], або: «На все юнески и гринпис / Бельгийский мальчик отвечает: Псс...» / С ним русский мальчик состязался / в стране былин: / гринписдецентрализация, блин!» [13, 461], і ще більш виразніше й красномовніше у вірші «Индийская корова»: «Коровы священное имя / Господом мне дано. / От меня и дерьмо – святыня. / От вас и святыни – дерьмо» [11, 371]. Здається, поет розколює дійсність тільки для того, щоб привернути увагу до її цілісності. Сміх у А. Вознесенського майже не буває емоційним, як правило, це раціональний енергетично заряджений і практично завжди цілеспрямований сміх. Хоча й трапляються зразки «гумору в собі», на взірць: «Хозяйка квартиры: «На них были маски и черные презервативы» [10, 375], де поет обіграє ситуацію, що абсолютно позбавлена сміхових елементів, «видобуваючи» гумор із неадекватності ситуативних деталей. Це доволі сумнівний чорний гумор анекдотичного стибу.

Для поезики М. Вінграновського такого роду сміх абсолютно немислимий, у його активі майже відсутній сміх, що має негативне забарвлення, навіть якщо він спрямований проти явищ, які заслуговують на осуд. Найбільш показовими прикладами осудливого сміху є вірші «Учора я ще в цьому світі жив» і «Душа наїлася та бреше». У першому – автор піддає дошкульній критиці мілкий та дріб'язковий світ міщанства з його «пледями, торшерами, борщами, / Вареннями з малин, суниць, ожин...» – йде довгий перелік фруктів, і від назви до назви сарказм поета наростає, а далі: «Із київського місяця і зір, / Варення із повітря, з неба, з моря – / Не хочете? Тоді скуштуйте з горя, / Варення з горя і варення з вір!» [7, 98]; сміх-зневага переростає у сміх-ненависть. Ця радикально крайня позиція доволі чітко мотивована автором: «Я задихаюсь! Біль – до млости! / Я всі прокляття розпрокляв. / І фіолетовий од злості / Ножами серце обіклав» [7, 99]. Леза цих ножів, леза сміху скеровані проти міщанства, націлені на «відгодовані серця», у цьому ж ключі, але менш емоційно і більш узагальнено, написаний вірш, в якому тема «відгодованих сердець» продовжується темою ситої душі: «Душа наїлася та бреше. / А бреше як! І те і се. / Що вуж, мовляв, корову ссе, / А відьма жінці косу чеше. / Мовляв, каміння – це вода. / Нещастя – щастя. Радість – горе. / Зажура – сміх. А сміх – біда. / Зозуля – півень. Крапля – море» [7, 109]. Цими двома віршами поет вичерпує жорсткі форми сміху, які не притаманні його світогляду. Зважаючи на помітно малі вкраплення сміху у поетичних текстах М. Вінграновського, може видатися, що його поезика позбавлена почуття гумору, однак це поверхове враження, яке поет сам же й переконливо спростовує: «Сміється й світ мій... Тануть тіні / У вчора зимному чолі, / І в цьому світі-сміховинні / Сміється й слово на столі» [7, 84]. У цих рядках задекларована основна життєва і творча позиція письменника, позначаючи і засвідчуючи непідвладність витвореного поетом художнього світу лихим силам і явищам, виражаючи приязнь і доброзичливість слова. І художній світ, і слово М. Вінграновського сміються, але не балагурять, не розсипаються жартами, йому для сміху потрібні «серйозні» мотивації, сміх звучить тільки тоді, коли доречний. Доречність і вмотивованість – дві основні риси індивідуальної сміхової культури Вінграновського.

Майже в усіх віршах М. Вінграновського, які адресовані дитячій аудиторії, присутня іскринка сміху: «Розкажу тобі я ще й про те, / Як у зайця вухо не росте, / А росте у зайця довгий хвіст, / Довгий хвіст від лісу через міст» [6, 243]; «Джмелі спросоння – буц! – лобами!» [6, 184]; «Ти ж, вовче, не взувайсь в старі у вовчі капці, / І ти, лисице, ти з біноклем не ходи!» [6, 267]. Відтінок усміху мають і ті «дорослі» вірші, у яких присутній елемент казки: «Хто він такий в залаганім кожусі, / В кожусі, а хапає дрижаки?.. / Попискують пташата в його вусі, / І в бороді дрімають їжаки» [6, 356]; «Ще б трохи Ніжину пройти, / Ще б трохи Ніжину – і вдома: / Та в лісі темно. І чорти. / А їхня владенька відома: / На сніг посадять без розмов, / До калача зігріють кави / І – йшов додому від Полтави, / Проснувся – у Полтаві знов» [6, 352]; «В Холодній Балці Сіра Відьма / З винових ходить королів. / Ця Сіра Відьма ще свобідна, / І носик їй свобідно впрів» [6,

258]. Автор, розказуючи ці чудернацькі історії, зберігає поважний вираз на обличчі, всміхається лише очима, дотримуючись традиційної манери оповідачів різних небилиць, з їхньою хитрою «посмішкою у вус».

У М. Вінграновського часто почуття, які могли б виражатися сміхом, передаються плачем: «Цар цвіркунів Цвіркун-Співець / Инжира як побачив, / То так зрадів – хай тобі грець! – / Що аж зайшовся плачем. / За Цвіркуном – у плач оса / Осиною сльозою, / А за осою і роса / Сльозою росяною! / Утръох так плакали вони / Від радості і щастя...» [6, 219]. Нічого протиприродного у цій підміні нема, «сльози щастя/сльози радості» – усталений вислів, ним передають найвищий ступінь вияву цього почуття, ситуація відчутно форсується. Сміх у порівнянні з плачем програє у благородстві, однак навряд чи це раціональний хід поета, скоріше – схильність і вияв його тонкої натури та особливості психіки. Ось цьому підтвердження:

«Навшпиньки я увійшов до своєї кімнати, сів за стіл і на сірім столі на сірому папері єдиним подихом написав «Гайавату».

Написав – і заплакав.

Я був щасливий» [8, 67].

В уяві М. Вінграновського сміх зримий, тому нерідко він характеризує його епітетом, що позначає колір: «Синьо посміхається зоря...» [6, 328]; «Де голубим сміявся птах!» [6, 256]; «Червоний светр, білий сміх я обійняв за плечі» [7, 79]. З часом, на заключному етапі творчості, барви сміху у поезії Вінграновського пригасають, і до того негучний сміх ще більше притишується і виражається легеньким, ледь помітним усміхом мудрої людини: «Я думав – сам іду. Дорога, / І витребеньочка-ріка, / Та дика яблуня-обнога, / Та ще сорока з Меджибога, / Що у колгоспі «Перемога» / Вже заморила черв'ячка» [6, 382]. Світ поета урівноважився цією мудрістю, тому: «Що посміхалося – сьогодні у задумі. / І що журилося – не журиться, мовчить» [7, 19].

Схильність А. Вознесенського до сміхових колізій з часом тільки посилилася, нам рубежі століть він створив цілий ряд поем, зокрема «Casino „Россия”» (1996) [13, 127-172]; «Ave rave» (1996) [13, 236-248]; «Чат» (2000) [13, 267-299]; «Чат молчания» (2000) [13, 300-308]; «Девочка с пирсингом» (1999) [13, 326-340]; «Компра» (1996) [13, 417-424]; «Беременный бас» (2001) [13, 516-537]; «Шар-пей» (2001) [13, 70-90], а також чималу кількість віршів, у яких сміх (як уже зазначалося, для Вознесенського найбільш притаманні форми сміху – інтелектуальне балагурство та іронія) відіграє визначальну роль, притому що проблеми порушуються автором надзвичайно серйозні. Сміх поета ніколи не був розважальним, і тепер це гіркий сміх, як бувають гіркими ліки – своєрідні сміхові ін'єкції. А. Вознесенський сміється там, де є підстави для плачу. «Я – сальто перевернутой отчизны. / Я – старый клоун. В клюкве, не в крови. / Я вышел в чат. Страна, поговори! / Ты, ставшая любовью моей жизни, / определяешь жизнь моей любви» [13, 269]. Поет сміється там, де не смішно. Сміх Вознесенського на рубежі віків – це сміхова шокотерапія: для себе, для читачів, для країни, з якою він веде діалог.

Для поетичного світу М. Вінграновського сміх (як вияв лагідності, доброти, світлості) настільки самоочевидний, що опускається, для поета сміх – не засіб, а завжди лише констатація, явно чи латентно він постійно присутній у мовній інтонації, у відтінку слів, оскільки закладений у характері автора і є базовою складовою його філософії життя: попри усі гримаси цивілізації, світ бачиться Вінграновському у світлі усмішки. У А. Вознесенського сміх буває доволі жорстким і нищівним, для нього сміх – інструмент, який він використовує як важіль, щоб зрушити з місця проблему. Сміх служить йому у якості і меча, і щита, залежно від обставин, поет використовує його або для того, щоб виявити істину, або щоб її приховати, особливо тоді, коли йдеться про особисте. М. Вінграновський позначає сміхом присутність (або можливість) гармонії, А. Вознесенський же виражає світовий дисбаланс добра і зла (на користь зла), вказує на тотальність дисгармонії.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Блайс Р. Х. Золотой век дзэн: Антология классических коанов дзэн эпохи Тан / Пер. с англ. А. А. Мищенко; Составл. и комментарии Р. Х. Блайса. СПб.: Издательская группа «Евразия», 2001. – 451 с.



3. Бражников И. Смех и грех. Еще раз о Гоголе и народной смеховой культуре // Независимая газета – 1998. – 12 ноября. – С. 11.
4. Винниченко В. Щоденник 1921-1925. Том другий. – Видання Канадського Інституту Українських Студій: Едмонт-Нью Йорк, 1983. – 700 с.
5. Вінграновський М. С. Атомні прелюди: Поезії. – К.: Радянський письменник, 1962. – 120 с.
6. Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. – Т. 1: Поезії / Вступна стаття Т. Салиги. Тернопіль: Богдан, 2004. – 400 с.
7. Вінграновський М. С. Сто поезій. – К.: Молодь, 1967. – 128 с.
8. Вінграновський М. С. Як я написав «Гайавату» // Поезія-85: Зб. – К.: Рад. письменник, 1985. – С. 66-67.
9. Вознесенский А. А. Прорабы духа. – М.: Советский писатель, 1984. – 496 с.
10. Вознесенский А. А. 2=1>3 000 000 000. Собрание сочинений в пяти томах. Том второй. – М.: Вагриус, 2001. – 416 с.
11. Вознесенский А. А. Нас трое – Бог, ты и я. Собрание сочинений в пяти томах. Том третий. – М.: Вагриус, 2001. – 416 с.
12. Вознесенский А. А. Первый лед. Собрание сочинений в пяти томах. Том первый. – М.: Вагриус, 2000. – 416 с.
13. Вознесенский А. А. Чертополох четвероногий. Собрание сочинений. Том четвертый. – М.: Вагриус, 2005. – 544 с.
14. Гари Р. Ночь будет спокойной / Перев. с франц. Л. Бондаренко и А. Фарафонова. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 414 с.
15. Дзюба І. Не окремо взятє життя. Спогади і роздуми на фінішній прямій // Київ. — 2007. — № 9. — С. 33-78.
16. де Мелло Энтони. Когда Бог смеется. Сборник рассказов-медитаций / Перев. с англ. О. Вишмидта. К.: София, 2004. – 240 с.
17. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 296 с.
18. Пропп В. Я. Природа комического у Гоголя // Русская литература. – №1. – С. 27-43.
19. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні // Філософські твори: у 4-х тт. / Під заг. ред. В. Лісового. – Т. 1. – К.:Смолоскип, 2005. – С. 3-162.

*Світлана ЩЕРБІНА*

© 2008

## **СВОЄРІДНІСТЬ ОБРАЗУ «НОВОЇ ЛЮДИНИ» У ПОВІСТЯХ М. ЛЕСКОВА ТА І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО**

У пореформені 60-70-ті роки ХІХ ст., переломні в історії Росії та України, у літературі ставляться нові проблеми соціального і морального характеру, з'являються нові ідеї, нові письменники, які походять з різночинного середовища і з народних низів, добре знайомі з життям і побутом усіх верств населення. Головною метою проголошується визволення народу, а звідси постає проблема нового героя – людини морально чистої, близької до народу, здатної повести за собою суспільство (маси). На думку просвітників ХІХ ст., до яких можна віднести і Миколу Лєскова з Іваном Нечуєм-Левицьким, несправедливі суспільні порядки можуть бути змінені силою розуму, тому герой нового часу повинен нести в собі ідеї національного і соціального відродження, втілювати риси передового інтелігента, в якого слово не розходиться з ділом [3, 44].

До проблеми позитивного героя в творчості М. Лєскова зверталися такі дослідники, як І. Відуецька, В. Зарва, Н. Старигіна, І. Столярова тощо. Мотив праведництва в творчості М. Лєскова й І. Тургенєва простежила Л. Петрова. Проблема героя-інтелігента у творах І. Нечуя-Левицького була в центрі уваги Н. Зінченко. Проте типологічне системне вивчення проблеми своєрідності образу «нової людини» у повістях М. Лєскова та І. Нечуя-Левицького відсутнє. Тому метою нашої статті є виявлення сходжень і відмінностей зображення «нового героя» у повістях М. Лєскова та І. Нечуя-Левицького у зв'язку з типологією їх реалізма, поглядами на людину, концепцією характеру.

Першим у російській літературі зробив спробу показати героя нового часу в образах Інсарова та Базарова І. Тургенєв. Головне питання епохи «Що робити?» ставить М. Чернишевський і втілює у романі образи «нових людей» пореформеної доби.

На роман М. Чернишевського М. Лесков відповідає твором «Обійдені». «Новий герой», на думку М. Лескова, – це людина, здатна на безкорисливу любов до ближнього, самовідданість, активне служіння добру. І письменник знаходив таких людей повсюди. Серед його «праведників» княгиня Протозанова, дворяне Брянчанинов, Рогожин, Чихачев, Фермор, різночинець Шерамур, протопоп Савелій Туберозов, простолюдин Голован тощо. Їх усіх об'єднує активне ставлення до життя, неможливість стояти відсторонь від людського горя, співчуття до людей і непримиренна, дійова боротьба зі злом.

Бідний дворянин Рогожин із хроніки «Захудалий рід», на визначення М. Лескова, був «чудаком», «добрим паном», «божою людиною», ворогом гноблення у будь-якій формі і другом демократії. Усе життя він присвятив боротьбі за справедливість, за що отримав прізвисько Дон-Кіхота. Якщо герой дізнавався, що хтось потребує допомоги, то не міг жити спокійно і кидався на допомогу: «...там офіцера на ярмарке проучил; там жадного попа прибил; тут злую помещицу в мешке в поле вывез...» [5, 98]. Такі витівки не проходили для нього даром, він місяцями ховався від влади, але ніяка небезпека не могла змусити його відмовитися від боротьби за справедливість. Він просто не міг діяти інакше.

Ідеалом «нової людини» для М. Лескова були не ідеологи, а практики. Це особистості, позбавлені роздвоєності, вони імпульсивні, але їх дії є результатом раптового доброго пориву душі. Його герої вимагають для кожної людини нормальних умов життя. І нехай це тільки елементарні вимоги, але поки вони не виконані, подальший розвиток життя неможливий. І. Відуецька зазначила своєрідність лесковського вирішення проблеми морального самовдосконалення, яка полягає в тому, що «письменник відкидав його як мету, до якої треба було б спеціально прагнути, і визнавав лише як результат діяльності людини, яка всю себе віддає людям» [1, 54].

Ідеальна героїня М. Лескова Варвара Ніканорівна Протозанова живе у звичайній російській дореформеній дійсності, але живе вона не так, як усі поміщики, а так, як вони повинні були б жити, якби думали про народ і усю країну, а не тільки про власний прибуток. Княгиня постійно піклується про підвищення добробуту своїх селян, користується високим авторитетом. Водночас вона бачить приреченість дворянства. Героїня стверджує: «Что тут вечного, зрячий да слабый на слепого да сильного сел, да и едет. Наше крепостное владение – это слепой безногого возит. Это не вечно так будет: слепой прозрит, а зрячий совсем расслабнет, если раньше на своих ногах ходит не научится ...» [5, 107-108].

Лесковська Варвара Ніканорівна Протозанова розуміє важливу історичну роль народу і приреченість будь-якої спроби реформування російського життя без підтримки простих людей, вважаючи, що «...нам прежде всего себя надо поочистить, умы просветить знанием, а сердца смягчать милосердием: надо народ освободить от ран и поношения; иначе он будет не с вами, а вы без него все, что трости ветром колеблемые, к земле падете» [5, 124]. Сумна доля Варвари Ніканорівни у повісті показує: письменник і сам бачив, що його ідеал, виражений у характері героїні, утопічний. Незалежна людина, що посягає на класові інтереси, не зможе протистояти усьому дворянському суспільству.

У творчості М. Лескова позитивних героїв настільки багато, що М. Горький писав: Лесков «как бы поставил целью себе ободрить, воодушевить Русь, измученную рабством...», і почав створювати «для России иконостас ее святых и праведников» [2, 231]. На думку письменника, моральний прогрес повинен стояти на першому плані, і без нього неможливий прогрес соціальний, оскільки соціальні перетворення проводяться людьми і втілюються у життя через людей.

І. Нечуй-Левицький враховував досвід попередників і сучасників. Серед українських письменників першим показав образ «нової людини» інтелігента-демократа П. Куліш у творах «Майор» (1859) і «Украинские незабудки» (1861). До цієї теми звертався М. Драгоманов і О. Кониський в оповіданнях «Пропащі люди» (1862), «Перед світом» (1866). І. Нечуй-Левицький придивлявся до «нового героя» романів І. Тургенєва, до манери І. Гончарова, М. Гоголя і М. Салтиков-Шедріна, до творчості західноєвропейських романістів, до літератури античного світу. Порівнюючи, відшукуючи паралелі між тургенєвським Базаровим і своїми сучасниками (українськими просвітцями), письменник знаходить спільні риси в тому, що «українофіли» були реалістами й лібералами, як і Базаров, «стояли за реальну просвіту, одкидали клерикалізм, пустосвятство й панство, як і вся демократія» [4, 398]. Проте власні уявлення повістяря про «нову

людину» не відповідають деяким рисам тургенєвського героя і героям М. Лескова, про що він і пише: «... такий чоловік був би повинен і на Україні, і в Галичині встоювати не тільки за поступові принципи, але й за своє національне животіння, й національні, а не тільки соціальні права» [4, 398].

Характерною особливістю реалістичного стилю І. Нечуя-Левицького є поєднання вимог і досягнень тогочасного мистецтва з багатовіковим досвідом українського фольклору. Герої нового часу І. Нечуя-Левицького – це студенти, вчителі, лікарі, вони активні, здатні переконати, організувати маси, виявляють протест проти соціального і національного гноблення, причому не ставлять питання про революційний злам державної системи.

Образ «нової людини» у І. Нечуя-Левицького тісно пов'язаний із національною ідеєю і вірою в роль інтелігенції у розкріпаченні української свідомості. Це герої повісті «Хмари» Дашкевич і Павло Радюк, талановитий оперний співак Флегонт Літошинський та його дружина Софія Леонівна у повісті «На гастролях в Микитянах».

У повісті «Хмари» І. Нечуй-Левицький змальовує власний тип «нової людини», якою стає Павло Радюк – представник нового покоління інтелігенції. Цим образом письменник хоче показати демократичність, любов до національної культури, радикальний протест проти народного гноблення. «Нам не треба солдатчини! Нам не треба кадила й кропила! Ми й так темні й глухі, ми й там маємо більма на очах! Нащо нам великі дзвони? Нащо нам золотoverхі монастирі? Нащо нам топити віск перед образами?.. Нам не треба війни, а треба просвіти» [6, 137-138], – промовляє Радюк і щиро вірить, що поширення знань і просвіти можуть принести звільнення від національного й соціального гніту.

Проте помітно, що письменник сам ставиться до свого героя неоднозначно: водночас захоплюється щирістю, палкою мрією Радюка ошчасливити власний народ і тут же виявляє недостатність його програми. Напевно, письменник, добре знаючи умови народного життя, відчував нездоланну прірву між палкими мріями Радюка й реальним світом селянства. За свідченнями самого І. Нечуя-Левицького, він свого героя писав з реально існуючого прототипа: «Тип Радюка списаний мною з двох таких діячів: один мій товариш Олексій Львович Гулак-Артемівський, вже небіжчик, доктор, небіж автора «Пан та собака», а другий, полтавець, ще й досі живе. Це справді були сівачі...» [3, 46].

Представник старого покоління інтелігенції Дашкевич змальований чесним, порядним, безкорисливим, він теж дуже боліє душою за національне відродження України, але, занурившись у вивчення абстрактної «слов'янської душі», заплутався у різних філософських вченнях і загубив не тільки себе, свій талант, а і дітей не зміг виховати так, як хотілося і мріялося. За оцінками М. Драгоманова, образ Радюка вийшов наївним і невдалим, але твір в цілому – реалістичним і цінним. О. Кониський зазначав, що головний герой змальований позитивно і реально, бо тодішні інтелігенти такого типу більше «говорили, кричали, гукали», ніж діяли [3, 46].

Новою версією просвітяна-діяча став Комашко в повісті «Над чорним морем», де І. Нечуй-Левицький представляє різні ідейно-суспільні течії, між представниками яких наявні досить гострі полемічні суперечки. Він надає слово супротивникам головного героя, образ якого постає більш толерантним у відношенні до інших націй («Для нього, як для демократа, були дорогі інтереси як свого народу, так і інших слов'янських і неслов'янських народів» [7, 131]) і більш рішучим, коли герой відчув на собі переслідування і репресії держави («...в його душу, добру зроду, запала злість, ненависть до порядків, як падає грязь, кинута навісною рукою на чистий кришталь, і псує дорогий кришталь...») [7, 309].

Основним джерелом творчості письменника було народне життя, що підтверджує лист українського повістярка до М. Грушевського від 28 травня 1885 р., в якому він пише, що йому часто траплялося «наскочити на сюжети з народного життя» і він «багато їх взяв з життя, не змінивши навіть прізвищ та ймення» дійових осіб, «...пишу те, що бачив, що знаю, а чого не знаю, за те не беруся» [6, 300]. І. Нечуй-Левицького без вагання можна назвати однодумцем і побратимом М. Лескова, який у своїй творчості теж спирався на реальні події та історичні постаті. М. Лесков охоче використовував форми спогадів і передавав реальні події, знайомі сучасникам. У 1884 році він звертається з проханням до одного з кореспондентів: «... всякая умно наблюденная житейская история есть хороший материал для писателя. ... Я всегда люблю основывать дело на живом событии, а не на вымысле» [1, 40].

Зближує М. Лескова та І. Нечуя-Левицького і те, що М. Лесков завжди був «рішуче виступав проти революційних методів перетворення життя, як просвітитель-демократ надавав великого значення розвиткові матеріальної і духовної культури суспільства» [1, 47]. Герої М. Лескова, на відміну від героїв І. Нечуя-Левицького, більш дійові, активні. Через усю творчість російського та українського письменників проходить думка про особисту моральну відповідальність кожної людини перед власною країною і народом.

Своїми творами, а особливо галереєю праведників, М. Лесков звертається до сучасників із закликком «всеми зависящими от нас средствами увеличивать сумму добра в себе и вокруг себя» [1, 50], що несе в собі постійне моральне вдосконалення. Збільшення добра навколо, на думку М. Лескова, передбачало активне втручання у навколишнє життя і боротьбу зі злом, які б форми воно не приймало. І письменник активно втілював у свою творчу діяльність власну програму, головними провідниками якої були позитивні герої – «диваки» і «праведники». На відміну від І. Нечуя-Левицького, в творчості якого „позитивний герой” здебільшого є виходцем з інтелігенції, М. Лесков не знаходив готової мудрості у жодній з верств населення. Він визнавав за народом право захисника істинної моральності, але не уявляв прогресу країни без розвитку досягнень науки, культури і цивілізації. Він бачив появу високоморальних особистостей у всіх верствах населення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Видуэцкая И.П. Николай Семенович Лесков. – М.: Знание, 1979. – 64 с.
2. Горький М. Н.С. Лесков // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. – М., 1953. – Т.24. – С.228-237.
3. Зінченко Н.І. Мета ясна й проста – народ й Україна (Інтелігент-демократ у творах І. Нечуя-Левицького) // Слово і час. – 1991. – №8. – С. 42-47.
4. Історія української літератури ХІХ століття: У 2 кн.: Підручник / За ред. М.Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2006. – Кн. 2. – 712 с.
5. Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, – Т. 5. – 636 с.
6. Нечуй-Левицький І.С. Зібр. творів: У 10 т. – К.: Наукова думка, 1965. – Т. 2. – 391 с.
7. Нечуй-Левицький І.С. Зібр. творів: У 10 т. – К.: Наукова думка, 1966. – Т. 5. – 456 с.
8. Нечуй-Левицький І.С. Зібр. творів: У 10 т. – К.: Наукова думка, 1968. – Т. 10. – 588 с.
9. Петрова Л.М. Мотив праведництва в творчестві Лескова и Тургенева // Творчество Н.С. Лескова: Научные труды. – Курск: Гор. тип. упр. издат. Курского облсполкома, 1980. – Т. 213. – С. 91-99.

# АНТРОПОЛОГІЯ НАРАЦІЇ



Оксана ГОЛОВІЙ

© 2008

## ПОВІСТЬ ГР. ТЮТЮННИКА “ДЕНЬ МІЙ СУБОТНІЙ”: СПРОБА АНАЛІЗУ

Вихідним пунктом наратологічних студій у літературознавчій науці ХХ ст. стали концепції В. Шміда, структуралістів та постструктуралістів (Р. Барт, Ю. Крістева, Ц. Тодоров), представників структуралістсько-семіотичних шкіл (Ф. де Сосюр, Б. Ейхенбаум, Р. Якобсон, Ю. Лотман), дослідників художньої комунікації між наратором і реципієнтом (Р. Інгарден, М. Бахтін, У. Еко) та текстової фокалізації, вербального способу представлення часово орієнтованих ситуацій і подій (Б. Успенський, Ж. Жанетт). У радянському та українському літературознавстві традиція теорії оповіді пов'язана з працями В. Виноградова, Б. Кармана, І. Денисюка, Л. Кодацької, П. Хропка. Ця проблема цікавить сучасних дослідників: М. Легкого, М. Ткачука, В. Сірук, В. Балдинюк, М. Руденко, О. Капленко та ін. У мистецьких творах ХХ ст. головним чином аналізується нарація в модерністичному чи в постмодерністичному дискурсі; неореалістичним текстам не приділяється належна увага.

Повісті неореаліста Гр. Тютюнника побудовані за традиційними наративними моделями: “Климко”, “Вогник далеко в степу” – класичний спосіб організації твору (лінійний сюжет, елементи ретроспективності, хронологічна послідовність подій, наявність повної, розгорнутої, завершеної історії з зав'язкою – розвитком дії – кульмінацією – розв'язкою тощо), “День мій суботній”<sup>9</sup> – неklasичний тип оповіді, показовий для неореалістичних прозових творів ХХ ст. З точки зору нарації повість “День мій суботній” не розглядалася у науково-критичних працях про творчість письменника, тому саме вона стала об'єктом нашого дослідження.

У специфіці хронотопу, запрограмованого назвою повісті, використано прийом “введення в оману” читача: “День мій суботній” (незважаючи на інверсію) передбачає оповідь про події одного дня із життя людини: ранок, день, вечір. Однак “горизонт сподівань” реципієнта не реалізується у тексті: “суботня історія” внаслідок насичення сюжету спогадами головного героя-оповідача Миколи Гордійовича Порубая переростає в оповідь про все його життя; відповідно нарація вибудовується не в хронологічній послідовності, оповідь нелінійна, сюжет не збігається з фавулою.

Початок твору є очікуваним з огляду на назву, так само як оповідь від першої особи (так звана “особистісна” оповідь [5, 72-74], “автодієгетичний наратив” [6, 5-6]): “Прокидаюсь я щосуботи од сонця й золота, що, здається, тече крізь вікно з недавно позолочених хрестів на Андріївській церкві” [7, 473]. Проте уже в наступному реченні: “Якщо сонце вже височенько, хрести відбиваються на вицвілих стінах моєї кімнати (я живу тут недавно, ремонту зробити не встиг та вже й не встигну) і ледь помітно тремтять серед сріблястого хатнього порошу” [7, 473], – окрім інформації про пору дня, місце дії, конкретні побутові умови, наявний натяк на загадку: чому герой не встигне зробити ремонту? Автор подає його в синтаксично виокремленій вставній конструкції, як щось додаткове і несуттєве. Згодом таємність та інтрига посилюються: йдеться про помилку, яка “дорого коштувала” героєві, оскільки він усвідомив ілюзорність попередніх уявлень, зрозумів, що його боротьба за право жити так, як хочеться, була приниженням та борсанням “в ятерині дрібниць” – “І в ім'я чого! Щоб подвоювати й потроювати ту ж таки помилку...” [7, 474]. Тобто фавульна побудова наративу здійснюється за допомогою сюжетного “коду-загадки” – рух оповіді від інтригуючого незнання до розгадки-відповіді. Цей рух реалізується в такій схемі подій та ситуацій: ранок і прокидання від сну; спогад про розподіл на місце роботи по закінченню

<sup>9</sup> Публікацію повісті “День мій суботній” протягом тривалого часу “заморожували” на рівні версток. Вперше вона з'явилася російською мовою в журналі “Студенческий меридиан” (1975, № 1, 2); українською – в журналі “Вітчизна” (1981, № 11) – напередодні 50-літнього ювілею письменника, через рік по його смерті.

навчання в інституті; роздуми про несправедливо привласнену кімнату; оповідь про будні (зарядка, чай, дорога на роботу), про завкадрами Товариства – Олександра Павловича Багрича, про директора Івана Захаровича Ясько; спогад про голодне дитинство (з проєкцією на земляка-директора), ситуація з письменником Мироном; оповідь про реконструкцію “квартири-музею всесвітньо відомого вченого... в стилі а ля агітпункту” [7, 490] і усвідомлення інакшості своїх поглядів на історичні пам’ятки, звідси – рішення звільнитися (яке не вдалося реалізувати відразу із-за зачарованого кола процедури працевлаштування в СРСР: “Годин з історії... ніде не було. Тоді я попросився спершу в будівельне управління слюсарем до бетономішалок, далі свердловальником на завод і, нарешті, слюсарем по ремонту товарних вагонів, але мене ніде не взяли: вища освіта” [7, 492]); виринання зі спогадів (уже пів на десяту), “гра” з сусідкою Лідією Костянтинівною; дорога на базар; згадка про кербуда Калініна та з’ясування стосунків із ним; епізод із п’яницею-інвалідом; зустріч та розмова з інститутським другом Степаном; повернення додому, лист від матері, спогад про Галину, вечірня прогулянка містом.

Отже, в експозиції йдеться про неминуче виселення Миколи з квартири та якусь його минулу життєву помилку. З огляду на спогад про розподіл робочих місць після закінчення інституту (випускники правдами й неправдами вирішували дилему: залишатися в місті чи “добровільно” їхати вчителювати на село) суть помилки здається зрозумілою. Проектується ситуація: герой зробив неправильний вибір (залишився в Києві). Свідчать про це сум’яття в його душі, розчакнутість свідомості: “Так і живу: в місті мрію про село, у селі – про місто” [7, 475]. Відчутні дезорієнтація та “загубленість” людини у світі: “Тепер живу в цій кімнаті-келії і почуваюся в ній, як безквитковий пасажир на третій полиці вагона чи ще й гірше, бо пасажир знає, де йому вставати, а я й цього поки що не знаю” [7, 475]. Мимоволі усі сюжетні вузли пов’язуються з цим помилковим вибором: зав’язкою уявляється все та ж ситуація розподілу в інституті, кульмінацією – конфлікт з директором Іваном Захаровичем через музей, а розв’язкою – рішення покинути місто, зробити нарешті правильний вибір.

Микола повідомив свого університетського друга: “Я поїду, Степане, звідси, поїду на село вчителювати. У найглухіше село, аби тільки були там хоч маленький лісок і річка, а не голі обрії” [7, 513]. Однак подія – від’їзд із Києва – на наративному рівні так і не відбувається. Окрім того, після, здавалось би, остаточного рішення про повернення в село (розв’язка конфлікту), оповідь продовжується – лист від матері і спогад про поштарку Галю. Заключна ситуація: герой гуляє вечірнім Києвом (день суботній добіг кінця) і думає про те, що останній раз спостерігає за сонцем із цього місця: “Сонце вже торкнулося обрії. Воно було кругле, густо-червоне і таке врочисте, що говорити з ним личило б хіба що давньогрецькою мовою. Але я не знав давньогрецької і йшов поміж кручами, тихо шепочучи: «Ave sol, ave sol». Скоро я вже не побачу тебе з цих круч... Але ж ти однакове всюди” [7, 521]. До речі, образи сонця та церковних хрестів частотні в тексті, функціонують як символи та “функції-каталізатори” (за термінологією Р. Барта [1, 394-401]). Від’їзд героя не може бути розв’язкою: з огляду на фінальні згадки про матір (уособлення села) та Галю (уособлення міста) рішення покинути Київ хитке (натяки на кохання до дівчини, ймовірність продовження стосунків та план зустрічі). Тобто оповідь незавершена: на подієвому рівні наративна структура залишається відкритою. Значить, факт повернення Миколи до села не є важливим (навіть чи це принесе йому душевну рівновагу). Наратор веде реципієнта манівцями поверхового сприйняття твору (банальний вибір між селом та містом), і лише у фіналі стає зрозумілим, що ситуацію вибору варто проектувати в іншу площину.

На сюжетному рівні зав’язка відбувається не в інституті, а ще в дитинстві героя: спогад про роботу в свинарнику, голод та відбирання кількох мерзлих картоплин (за “крадіжку” яких могли жорстоко покарати) зі свинячої їжі для себе і сім’ї, для колеги тітки Хариті та її немічної матері. Головне – згадка про директора Івана Захаровича, який “віддав сільському господарству свої найкращі роки” [7, 480] (за його ж словами), а насправді був уповноваженим у колгоспі, де працював малий Миколка, і “мав у селі славу людини суворої, такої, що на очі йому з в’язкою соломи чи дров не попадайся” [7, 483] та, відповідно, нічого не знав і досі не знає про потреби села (хоча й хизується досвідом роботи з народом), як, до речі, і про культурні цінності (ситуація з музеєм). Відтак конфлікт із директором (“керівник – підлеглий”) проектується не в площину споживацького розуміння мистецтва та історичної пам’яті, а на глобальний рівень проблеми вибору. Йдеться не про вибір місця проживання чи роботи, а про вибір життєвих цінностей та моральної позиції. Свідчить про це і згадка в кінці повісті: “І рік не в тому, що Іван Захарович не

зрозумів моє ставлення до новоутвореного музею великого вченого. Річ у тому, що якби він зустрів мене, як я повертався з свинарника, то не спитав би, чому на мені такі старі куфайка й чоботи і чому я такий малий виріс – він спитав би, що в мене в кишенях...” [7, 513]. Або наступні характеристики Івана Захаровича: “...він не знає, як легко дається людині щастя, якщо вона не вигадує його сама собі, не пнеться до нього з останніх сил, а ласує ним вільно, як повітрям і водою. І у мене воно було, таке щастя. Як несеш гарячу картоплю у кишенях...” [7, 482]; чи звертання Миколи до директора (подумки): “Ви пишастесь тим, що наші земляки перевиконали план по хлібоздачі, затримують сніг і вивозять гній... а я – ні. Бо звук пишастися тільки тим, що зроблено моїми руками. І то мовчки” [7, 483].

Глобальність конфлікту між людяністю і нелюдяністю, між традиційними нормами моралі та її спотворенням (лицемірством, підлабузництвом, хабарництвом тощо), між Людиною і Системою<sup>10</sup> підкреслено у філософських роздумах героя про тотальну “сліпоту і глухоту”, втрату в суспільстві “чуття Людини в собі і в інших” [7, 486]. На екзистенційне питання: “Куди ми поспішаємо, в ім’я чого штовхаємо одне одного ліктями на вулицях, у чергах, пхаємося наввипередки в автобуси, тролейбуси, трамваї, відверто нехтуючи добрим чуттям братерства?” [7, 486] – відповіді нема, тому закономірне душевне волення героя: “Люди! Схаменіться. Адже ви добровільно, щодня, щомиті відмовляєтесь від насолоди життям, таким коротким. Ви більше дієте, ніж думаєте. Бо вам – ніколи!” [7, 487]. Екзистенційна самотність героя підкреслена його розмовами з диваном-ліжком, якому він навіть дав ім’я – Потапович [7, 485].

Микола відрізняється від інших тим, що прагне бути чесним із оточенням та самим собою (наприклад, не може змиритися з тим, що дав хабара кербуду), його шокує, що юні гітаристи з під’їзду “шанують силу понад усяку мораль” [7, 496], вражає, що світ несправжній, що люди орієнтуються на оманливі ідеали (як “зіваки” на вулицях міста [7, 498-499]) і в результаті живуть несправжнім життям, задовольняються маловартісним існуванням, слухняно виконують ролі, приписані зверху. Тому так часто йдеться про акторство, гру, маски. Наприклад, у звертанні до молодого письменника Мирона: “Знаєте, Мироне, мені здається, що люди всі до одного актори. І що далі ми віддаляємось від своїх прашурів, то вища наша акторська майстерність” [7, 487]. Микола подумки пояснює сусідці Лідії Костянтинівні причину її сутичок із дочкою: “Вона зневажає вас за те, що ви не подарували їй вроди і тепер їй нічим грати!” [7, 495]. Згадується, що Микола “разів зо два знімав кербудівську маску” [7, 501] з Калініна. Про друга з інституту оповідач зазначає: “Степан належить до тої рідкісної породи людей, які вміють по-справжньому радіти удачам ближнього, а якщо коли й бувають акторами, то лише жартома та по відношенню до самих себе” [7, 503].

В оповіді наявні епізоди про зйомки фільмів (навіть фігурує кінематографічна лексика). Показова ситуація – проекція на майбутнє сприйняття фільму про війну сільськими ветеранами: “Що диви, – бубонітиме Іван. – Я тоді не таке бачив. А це – буза. Граюцца, граюцца... Ходім краще додому, бо мені завтра рано по жом їхати” [7, 497]. У цілому наративна побудова повісті нагадує зйомки фільму. По-перше, спогади і сьогодення фігурують як ланцюг кадрів із кінофільму. По-друге, наявна потужна фіксація зорових образів (насичення тексту функціями-каталізаторами: описами інтер’єру, побуту, природи тощо): “Я обвів кімнату поглядом: голі стіни, вкриту старою пилюгою лампочку під стелею, руді капшуки павутини по кутках угорі...” [7, 473]; “Кімната в мене мала й вузька, відгороджена од ліфта міцними подвійними дверима, між якими – мій ‘холодильник’: дві полиці з обрізків сухої штукатурки” [7, 475]. Деталізується панорама міста: “...з вікна моєї нори видно супроти західно сонячної пожежі оранжеві паводи за Дніпром серед рудих з прозеленцем лук, далекий обрій у печальних присмерках та чіткі чорні зазубні лісів, за якими чути мені степ” [7, 475]. Фігурують точні згадки про світло-тіні від сонця і церковних хрестів на стінах квартири [7, 473]. Цікаво, що ці деталізовано-точні описи ніби переплітаються із ретроспективними спогадами (фрагменти оповіді чергують картини минулого з теперішніми подіями, побутовий та універсально-філософський плани). Тобто відбувається зміна планів оповіді, поєднуються дві викладові манери.

Окрім цього, описи (розповідні одиниці) нагадують сценічні ремарки, тим самим надають текстові ефекту виразності, який могла б створити гра на сцені. Прийоми сценічного /

<sup>10</sup> Якоюсь мірою схожий конфлікт у діалогії Ю. Домбровського “Факультет непотрібних речей”: головні герої обох творів – “хранителі старожитностей” (“*Оберігати історичні пам’ятки, які належали й належать поколінням – хіба не благородна справа?*” [490]) – “речей непотрібних” в СРСР.

кінематографічного мистецтва використовуються в зображенні головного героя: "...і, як це часто бувало зі мною раніше, я раптом побачив себе збоку, чужими очима – напевно, так бачить себе актор у фільмі, де він грає: кожен свій крок, слово, вчинок – і гостро, як біль, відчув, що став не самим собою, а кимось іншим, і що ця роль мені важка" [7, 473]. Тут не лише амбівалентність наратора (кореляція першої і третьої особи), а й прагнення побачити себе збоку (своєрідним переглядом кіно є спогади героя про своє минуле), щоб ще раз проаналізувати ситуацію, переконатися в правильності своєї життєвої позиції: "І раптом я сказав собі вголос: «Невдаха ти, Микола». Сказав – і зупинився: так вразили мене ці слова" [7, 489].

Х. Ортега-і-Гассет однією з тенденцій мистецтва ХХ ст. вважав рух "від простої оповіді, яка була лише позначальною, до системного показу" [4, 277]. Пояснював посилену увагу до сценічного зображення подій концепцією присутності, згідно з якою нове мистецтво має не розповідати про долю чи пригоди персонажів, а показувати їх: "Нам до вподоби спостерігати за ними [персонажами – О.Г.] зблизька, перейматися їхнім внутрішнім життям, розуміти їх, занурюватись у їхній світ" [4, 277], – що й робить читач, опиняючись у коловороті спогадів Тютюнникового героя. Виклад, який не стільки розповідає, скільки показує та демонструє, М. Легкий називає "технікою showing" [3, 13]. Однак ця техніка не універсальна. Наступна вимога Х. Ортеги-і-Гасета до прози ХХ ст.: "Треба, щоб ми бачили життя романічних героїв, а не тільки слухали про них" [4, 277], – не послідовно реалізується в тексті. Адже про усіх персонажів ми лише "слухаємо" – вони постають перед читачем у світлі оцінок наратора, несуть печать його бачення (митець поєднує прийоми показу та оповіді), хоча тут нема підстав твердити про класичну всезнаючу нарацію, оскільки перспектива героя розгортається в кількох площинах – як часових (теперішнє, минуле, майбутнє), так і оповідних ("я" і погляд збоку).

Щодо темпоральних особливостей нарації, то химерні сплетіння спогадів про минуле й оповіді про сьогодення змушують реципієнта перебувати на межі між кількома часовими площинами. Наратор моделює ситуації за участі різних героїв-персонажів з минулого, паралельно фіксуючи свої колишні і теперішні почуття. Усі події набувають певного окреслення у світлі фіналу повісті, де йдеться про остаточний вибір і майбутнє героя. Тобто часова дистанція наратора від наратованих ситуацій, подій та персонажів неоднакова: створено особливий тип оповіді, де час і дія здатні розгортатися з минулого через теперішнє в майбутнє. Футурологічна проекція кардинально змінює сприйняття твору, адже стає очевидним, що кінематографічно-показовий погляд оповідача на себе збоку і ретроспективні спогади стають частиною подієвого ряду не задля ефекту заповнення прогалів із минулого героя, а з метою оцінювання свого вибору: прагнення перекопати читача і себе в його правильності. Тому наявність розв'язки на подієвому рівні не обов'язкова: факт від'їзду з міста не такий важливий, як зникнення сумнівів.

Незважаючи на те, що з позицій сучасних літературознавців-наратологів неприпустимо ототожнювати автора-творця з автором-людиною, варто сказати, що головний герой несе в собі левову частку світоглядних уявлень "автора біографічного" – Гр. Тютюнника: його безкомпромісна чесність, нетерпимість до лицемірства, принциповість тощо. Можливо, автор писав цю повість, теж прагнучи побачити себе збоку, ще раз проаналізувати життя, переконаватися у правильності свого вибору, своїх орієнтирів і спробувати знайти вихід із зачарованого кола Системи, залишившись Людиною (єдиним можливим виходом виявилася смерть).

Наративна структура тексту не обмежується ланцюгом подій з початком та кінцем. Сюжет і фабула не тотожні. Надзвичайно важливі сюжетні вузли – специфіка їх розташування спричинена не так бажанням автора створити із фабульного матеріалу оригінальний сюжет, як вибором такого кута зору, який здатен спроектувати увагу читача в правильне русло. Сумніви в душі героя щодо вибору та ситуація його непорозуміння з директором набувають глобального рівня: конфлікт "Людина – Система" та екзистенційна проблема вибору. Показовими є неоднозначне тлумачення зав'язки, конфлікту та розв'язки твору (кардинальних функцій, за термінологією Р. Барта). Автор використовує прийоми "коду-загадки", "відкритого фіналу", "введення в оману" читача, невиправдання "горизонту очікування" тощо. Створена наративна структура інтригує реципієнта, разом з тим дезорієнтує та ускладнює сприйняття твору: автор веде читача "лабіринтом" життєвих перипетій, змушує помилятися та сумніватися – повністю занурює у власний світ, щоб "інший" зрозумів суть його вибору. Частотними є прийоми сценічного мистецтва і кінематографії (у зображенні героя, у деталізовано-описових ремарках) – функція нарації полягає не тільки в тому, щоб "зобразити", а щоб "розіграти виставу", показати героя.



Відповідно, у наративній структурі тексту поєднуються різні оповідні манери. У повісті “День мій суботній” важливий не так сюжет, як логіка організації сюжетної послідовності: наративна структура стає ключем до розгадки специфіки твору (його конфлікту і фіналу).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Тракаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 387-423.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10. 01. 01. / Львівський ун-т ім. І. Франка. – Львів, 1997. – 17 с.
4. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Пер. з ісп. В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – С. 273-305.
5. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова; Отв. ред. А. Е. Махов. – М.: Интрада ИНИОН, 1999. – 319 с.
6. Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
7. Тютюнник Г. М. Облога: Вибр. твори / Передм., упоряд. та приміт. В. Дончика. – 2-ге вид. – К.: Пульсари, 2004. – 832 с.

*Л. ДЕРКАЧ*

© 2008

### **ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВИХ КОМУНІКАНТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ В. ПІДМОГИЛЬНОГО)**

Зміни в українському літературознавстві засвідчують вироблення нових теоретичних підходів до вивчення літературних творів. Певною мірою це можна пояснити тим, що різноманітна літературна інформація ХХ століття відрізняється від творів минулого століття, що передбачали чистоту жанру, цілісність композиції, зрозумілість. Доступність для читача, авторське «всезнання» змінюється зосередженістю на новаторстві, навіть експериментуванням. Такі зміни спричинили нове теоретичне осмислення літературних текстів. Зміна художнього зображення, а відтак і його наукового вивчення насамперед позначилися на переосмисленні ролі автора та читача художнього твору. Предметом зацікавлення теоретиків стає комунікаційний аспект продукування тексту. Авторитетність авторської думки поступається твердженню про необхідність врахування авторського проекту читача. Перед теорією літератури постала проблема наукового визнання адресата елементом авторської, а отже й текстуальної стратегії, що означало виділення таких складових літературного процесу, як автор, текст, читач.

Комунікативну природу художнього тексту досліджували У. Еко, М. Зубрицька, Ю. Лотман, В. Шмід та ін. Окремі аспекти комунікативного зв'язку автор-текст-читач висвітлювали В. Агеєва, О. Астаф'єв, Н. Бернадська, А. Гуляк, С. Павличко, ін. У праці «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів» У. Еко зазначає: «Читач як активний патрон інтерпретації є частиною картини генеративного процесу тексту» [Еко, 2004: 27]. Вчений представляє літературний текст як своєрідний набір повідомлень, що передаються від адресанта (автора) до адресата (читача).

Відомий представник французького структуралізму Р. Барт деталізує комунікативну форму „адресант – повідомлення – адресат”, вважаючи текст простором, в якому відбувається процес утворення значень.

М. Зубрицька, досліджуючи дискурс читача і читання, зауважує, що ускладнення художнього тексту у ХХ столітті «дефінітивно закладає в своїй структурі ускладнення проекту універсального читача з тонкою інтуїцією, інтерпретаційною гнучкістю та багатого уявою» [Зубрицька, 2004: 31].

Наратологічні дослідження доповнюють комунікативний підхід до вивчення літературних творів в аспекті структурування наративу як процесу комунікації, визначення оповідних інстанцій. Внутрішньотекстова комунікація вважається багаторівневою. Її складові визначаються по-різному: екзигезис, діегезис, метадіегезис (Ж. Женетт); матричний наратив, наратив першого рівня, другого (Ш. Ріммон-Кенон).

Фундаментальною працею, у якій досліджено комунікативну структуру оповідних текстів, є «Наратологія» В. Шміда. Автор визначає складові (рівні) комунікативної моделі, оповідні інстанції. Стверджує, що комунікація між конкретним автором та конкретним читачем здійснюється за посередництвом комунікації на інших, внутрішніх, рівнях тексту, зокрема на рівнях абстрактний автор – абстрактний читач, фіктивний наратор – фіктивний читач, а також на рівні комунікації поміж персонажами [Шмід, 2003]. Найпростішим для розуміння рівнем у цій моделі є рівень комунікації між персонажами – його складають репліки персонажів твору. Але світ, про який йдеться у тексті, складається не тільки із цитованих розмов. Зображуваний світ передбачає певний підбір персонажів, ситуацій, дій, деталізацію підібраних елементів, певне їх розташування, мовленнєву презентацію та оцінку, роздуми, узагальнення, коментарі. Відповідальність за таке компоновання подій як наративного матеріалу для створюваної історії належить нараторові (за В. Шмідом, „фіктивному нараторові”), що може бути зображений двома способами: експліцитно (самопрезентація наратора) та імпліцитно (за допомогою індексів оповідного тексту).

Протилежною до інстанції фіктивного наратора є інстанція фіктивного читача, який не ідентифікується з жодним персонажем, а є лише схемою очікувань наратора. Фіктивний читач може виражатися експліцитно (з допомогою граматичних форм другої особи або форм звернень до читача) та імпліцитно (з допомогою тих самих індексів, що й зображення наратора).

Наратор і фіктивний читач складають комунікативний рівень зображуваного у тексті світу. Літературний твір є комунікацією на вищому рівні узагальнення – між абстрактним автором та абстрактним читачем. Інстанцію абстрактного автора складають усі знаки, що вказують на відправника, який не зображується у тексті, а є принципом вигадування наратора і всього зображуваного. Абстрактний автор не має свого голосу, тексту. «Його слово – це увесь текст у всіх його планах... Абстрактний автор... існує у творі... на основі творчих слідів-симптомів, і потребує конкретизації з боку читача... конструкт, створюваний читачем на основі осмислення ним твору» [Шмід, 2003: 53]. Абстрактний автор виявляється через осмислення творчих актів, які породжують текст: відбір подій, ситуацій, персонажів, логіка дій, конституювання наратора, його оповіді. Текст містить знаки, що вказують на абстрактного автора як конструктивний принцип твору.

Протилежний абстрактному авторові абстрактний читач відрізняється від читача фіктивного. Абстрактний читач – це передбачуваний чи ідеальний адресат, уявлення автора про свого читача. Абстрактний читач є образом адресата, що його мав на увазі конкретний автор, зафіксувавши в тексті за допомогою певних знаків.

Характер зв'язків між комунікативними інстанціями залежить від дистантних позицій між ними, від точки зору чи множинності ракурсів відтворення художньої дійсності. Специфіка комунікативної моделі художнього тексту визначається зорієнтованістю автора на певного читача, соціо-культурним контекстом, естетичні уподобаннями письменника.

Літературні тексти початку ХХ століття характеризуються запереченням усталених норм, експериментуванням на рівні наративних і комунікативних стратегій. Зокрема, простежується переважання так званих відкритих сюжетів, використання інтерференції дискурсу наратора і дискурсу персонажа, переважання персонажної нарації, персонажної фокалізації.

Наратологічний аналіз текстів дає змогу визначити функціональні особливості комунікативних інстанцій.

Письменники-модерністи у своїх творах, окрім дискурсу наратора і персонажів, часто використовують для передачі внутрішніх переживань та роздумів героїв невластиві-прямі мовленнєві конструкції, вкраплення нараторського голосу в дискурс персонажів.

На основі художніх текстів В. Підмогильного можна простежити ряд функціональних особливостей у співвідношенні наступних комунікативних інстанцій: персонажі – наратор, наратор – абстрактний автор.

Як уже зазначалося, комунікація у художньому творі відбувається на кількох рівнях. Зокрема, цитований світ художнього твору створюється з реплік персонажів, які компонуються наратором. Наратор у творах В. Підмогильного, як правило, є недієгетичним. Його ідеологічна функція зводиться або до конструювання послідовності оповідних сегментів, реконструкції мовних партій, міркувань персонажів без нав'язування своєї позиції щодо оповідуваного, що надає нарації ознак поліфонічності. Наратор пропонує читачеві самостійно робити висновки на основі прочитаного, використовуючи також власний досвід (оповідання «Дід Яким», «В епідемічному бараці», «Історія пані Івги», «Сонце сходить», «Третя революція», «З життя будинку»).

У «Невеличкій драмі» недієгетичний наратор дистанційований від персонажів, що створює можливість гри різних точок зору. Водночас дистанціювання у тексті різне: мовлення одних персонажів недієгетичний наратор цитує, не роблячи узагальнень з приводу висловлених думок і не вникаючи у світ їхніх почуттів. Наприклад, Дмитро Стайничий, Безпалько приходять в кімнату до Марти не тільки залицятись, тут вони висловлюють свої ідеологічні позиції, що з огляду на мету візиту не є обов'язковим, але очевидно входить до задуму абстрактного автора. Щодо переконань Дмитра читач робить висновок з його „раціональної” пропозиції щодо одруження: «Поговорімо практично... чи ходив би я до тебе щотижня, якби не думав з тобою побратись?.. Шлюб – це спілка, така, як спілка УСРР з РСФРР... для спільної праці, для спільної боротьби... Ми живемо в час систематичної практичної роботи» [Підмогильний, 1991: 599].

До персонажів, образ яких в читацькій уяві постає на основі узагальнень змісту сказаного ними, належать також Ірен, Тетяна Ничипорівна, професор Маркевич, Ліна, Ворожій. Професор Маркевич загалом небагатослівний, заглиблений цілковито у роботу. Так само Тетяна Ничипорівна багато часу віддає роботі, тому уявлення про неї читач складає на основі узагальнень недієгетичного наратора та її фраз.

Недієгетичний наратор вживає цитоване мовлення персонажів для озвучення різних ідеологічних позицій, забезпечує багатоголосся роману.

Від інших персонажів тексту (Славенко, Льова Роттер, Марта, Давид Семенович, Марія Миколаївна) наратор віддалений не такою мірою. Він не просто цитує мовлення, а й оповідає про думки та почуття персонажа. Хоча відбувається інтерференція висловлювань персонажів і наративного тексту, однак акцентується, що адресантом дискурсу є наратор. Така специфіка досягається завдяки певним наративним стратегіям абстрактного автора: використанню узагальнюючого та оцінювального дискурсу недієгетичного наратора стосовно думок персонажа і використанню нараторіальної фокалізації у перцептивному аспекті: «Льова Роттер поринав у довгі міркування, що вмить абстрагувались до загальних питань... жажлива звичка людей, що на міркуванні кохаються... виряджувався нишком споглянути на неї... царицю землі, негасиме огнище життя... і таке щастя його сповняло, що він кілька день... захоплено важив... ковбаси» [Підмогильний, 1991: 665].

В іншому випадку наратор здатний проникати у свідомість героя і бачити зображуване з його позицій, тобто в перцептивному та ідеологічному аспектах фокалізація є персонажною, водночас мовлення належить нараторові, але персоналізується за допомогою інтерференції дискурсу наратора і героя. Текстами такого типу є роман «Місто», повісті «Остап Шаптала», «Повість без назви», оповідання «Добрий Бог», «Гайдамака», «Ваня», «Старець», «На селі», «Військовий літун», «Сонце сходить». Наближення недієгетичного наратора до внутрішнього світу героя формується за допомогою інтроспекції, що передбачає оповідь про думки, почуття, бажання, сприйняття протагоніста.

У творах В. Підмогильного мінімальне дистанціювання недієгетичного наратора простежується в текстах, де центром оповіді є один герой. Дієгезис таких творів організовується довкола нього, персонажі, події теж передані крізь сприйняття протагоніста. Зосередження на сфері суб'єктивного світу героя досягається завдяки використанню інтерференції дискурсу наратора й персонажа, яка передбачає включення мовлення героя в оповідний текст, але не у вигляді цитування. Недієгетичний наратор у прозі В. Підмогильного змінює дискурс героя, асимілюючи його до свого мовлення. Ознаки героя виявляються в різних аспектах: тематичному (мовлення наратора має персонажний відбір тематичних одиниць); оцінювальному (оцінка окремих подій чи загальна смислова позиція); граматичному (використання особи займенників та дієслів, часу дієслів); в аспекті вказівних систем (використання в дискурсі персонажа хронологічних дейктиків типу «сьогодні», «вчора», «тут», «там» тощо), в аспекті мовлення

(експресивна функція); в аспекті лексичних ознак (різні назви того ж об'єкта); в синтаксичному аспекті (синтаксичні структури).

Інтерференція дискурсів наратора й героя передбачає, що мовлення недієгетичного наратора в більшості аспектів не має нараторіальної фокалізації. У перцептивному й ідеологічному аспекті фокалізація дискурсу наратора є персонажною. Тільки набуваючи точки зору героя, наратор може висловлювати його погляд на події, здійснювати внутрішню (персонажну) фокалізацію.

Використання автором цитованого мовлення для висловлювання певних поглядів на життя і принципів світорозуміння за умови невтручання наратора, відсутності ідеологічних узагальнень спрямоване на розкриття суперечливості актуальних проблем сучасної епохи через їх сприйняття персонажами. Тексти В. Підмогильного запрошують читача до ідеологічної співпраці. Письменник уникає переважання дискурсу наратора з його коментарями та оцінками. Внаслідок цього розширюється семантична і виражальна семіосфера художнього світу текстів.

На основі співвідношення між комунікативними інстанціями абстрактного автора й наратора визначено, що мовлення недієгетичного наратора у формі ітеративу, яке є філософськими роздумами про життя загалом, людину як складову процесу буття, про боротьбу між почуттями та розумом, виконує функцію вираження філософських позицій абстрактного автора: «Життя страшне своєю невпинністю... Людина може досхочу борстись у його теренах – воно пройде мимо... Воно – той всесвітній нахаба, що на прохання обібраного жebraка відповідає штовханом... і суне далі...» [Підмогильний, 1991: 359].

Р. Ингарден щодо співпраці читача й автора в творах літератури зауважує: «недоговорене або те, що замовчується, може... домислюватися, тому під впливом тексту читач заповнює пробіли певними... смисловими утвореннями. Вони не входять до твору, а надаються йому» [Ингарден, 1999: 70]. Філософські узагальнення у прозі В. Підмогильного є ідеологічним тлом, що допомагає «виявляти чи ігнорувати текстуальні ідеологічні структури» [Еко, 2004: 48]. Поєднання в межах одного тексту різних філософських поглядів є авторською стратегією, що передбачає інтелектуальну співпрацю читача в аспекті ідеологічних узагальнень щодо проблем сприйняття життя загалом, людини як складової процесу буття, щодо боротьби між почуттями та розумом, співвідношення штучного – природного, проблеми стосунків людина – суспільство.

Використання вказаних наративних стратегій щодо функціональних особливостей внутрішньотекстових комунікантів зумовлено особливостями модерністської літератури, для якої характерні тенденції до суб'єктивізації письма, поліфонії голосів наратора і персонажів, а відтак полімодальності тексту, вживання текстової інтерференції, внутрішнього монологу для висвітлення почуттів персонажів, вмотивування їхньої поведінки.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Еко У. Роль читача. Дослідження з семиотики текстів / Пер. з англ. М. Гіряк. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
3. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
4. Ингарден Р. Очерки по философии литературы (Пер. с польс. А. Ермилова и Б. Федорова. Предисл. В. Разумного. Ред. А. Якушева). – Б.: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртэне, 1999. – 184 с.
5. Підмогильний В.П. Оповідання. Повість. Романи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В.О. Мельника; Ред. тому В.Г. Дончик. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с.
6. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

## ІГРОВІ ПРИЙОМИ НАРАЦІЇ У ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 20-Х РОКІВ ХХСТ. (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Л.СКРИПНИКА, Г.ШКУРУПІЯ ТА М.ЙОГАНСЕНА)

Український авангардизм опинився в центрі інтересів дослідників порівняно недавно, тому багато питань залишаються невисвітленими навіть у ґрунтовних монографіях (О.Ільницького, Г.Білої). Не достатньо дослідженою сферою є авангардна проза загалом і особливо – своєрідність нарації. Проте це питання варте з'ясування у зв'язку із своєрідністю творчого завдання, що його ставили собі письменники-авангардисти: пов'язати здійснення соціальної революції із революцією естетичною. Одним із джерел докорінної зміни естетичних орієнтирів у мистецтві письменники 20-х років ХХ століття вважали гру.

Розглядаючи твори прозаїків-авангардистів 20-х років з погляду наратології, не можна не звернути увагу на виразну ігрову тенденцію, притаманну більшості текстів. Акцентація автором фіктивності створеного світу реалізує особливу ігрову поведінку (Ю.Лотман), у якій водночас поєднується реальність і умовність. Найчастіше питання ігрової нарації пов'язують із так званою метапрозою, де осердям нарації стає коментування принципів структурної організації. Метапроза пов'язана із відмовою від достовірності мистецтва й апелюванням до письменницької майстерності, літературної традиції, яка часто стає компонентом сюжету оповіді. Ускладнюючи наративну структуру, автор залучає читача до творчої лабораторії і моделює ситуацію народження письма. Текст метапрози часто виявляє фіктивного автора тексту, що втручається у дієгезис, ускладнюючи розповідь роздумами та коментарями. Рефлексії метапрози над проблемами створення власної форми породжують численні оповідні стратегії, що спрямовані одночасно на створення й оголення ілюзії.

Формально найчастіше метапроза реалізується як конструкції типу “текст у тексті”, взаємодія між елементами яких створює ігрові ефекти. За визначенням Ю.Лотмана, “текст у тексті” – це особлива риторична побудова, в якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу. Така побудова насамперед загострює момент гри у тексті: з позиції іншого способу кодування текст набуває рис підвищеної умовності, помітний його грайливий характер, іронічний, пародійний, театралізований тощо зміст” [5, 589]. Найчастіше оповідну модель такої конструкції визначають як “гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації”. Тобто у тексті з позицій персоніфікованого чи імперсонального наратора оповідається про певного фіктивного Автора та його твір.

Своєрідну модель такої конструкції представлено у романі Л.Скрипника “Інтелігент”, специфіка її полягає у тому, що вона наснажена інтермедіальністю. Перш за все, текст позиціонується як гра “в кіно” і лише наприкінці наратор “зізнається”, що це таки літературний твір. Відмінність у закодованості частин тексту, виділених графічно, визначається різними нараторами: фільм творить невідомий нам режисер, а коментує частково відомий нам наратор, що ототожнює себе з автором. При цьому поєднуються дві протилежні наративні моделі: об'єктивна (драматургічна) оповідь, що вилучає автора з тексту, представлена роботою режисера; та модель обмежено всезнаючого автора представлена коментатором, що неодноразово бачив цей фільм. Зрозуміло, способи побудови двох текстів кардинально різняться. Режисер творить фільм, тому у його тексті відсутні діалоги, монологи тощо, окремі репліки героїв замінено написами, натомість ретельно підібрано зоровий ряд: жести, постави, міміку, деталі інтер'єрів та екстер'єрів. Прийом монтажу не лише вміщує 35 років життя у дві години фільму, але й специфічно поєднує кадри фільму: “ВІЙНА!/ Запеклий фінансист потирає руки. Хоробрий генерал молодцем вирівнявся. Спритний спекулянт із захопленням лускає пальцями.../ВІЙНА!!/ Робітник, сутулий від роботи, ще більше згорбився. Мужики, дід і баба, отупілі від горя, дивляться услід синові. Син, п'яний з розпачливим обличчям, хитається, співає...” [6, 69]. Крім того, режисер широко користується затемненням як фігурою замовчування. Про режисера читачам невідомо нічого, у фільмі він, як і належить, не присутній і з'являється лише у коментарях “автора”: “Режисер дуже делікатна

людина; Поганий грим дав режисер цьому акторові, зробивши з нього людину, що в неї все, крім ехидності, висохло; Режисер з майстерністю, що доводить його талановитість, показав нам так саму подію...” тощо. Постає коментатора значно конкретизованіша: за походженням “з цілком іншого оточення”, він доклав свого часу значних зусиль, щоб стати інтелігентом, брав участь у Першій Світовій війні тощо. Коментарі наратора різні: вони не лише стосуються обговорення роботи режисера, подій фільму, але й являють собою ліричні відступи (наприклад, про алкоголь, жінок та щастя чи про негуманність війни тощо) та автокоментар. Свою роль “автор” визначає так: “Я, автор і ваш друг, весь час поруч вас. Я буду для вас тим тлумачем, що завжди присутній в кожному японському кіні” [6, 8]. Спілкування з читачем стає одним з провідних компонентів наративної стратегії. При цьому образ читача, присутній у романі, суттєво відрізняється від імпліцитного читача твору. Читач у романі – інтелігент, народжений і вихований Російською імперією, для автора – символ лицемірства, тому у стосунках з цим читачем автор подекуди дозволяє собі забагато: він звинувачує його у нещирості, нещирості та ідейній нестабільності (хоча це ініціює активізацію власного досвіду реального читача). Така епатажність у стосунках з читачем пов’язана з футуристичними поглядами митця, адже авангардисти вважали, що справжньому творові публіка не потрібна. Тому імпліцитний читач покликаний зрозуміти і сприйняти іронію автора, підтримати його “гру в кіно”, оцінити його експеримент: поєднання засобів кіно та літератури.

Ускладненим типом конструкції “текст у тексті” є побудова, коли одна рамка вміщує у собі кілька текстів, які, в свою чергу, теж можуть містити тексти. Так побудовано роман Г.Шкурупія “Двері в день”. Зовнішня рамка оповідає, як, сидячи у пивній, головний герой Теодор Гай вирішив покинути своє міщанське існування і поїхати на Дніпрельстан, що він і здійснює. У цей простенький сюжет вклинено два інші тексти: мрії героя, що їх він вигадує, сидячи у пивній, і цикл нарисів про подорож Дніпром<sup>11</sup>, які він пише, пливучи до Дніпрельстану. При цьому у своїх мріях герой пригадує своє минуле, яке оформлене ще однією вставною історією із часовими стрибками у давноминуле й епізодом, поданим у зовсім іншому кодуванні, – з позицій кіномистецтва; і теперішнє життя, котре додає ще один вставний текст – за авторовим визначенням, роман, у якому герой бачить себе первісним дикуном.

Цей “роман” не приносить до тканини твору традиційного для метапрози мотиву писання, оскільки герой komponує його у своїй уяві, проте гетеродієгетичний наратор наполягає, що це – таки роман: “І от тепер кожний з нас мусить погодитися, що всі ми – романисти, що коли ті романи ми не будемо, не беремо в них участі як герої, то ми їх komponуємо в мріях” (7, 28). Текст мрій уведений без попередження читача, що вони (мрії) – лише вигадка героя, це з’ясується тільки у фіналі. Проте автор зробив читачеві кілька натяків: композиційне виділення думок (рамкові розділи названі суголосно: “Двері в ніч”, “Двері в день”), перед текстом про мрії – розділ “Передмова”, у якому теоретично викладено погляд на мрії як на роман. Характерно, що і минуле Теодора Гая і його роман композиційно пов’язані не з текстом про його реальне життя, що було б логічно, а з текстом його мрій. Таким чином утворюється ситуація, коли у мріях герой згадує і мріє, тобто обрамлюючому тексту вигадки додається реальності, а подіям минулого – умовності. Розділ про лекцію, яку слухає герой, а потім знову занурюється у свій роман, пов’язує текст із подіями загальної рамки, адже у ній він чує про Дніпрельстан.

Сам “роман” викликала в його уяві посередня картина невідомого художника. На ній зображено двох доісторичних тварин, вид яких неможливо визначити. Лежачи на дивані, герой споглядав її і мріяв про те, що він – молодий мисливець первісного племені. Цей текст не відзначається переконливою вірогідністю, це лише погляд Гая на життя первісних людей з позицій комуністичної теорії. Прикметно, що цей текст суголосний із поглядами на творчість З.Фрейда, що лягли в основу статті “Поет і фантазування”, у якій художні твори безпосередньо пов’язано із мріями. Отже, Теодор Гай у мріях задовольняє своє “его”: він бачить себе молодим і дуже корисним для племені, бо приборкав собак, добув з каменя вогонь, вдосконалив лук, зробив найкращий човен тощо. Усі жінки племені захоплені ним, зрештою, він обирає собі найкращу. Такий прогнозований фінал розсерджує мрійника, і він спалює картину. Мабуть, тоді його мрії змінюють напрямок – користуючись із загибелі безрідного маляра, він розігрує власну смерть і похорони, щоб відродитись для нового життя. Цей авантюрний сюжет додає тексту інтриги та

<sup>11</sup> Ця частина була написана ним у співавторстві з Д.Бузьком двома роками раніше.

динаміки і служить рамкою для тексту про минуле і “роману”. Проте і цей сюжет не задовольняє мрійника, як, зрештою, і всі мрії: “Вигадувати різні історії, що лише їм місце в романах, замість того, щоб просто зробити рішучий вчинок, – це ж цілковите божевілля”[7, 156]. Він рішуче відкидає свої “романні” мрії, а з ними і теперішній спосіб буття, що його теж названо романним: “Тут, у цій пивній, що крізь розчинені двері нявканням джаз-банду випинається в нічну вулицю, зібралися всі герої роману, що його ім’я – буденність, де учасником є й самий Теодор Андрійович Гай”[7, 158] і далі. Тому подальші слова: “Геть облудливі фантазії, що заспокоюють совість і заважають діяти! геть сфальсифіковану реальність, пересипану порошком мрій, як нафталіном!”[7, 158] – сприймаються не лише як оцінка Гая свого життя, а й як оцінка старого мистецтва, з яким боролись футуристи. Замінником йому вони проголошували публіцистику, у тексті це виявилось у тому, що, порвавши з усіма “романами”, Гай пише низку “дописів”. Ці тексти вирізняються у загальному творі як графічно (шрифтами заголовків), так і описовістю. Крім того, у них присутній гомодієгетичний наратор, тобто у цих текстах, на відміну від попередніх, Гай виявляє себе як “я”. В останньому розділі герой разом із друзями зі свого минулого працює у Запоріжжі на великій будові.

Така конструкція, попри її ускладненість, якнайкраще задовольняє читацький інтерес, адже, переключаючись з одного рівня на інший, читач стежить за подіями з неспадаючим інтересом. Крім того, йому постійно доводиться переосмислювати прочитане з позицій категорій “реальне/вигадка”.

Ігрова настанова нарації виявляється і в тому, що фіктивний автор набуває у тексті виняткової ролі і стає його генератором. Майк Йогансен визначає його головним персонажем свого роману “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших”<sup>12</sup>. Руйнуючи традиційне уявлення читача про головних і другорядних персонажів твору, відмовивши зображуваним подіям у правдоподібності (“Толстовська “правда” не є головна особа цього роману, її немає навіть серед другорядних персонажів”[4, 163]), він проголошує виняткову роль у тексті автора. Не важливо, ким він є: “чоловік, 28 літ, брюнет”, чи “дівчина 23 літ, блондинка”, чи навіть колектив з 5 осіб. Події його реального життя теж не важливі для сприйняття тексту, одну з “подій” Йогансен наводить у тексті: “Вчора він навіть загубив на вулиці ключа від убиральні; це була не фантазія того, хто пише ці рядки, це було в Києві на вулиці коло крамнички “Ларек”[4, 163]. Пародійно нівелюючи роль біографії автора у створюваному тексті, М.Йогансен підкреслює деміургійну сутність наратора.

Ігрова настанова оповідача ініціює вдумливе та уважне читання. Руйнування автоматичного сприйняття за головне завдання мають такі прийоми, як оповідна аномалія та пастка. Скажімо, у третьому фрагменті “Оповідання про Майкла Паркера” М.Йогансена аномальна ситуація виявляється у тому, що уявна історія, розказана героєм, раптом отримує своє підтвердження у реальному житті. При цьому такі смислові пастки, розриви логіки твору активізують роль читача щодо смислопородження. Таким чином читач не просто сприймає “готовий” зміст, а стає учасником його творення. М.Йогансену притаманно моделювати алогічні ситуації або такі, що є важкі для розуміння та інтерпретації, щоб через якийсь час вишукано вказати читачеві на його неуважність: історія Лейнів, що раптом виникають наприкінці повісті “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших”, відбувалась на 20 років раніше, і читачеві автор вказував на це моделлю велосипеда! За кілька сторінок він наголосить: “Справді, як могли б зараз хоч у найглухшім закуткові Ірландії їздити на таких велосипедах”[4, 187]. Пасткою виявляються і анонси головних тем розділу, адже їхнє розгортання у тексті не відповідає очікуванням читача.

Ігрове начало демонструє й загальна наративна ситуація цієї повісті, де героям відомо більше, ніж читачеві, таким чином для останнього причинно-наслідкові зв’язки подій стають таємницею. “Зазвичай феномен таємниці в авторському тексті асоціюється з інформаційним наświetленням подій, ефектом суцільного експромту, імпровізації, сюжетної напруги, виокремлюється як літературно-композиційний прийом, спосіб організації художнього матеріалу”[2, 12]. Таким чином прийом літературної пастки формує пильного читача, який вдумливо читає і зауважує найдрібніші деталі. Автор сам налаштовує читача на те, що вірити йому

<sup>12</sup> Авторство цього роману було приписано М.Йогансеном Віллі Вецеліусу (Антону Райнке) – нашадку німецьких колоністів, що загинув від рук нацистів.

беззастеражно не слід, довірливо іти за автором – хибна стратегія читання, усе написане треба зважувати і обмірковувати самому.

Отже, ігрові нарративні прийоми пов'язані, перш за все, із підкресленням фікційності художнього світу та пропозицією читачеві паритетних стосунків. Серед них виокремлюються прийоми, пов'язані із метапрозою, які залучають читача до творчої лабораторії автора та грають із культурною традицією. Ускладнення структури твору передбачає читання, як серйозну роботу над текстом, пошук його прихованої суті. Низка інших прийомів, не пов'язаних із метапрозою, покликані спрямувати увагу читача від повідомлюваного на спосіб повідомлення. Таким чином гра у творах авангардистів стає джерелом експерименту та творчого пошуку, сприяє новаторству, відходу від копіювання дійсності та покликана сприяти вивільненню свідомості читача з-під тиску стереотипів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки.– К., 2006.–464с.
2. Боярчук О. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В.Домонтович, А.Любченко, М.Йогансен): Автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.01/ Ін-тут літератури.– К., 2003.–19с.
3. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930).– Львів, 2003.– 454с.
4. Йогансен М. Вибрані твори.– К.: Смолоскип, 2001.–С.361-475
5. Лотман Ю. Текст у тексті// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. –Львів: 2002.– С.581-598.
6. Скрипник Л. Інтелігент.– Харків, 1929.– 146с.
7. Шкурупій Г. Двері в день.– К.,1968.– 324с.

*Іван ЗИМОМРЯ*

© 2008

### МАЛА ПРОЗА ГЕРБЕРТА КУНЕРА: МОТИВ СТРАЖДАННЯ ЯК КОМУНІКАТИВНО-РЕЦЕПТИВНИЙ ВИМІР

Художня система австрійської малої прози другої половини ХХ століття заснована на універсальних проявах життєвих явищ, реалій, конкретних фактів. Ідеться, приміром, про таких її представників, як Георг Зайко (1892 – 1962), Гайміто фон Додерер (1896 – 1966), Карл Гайнріх Ваггерль (1897 – 1973), Ганс Леберт (1915 – 1993), Інгеборг Бахманн (1926 – 1973), Ільзе Айхінгер (1921), Адам Зелінскі (1929), Барбара Фрішмут (1941). Твори названих авторів містять ознаки психологічних студій над загальнолюдськими вартостями, а ще – проблемами, недугами, катаклізмами доби. На літературних шляхах кожний зі згаданих носіїв слова розгортає свою хроніку осмислення щоденності. Значною мірою на формування світогляду письменників вплинули історичні віхи, які їм судилося пережити. Певним підтвердженням цьому можуть послужити слова А.Зелінського, автора збірки оповідань «Gesichter (m)einer Zeit» (Обличчя (м)того часу, 2000): «Мій шлях до письменства просувався від досвіду до досвіду. Зрештою він акумулювався в потребу передати його іншим, а також появити їм мій власний маніфест – погляд на життя. Перипетій було так багато, що вибух у формі творчості був неминучим. Однак, скажу відверто, що за таким рішенням ховалося прагнення зміцнювати в людях відчуття толерантності» [Зимомря 2007: 535]. Так, життєві потрясіння активізували, а не загальмували процес творення справжніх характерів, які не випадають з нурту визначальних для сучасної літературознавчої науки філософських і психологічних напрямів. У цьому контексті особливою мірою відчувається тенденція до культурно-історичної концептуалізації антропологічних тем на рівні поєднання літературних явищ з константними архетипними значеннями. Як слушно підкреслює відомий російський учений Ю.Борев, «для кожної історичної епохи (стадіального етапу розвитку) характерна своя типологія психіки і мислення людини...» [Борев 2003: 38]. Такий підхід дозволяє розкрити сутність художнього твору як відсвіт ідентичності за конкретних суспільно-історичних умов окремої особистості зокрема і суспільства – загалом. Саме крізь його призму простежуємо



комунікативно-рецептивні виміри малої прози австрійського письменника Герберта Кунера, де чільне місце посідає мотив страждання. При цьому зв'язок літератури та антропології вбачаємо безпосередній інтеграції «науки про людину» у тканину його художніх текстів.

Своєрідним ключем до розуміння творів Герберта Кунера є його активне сприйняття дійсності. Воно, у свою чергу, збагачене символічними формами уяви, що уможливило трактування творів митця у світлі як традиційних, так і новітніх методологічних засад. Малій прозі австрійського автора характерна динамічна реакція на злободенні теми, що трансформувалася в творче засвоєння життєвого драматизму на рівні загальних і часткових, національних і особистісних мотивах етичної, моральної, гуманної природи. Все це в'яжеться передусім зі світоглядними позиціями Г.Кунера. Він не став на позиції письменника-експериментатора з його ускладненими ходами і відповідним виражально-змістовим наповненням, надаючи перевагу вмотивованій емоційній напрузі задля генерування самобутнього «документу епохи». Звідси проступає мета його творчості, заснованої всуціль на урухомлених ззовні ефектах, знаках, духовно-трансцендентальних вартостях. Коли ж говорити про завдання, які ставить перед собою Г.Кунер, то вони закрасні навколо чотирьох стрижневих питань: а) що я можу знати? б) що мені слід зробити? в) на що можу сподіватися? г) ким є людина? Примітний факт: ця шкала філософських акцентів належить Іммануелю Канту (1724 – 1804). Видатний німецький учений стверджував: «На перше питання відповідає метафізика, на друге – мораль, на третє – релігія, на четверте – антропологія. По суті, можна було б усе це зарахувати до антропології, оскільки перші три питання стосуються останнього» [Kant 1975: 447].

Ретроспективно відтворюючи певну подію, Герберт Кунер прагне переказати про її небуденність своєму реципієнтові. Як правило, йдеться про його власну споглядальність. Вона – крізь призму пережитого – набуває рис цілісного образу, бо письменник відчуває внутрішню спонуку віддзеркалити сучасну йому добу, а також місце індивіда у веремії її реалій. Логіка авторської позиції Г.Кунера не приховується за запереченням аналогій з реальними подіями, у тім числі й особистими. Навпаки, на основі, приміром, його збірки оповідань «Minki die Nazi Katze und die menschliche Seite» (Мінкі – наці-кицька та гуманний аспект, 1998) можна повністю відтворити життєпис прозаїка, який безпосередньо зумовив логіку авторської позиції. А його внутрішня дикція увібрала в себе непрості ситуації воєнного й післявоєнного часу. Тому наповнення творів Г.Кунера індивідуальною та соціальною психологією спричиняє формування техніки викладу, в якій епічне «Я» розуміємо як засіб комунікації, що впроваджує у плин дій суспільні стереотипи та моральні настанови. У цьому зв'язку варто виокремити наступні факти з хроніки його життя та творчості.

Герберт Кунер народився 29 березня 1935 року у Відні – столиці Австрії, яка упродовж багатьох століть була духовним осередком для носіїв різних національностей. У цьому полікультурному середовищі поєднувалися впливи, традиції; вони характеризували ідейно-емоційний зміст національних надбань – у літературі та мистецтві – конкретного народу. Своєрідними «донорами» збагачення німецькомовного масиву художнього письма стали і австрійці єврейського походження (до них належать, приміром, такі визначальні для австрійської літератури ХХ століття імена, як Франц Кафка, Штефан Цвайг, Йозеф Рот, Еліас Канетті, Роберт Музіль, Теодор Крамер, Манес Шпербер, Гільде Шпіль, Адам Зелінскі). З приходом до влади 1933 року у Німеччині націонал-соціалістів, а відтак – з анексією Австрії Німеччиною у березні 1938 року вияв органічного зв'язку поколінь, їхньої взаємодії у часі й просторі, у першу чергу, на рівні обміну досвідом припинив своє існування. 1939 року чотирилітньому Герберту Кунеру разом з його батьками випало прощання з Австрією. Він поділив долю емігранта з тими, хто прагнув уникнути смерті на рідній землі внаслідок дії «Нюрнберзьких законів» від 15–16 вересня 1919 року. Так, у зв'язку з неможливістю активно протистояти антигуманному режимові, а також з позицією заперечення так званої «внутрішньої еміграції», яку сприйняли, для прикладу, Гайміто фон Додерер, Рудольф Байр, Ріхард Біллінгер, Алоїс Брандштеттер, Гертруд Фуссенеггер, Альберт Паріс Гютерсло, Макс Мелл чи Франц Набл, за межами Батьківщини вирішили віднайти зруйновані моральні цінності й перекодувати свої критерії життя Гюнтер Андерс, Еліас Канетті, Франц Теодор Чокор, Еріх Фрід, Идин фон Горват, Оскар Кокошка, Франц Верфель. Своє ставлення щодо історичного впорядкування власного життєвого шляху як до культурної, так і соціально-політичної ситуації Герберт Кунер задекларував у оповіданні «Stefan Zweig und ich» (Штефан Цвайг та я): «Stefan Zweig wurde einer meiner Lieblingserzähler, doch nie konnte ich ihm

verzeihen, daß er Adolf einen Gefallen getan hatte. Wie konnte er sich nur das Leben nehmen, der er dem Tode entkommen war? Indem er und seine Frau sich in Brasilien das Leben nahmen, wurden Adolfs Liste zwei weitere Opfer hinzugefügt» [Kuhner 1998: 39].\* У цих словах ідеться про такий імперативний вибір моделі ієрархії сенсів, який містить потенціал широкого розкриття особистісного знаку на тлі доби.

Перша зупинка родини Кунерів – Великобританія, а відтак – Сполучені Штати Америки, де майбутній письменник навчався, зокрема, в Колумбійському університеті (Нью-Йорк). Можна з упевненістю стверджувати: виклик долі, знаком якої була межева ситуація, спричинив у свідомості Г.Кунера своєрідні сигнали «болю і страждань». Чи не найбільш виразним символом руйнування сущого на землі у його творах, що з'явилися наприкінці ХХ століття, є смерть бабусі та інших рідних, які залишилися в Австрії («Wiedersehen mit meiner Grossmutter. Зустріч з моєю бабусею», «Kärtnerstraße 28. Кертнерштрассе 28»). Цей мотив вимагав від нього конкретних учинків, які б містили енергію катарсису. Такий учинок Г.Кунер здійснив у 28-річному віці, коли 1963 року повернувся до Відня. Він не відмовився від спадкоємної основи, що являє собою безперервність розвитку, а звідси – формування нових ланцюжків об'єктивної вертикалі. Однак, магічне для нього місто жило вже без тіні довоєнного щасливого минулого. На місце ілюзії прийшли зневіра й розчарування. Попри просякнутість атмосфери чужістю, розмитістю ієрархії естетичних норм, Г.Кунер не залишає Відень. «Моє повернення до країни мого народження, – стверджує письменник, – надало мені виняткову нагоду писати про ревізіонізм, тобто про відродження ідеї Третього Райху, а також про тему «насилля під маскою мистецтва». Ці теми складаються, як частини головоломки, в загальну картину, що розкриває те, як минуле проявляється в сьогоденні» [Kuhner 2004]. Відтоді з-під його пера побачили світ, зокрема, роман «Nixe» (Русалка, 1968), драма «Der Fließbandprinz» (Принц конвеєра, 1994), ліричні та прозові збірки «Broadside and Pratifalls» (Град докорів і курйози, 1976), «Der Ausschluß. Memoiren eines Neununddreißigers» (Вивід. Мемуари тридцяти дев'ятирічного, 1988), «Liebe zu Österreich» (Любов до Австрії, 1998), «Minki die Nazi Katze und die menschliche Seite» (Мінкі – наці-кицька та гуманний аспект, 1998). Більшість із названих позицій написані англійською – мовою, якою автор з дитинства задокументовував і осмислював факти, що мали місце; події, що викликали як захоплення, так і протест; явищ, що вимагали тлумачення й відповідної інтерпретації. Для забезпечення багаторівневості внутрішньої організації тексту та його комунікативно-рецептивних вимірів у зв'язку з конкретними умовами суспільного розвитку й зумовленістю читачького сприйняття естетичних ідеалів епохи Г.Кунер вдається до своєрідної форми пропаганди своєї творчості на засадах автоперекладу. Це уможливорює адекватне відтворення й представлення ідейно-тематичних пластів, образів, національної колористики з особистісної перспективи, а звідси – безпосередній контакт з німецькомовним реципієнтом. З огляду на літературну антропологію такий підхід до творчості є цілком закономірним. Тут ідеться про природну сполуку «Я-особи» з навколишнім середовищем на рівні діалогу з читачем. Орієнтація на активну «діалогізацію» художніх пошуків містить вагомий причинок до поширення австрійської літератури в англomовному світі. До нього Герберт Кунер суттєво спричинився, виконуючи переклади творів носіїв художнього слова різних етнічних груп. З-поміж них можна виокремити такі збірки поезій у його інтерпретації, як «Austrian Poetry Today» (Сучасна австрійська поезія, 1985), «Webs of Words» (Павутиння слів, 1991), «If the Walls Between Us Were Made of Glass» (Коли б стіни між нами були зі скла, 1992).

Мотив страждання є одним із елементів, який надає творчості і, передусім, збірці малої прози «Мінкі – наці-кицька та гуманний аспект» Герберта Кунера самобутнього звучання і того потенціалу, що дозволяє розгортати його художню манеру в напрямку поглиблення комунікативно-рецептивних вимірів. Він є тим засобом, який відкриває перспективу відображення складних екзистенціальних аспектів. При цьому увиразнюється спектр зацікавлень австрійського письменника, що мають точки зіткнення з психологією, філософією, ідеологією, соціологією, а також з інтелектуальними та науковими здобутками епохи. Його стрижнева спонука – це концентрація зусиль для забезпечення розвитку та належного функціонування в усіх сферах

---

\* Штефан Цвайг – один з моїх улюблених письменників-новелістів, але я ніколи не міг пробачити йому те, що він зробив Адольфу таку люб'язність. Як же він міг відібрати собі життя – той, хто уникнув смерті? У той час, коли він та його жінка покінчили з собою у Бразилії, до списку Адольфа було додано ще дві жертви – переклад наш.

відповідної структури національно-культурного життя (література, наука, мистецтво тощо) результативної моделі поліваріантного й водночас єдиного духовного простору в Австрії. На противагу сучасному світу, де непроминальні моральні категорії зазнають тотального нівелювання, Г.Кунер пропонує можливому співучасникові відтворених у книжці подій сповідальні рефлексії з посиленням емоційним ключем.

Сторінки збірки «Мінкі – наці-кицька та гуманний аспект», яка містить п'ятдесят два зразки малої епічної форми, відображають трансформовані уявою письменника реалії середини та другої половини ХХ-го століття і нагадують візерунок ретроспективного оновлення того, що судилося йому пережити, перестраждати, втратити або ж віднайти. З огляду на постійно присутній у творах голос автора, оповідання заґрунтовані на повчальній канві, дикція якої нерідко зводить в одне ціле як питання, так і відповіді. У цьому плані напрошуються окремі порівняння з проекцією на типологічні паралелі у творах Г.Кунера, з одного боку, та прозою Гюнтера Андерса, Макса Брода, Карла Гайнріха Ваґгера, Гернота Вольфґрубера, Оскара Кокошки, Якова Лінда, Макса Мелла, Франца Теодора Чокора – з іншого. Ці паралелі проступають, зокрема, у розкритті зображуваних психічних станів, «філософії» вини і кари, що супроводжується відбитком страждання, висвітленні теми загальнолюдських цінностей у пов'язі з руйнівним значенням становища, до якого зведена людина в тоталітарній системі. Художньо-естетичне осмислення життєвого матеріалу Гербертом Кунером позначене умовами протистояння особистості й суперечливого часу після Другої світової війни. Тому питання антропоцентризму закресне не тільки у психологічному, біологічному, культурному, економічному, політичному контексті, але й крізь призму філософської концепції боротьби «Я-особи» за право жити поміж людьми. Письменник переконує: індивідуум повинен, з одного боку, гідно приймати свою долю, відкриваючи для себе закодований внутрішній потенціал, а з іншого – формувати її, активно протистояти явищам, які становлять загрозу морально-духовному життю людини, зумовлюють втрату особистістю її людських якостей. Такими явищами є дискримінація, викорінення інакшості в обличчі націонал-соціалізму. Автор рідко використовує евфемістичну лексику і не уникає звинувачень, зокрема, коли йдеться про негативний вплив соціального середовища на формування особистості і навпаки – особистості на масову свідомість.

Сповідальність, джерелом якої є концепт страждання від усвідомлення неминучості існування химерної формули лиходій – злочин – жертва, заснована на суб'єктивній інтерпретації світу. Вона відтворює внутрішню напруженість носія думок і настроїв, органічно спресованих в один асоціативний згусток. Тут і співпереживання за долю невинно убієнних («Der Knabe. Хлопець», «Unterhaltung. Розвага»), і сповнені драматизму спогади дитинства («Traum. Мрія», «Ein «Deutscher» in London. «Німець» у Лондоні», «Mosaiksteine. Камінці мозаїки»), і оціночні обґрунтування події, що відбуваються в формі самоаналізу героя («Beichte. Сповідь», «Der Jancker. Піджак», «Boris zu Fall zu bringen. Поконати Бориса»). Для висвітлення певних аспектів дійсності та виокремлення при цьому особистих поглядів на зображувані явища Герберт Кунер широко застосовує такі засоби художньої виразності, як алегорія, символ, іронія. Характерним у цьому аспекті є оповідання «Die Tauben» (Голуби). Символічні, алегоричні образи (гомункулус – Гітлер, голуби – євреї, унтер-тварина – унтерменш) переплітаються з цілком реальними узагальненнями, що створює трагікомічне враження. Зважаючи на лаконічність твору, введення символу, деталі, іронічного штриха в канву тексту спричиняє появу найрізноманітніших асоціацій. Їхня сутність проступає також в назвах оповідань. Прикладом може послужити однойменний зі збіркою твір «Мінкі – наці-кицька та гуманний аспект». Письменник говорить про проблему поширення за сучасних умов неототалітарних рухів, не приховуючи іронії. Авторський скепсис відчутний, зокрема, в епізоді, коли після арешту неонациста в одній з публічних газет з'являється коментар про його людяність, адже, коли він прощався зі своєю кішкою Мінкі, то висловив жаль, що «вона його, напевно, довго не побачить» [Kuhner 1998: 24]. Попри певну категоричність висловлювань, що іноді виключає результативну полеміку з автором, реципієнт отримує естетичне задоволення від процесу читання. Сподівання й зневіра, радість і горе, страждання й терпіння, які творять впорядковану ієрархію комунікативно-рецептивних вимірів, містять переконання: загальна історія складається з вервиці доль окремих людей. Герберт Кунер безпосередньо підходить до пояснення проблеми місця й значення психічних явищ у житті людини, будуючи оповідання, новели, публіцистичні замальовки на фрагментах за кінематографічним принципом монтажу. Зображальні засоби не завжди розкривають по суті змісту того чи іншого вчинку з огляду на внутрішній

мотив, глибину психоаналізу («Belohnung. Нагорода», «Zuschlagen. Вдарити»). Проте, як правило, він показує, як межова ситуація визначає психічні реакції героїв, а останні зумовлюють їхню поведінку, вчинки («Unterhaltung. Розвага», «Der Raucher und der Abstinenzler. Палій і абстинент», «Frau Frick. Пані Фрік», «Sein Tod und mein Tod. Його смерть і моя смерть», «Der Schlag. Удар», «Der Mann, der Züge liebte. Чоловік, який любив поїзди», «Geschäft für zwei. Справа для двох», «Fredi und das Ghetto. Фреді та гето). Однією з таких деструктивних реакцій є ненависть до ближнього. Під її впливом люди, втягнуті в нескінченну низку саморуйнувань і взаємних вбивств, не здатні адекватно усвідомити й визначити для себе вододіл між добром і злом. Тут видається правомірною паралель між моделями художнього мислення Герберта Кунера, з одного боку, та Іво Андрича (1892 – 1975) – з іншого. Лауреат Нобелівської премії, свідок лихоліть Першої світової війни, порушує у творі «Лист з 1920 року» питання, що стосується визначення змісту людського існування, стверджуючи: «Ich weiß, daß der Haß, ebenso wie der Zorn eine bestimmte Funktion in der Entwicklung der Gesellschaft erfüllt: der Haß gibt Kraft, und der Zorn ist ein Motor... Aber das, was ich in Bosnien gesehen habe, ist etwas ganz anderes. Es ist nicht Haß als Moment der gesellschaftlichen Entwicklung und damit als ein unvermeidlicher Teil des historischen Prozesses, sondern ein Haß, der als selbständige Kraft auftritt und in sich selbst sein Ziel findet. Ein Haß, der den Menschen gegen den Menschen hetzt und dann beide Gegner zugleich in Elend und Unglück stürzt oder unter die Erde bringt. Ein Haß, der wie Krebs im Organismus alles um sich her zerstört, aber am Ende selbst der Vernichtung anheimfällt, denn ein solcher Haß hat ebenso wie die Flamme keine beständige Form und kein Leben aus eigenem» [Andrič 1992: 32 – 33].\* У малій прозі названих авторів зримо проступає філософська настроєність, коли кожна художня деталь насичена виразністю значення.

У книжці «Мінкі – наці-кицька та гуманний аспект» презентовані різножанрові твори, роздуми-медитації як ліричного, біографічного характеру, так і ширшого – суспільного змісту. Не все тут рівноцінно художньо вартісне, проте на тлі миттєвостей літературного процесу заслуговує на увагу кожне свідцтво доби. Письмо Г.Кунера має ознаки синкретичної, полівалентної поетики жанру. Не в останню чергу, конфлікти між дійсністю й мрією зумовили відповідне моделювання художньої реальності з розширеними жанровими межами творів. Тут доцільно процитувати слова відомої української дослідниці Н.Копистянської, яка аргументовано підкреслює: «Взаємопроникнення, поєднання, схрещування жанрів і утворення на цій основі нових різновидів та модифікацій стало однією із закономірностей літературного процесу з часів романтизму. Тому, щоб уникнути нескінченного зростання кількості термінів і назв, а вона зростає просто загрозово, слід, мабуть, максимально використовувати уже наявні терміни у їх новому поєднанні, уточненні, що відбиває процес творення модифікацій (наприклад, балада-притча, футурологічна антиутопія, балада-повість і т. д.)» [Копистянська 2005: 21].

Малу прозу австрійського письменника з її морально-естетичною проблематикою можна окреслити як художньо-документальну. Адже в її основі невидумані характери персонажів, віднайдені письменником на життєвих дорогах. Звідси – автобіографічна напруга, безпосередність сприйняття й віддзеркалення реалій.

Стрижнем художнього «документу епохи» Герберта Кунера з погляду мотивації є еміграційний та рееміграційний простір. За словами польського письменника Януша Гловацького, що містяться у творі «Половання на тарганів» (Polowanie na karaluchy), емігрант – це той, хто втратив усе, крім акценту. Натомість творчість Г.Кунера свідчить про те, що змінена зовнішніми обставинами ідентичність унаслідок ізоляції і втрати звичного перебігу життя може постати багатшою, оскільки відбувається також трансформація внутрішніх установок з відповідним «переворотом» у свідомості. Його рисами є позбавлення людини від неістотних уявлень і стереотипів. З іншого боку, такий життєпис визначив і психологічний тип автора. Аналіз збірки оповідань «Мінкі – наці-кицька та гуманний аспект» дозволяє дійти висновку: читач має справу з письменником-інтровертом, який схильний до відчуття страждання. Це надає його зразкам малої

---

\* Я знаю, що ненависть, як і лють, виконує певну функцію в розвитку суспільства: ненависть дає силу, а лють є її двигуном... Але те, що я побачив у Боснії, – це щось цілком інше. Це не ненависть як момент суспільного розвитку і звідси – неминуча складова історичного процесу, а ненависть, яка виступає самотійною силою і знаходить сама у собі свою мету. Ненависть, яка нацьковує людину на людину і згодом водночас обох ворогів зводить до скрути і нещастя, або ж до домовини. Ненависть, яка, як рак, руйнує все в організмі, але, зрештою, сама піддається знищенню, бо така ненависть, як і вогонь, не має сталої форми і життя сама по собі – переклад наш.

прози загально-песимістичної тональності. Художня лабораторія автора викazuje концентрацію духовних сил митця навколо ідейно-стильових установок, що орієнтують на філософську концепцію страждання. Її домінантні складники містять проєкції на специфіку художнього зображення страждання як багатовимірної сутності: а) страждання індивідуума («Sein Tod und mein Tod. Його смерть і моя смерть», «Hades in der 72. Strasse. Аїд на 72 вулиці», «Ein «Deutscher» in London. «Німець» у Лондоні), «Wiedersehen mit meiner Grossmutter. Зустріч з моєю бабусею»); б) страждання окремої частини суспільства («Unterhaltung. Розвага», «Jude sin. Бути євреєм», «Lehrsatz für «Nichtbarischen». Erfolg in Österreich. Тези для «не-арійців». Успіх у Австрії»). Шлях до звільнення від страждань, а звідси – перевірка особистісних моральних начал людини, пролягає через співстраждання.

Концепція малої прози Герберта Кунера заснована на багатьох складниках, з-поміж яких на особливу увагу заслуговує комунікативно-рецептивний вимір. Його дієвість відчувається не тільки в змістовому, але й у стильовому планах. Все це залишає реципієнтові комунікативну ланку для продовження плідної розмови про поетику інтертекстуальності загалом та осмислення ролі літературної антропології – зокрема.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Борев 2003: Борев Ю. Антропологическая школа // Юрий Борев. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. – Москва: Астрель-АСТ, 2003. – С. 38 – 39.
- Зимомря 2007: Зимомря М. У пошуках зернят краси (Інтерв'ю з Адамом Зелінським) // Бойківщина. Науковий збірник. – Дрогобич: Коло, 2007. – Том 3. – С. 535 – 537.
- Копистянська 2005: Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.
- Andrič 1992: Andrič I. Brief aus dem Jahr 1920 // Das Buch der Ränder / Hrsg. von K.-M.Gauß. – Klagenfurt-Salzburg, 1992. – S. 19 – 40.
- Kant 1975: Kant I. Werke. – Darmstadt, 1975. – Bd. 5. – S. 447 – 448.
- Kuhner 1998: Kuhner H. Minki die Nazi Katze und die menschliche Seite / Mit einem Nachwort von K.Kaiser. – Wien: Theodor Kramer Gesellschaft, 1998. – 138 S.
- Kuhner 2004: <http://www.herbertkuhner.com/hk-file01de/hk-file01de-start.htm>

*Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА*

© 2008

### НАРАТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ НОВОГО ПРОЧИТАННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КЛАСИКИ

Проблема актуалізації наратологічного дискурсу в літературознавчих студіях виникає не випадково – контури нової методології значною мірою зумовлюються можливістю множинних теоретичних модифікацій сучасного дослідницького процесу. Здобутки основних шкіл та напрямів свідчать як про потребу іншого прочитання відомих та маловідомих текстів, так і про гнучкість літературно-художнього матеріалу щодо застосування до нього розмаїтих аналітичних процедур.

Дотримуючись класичного переконання стосовно того, що не було би потреби в оповідачеві, коли б поняття розкривались і без мови (Аристотель), нове термінологічне визначення – «метанаратив» – запропонував Ж. Ліотар для характеристики культури переходової доби [10, 5]. На думку дослідника, у процесі розвитку людства формувались певні модуси пізнання дійсності, моделі вираження їх в історії та наративному дискурсі. Ці моделі наративів як способи того, як людина розповідає про себе і навколишню дійсність, що наклали на світогляд людини обмежувальні рамки, називаються у філософії постмодерну «метанаративами». Отже, «метанаративи» – це «всі ті пояснювальні системи, які організують суспільство і слугують для нього засобом самовиправдання» [10, 6]. У пошуках світоглядної чи психологічної рівноваги особа намагається ідентифікувати новобачене чи новосприйняте за певним канонам, тому вихідною аналітичною позицією можна вважати глобальну системоутворювальну модель усвідомлення та засвоєння чужого досвіду. Подібне до попереднього пояснення потреби в

оновленні світоглядних основ знаходимо у працях Ж. Женетта: «Сучасна людина відчуває своє часове тривання як «тривогу», свій внутрішній світ як нав'язливу турботу чи нудоту; віддана владі «абсурду» і терзань, вона заспокоюється, проектує свою думку на речі, конструюючи плани та фігури, черпаючи таким чином хоч трохи стійкості й стабільності з простору геометричного» [5, 127]. Тому розвиток наратологічних концепцій стає цілком виправданим з огляду на їх здатність максимально асимілювати дослідницькі пошуки в матерію художнього тексту, зокрема, епохально віддаленого від конкретної історичності реципієнта.

Для сучасного наратологічного дискурсу характерна двояка орієнтація на об'єкт дослідження, тому синхронно розвиваються два напрями аналітичного вивчення літературного твору: «фабульний» та «комунікативний». Для першого важливим є текст як виклад послідовного розгортання подій, як поступове відтворення деякої історії; другий застановляється безпосередньо на художньому тексті як посередникові для здійснення комунікації між автором та читачем. Ж. Женетт наполягає на тому, що основою будь-яких теоретичних міркувань з приводу функціонування художнього тексту в культурному просторі є опозиція «об'єктивної розповіді та суб'єктивного дискурсу» [2, 294].

У викладі І. Папуші ця диференціація наративу має формат: «репрезентації» та демонстрації певного ряду її властивостей – «часових і причинних» [11, 31]. З плином часу, з кардинальними змінами контекстного простору не лише літератури, але й культури загалом виникає потреба проникнути в гіпотетично первинний смисл твору з несподіваної як для автора, так і для його перших читачів точки зору. Зокрема, на думку Ж. Женетта, «структуральний метод як такий виникає у той момент, коли в коді знову виявляється заново відкрите повідомлення – виявлене внаслідок аналізу іманентних структур, а не нав'язане ззовні силою ідеологічних забобонів» [6, 164]. Така ж мотивація вичерпно детермінує й інші літературознавчі методики. Тому наратор як суб'єкт, як функція та спосіб нового прочитання літературних кодів видається цілком доречним у полі термінологічних категорій провідних літературознавчих напрямів переходною доби – помежів'я XX–XXI століть.

Об'єктивна зміна історичних епох позначилася не лише на трансформації світогляду людини, на перегляді засадничих оцінних канонів, але й на своєрідності мистецького погляду на світ. На зміну масштабному панорамному відображенню суспільно значущої проблеми приходять усвідомлена потреба заглибитися у внутрішній світ особи, пізнати таємниці її духовного становлення, зрозуміти, яким у її сприйнятті постає цей новий, складний, часто хаотичний навколишній світ. Набувають розвитку нові техніки літературної творчості, увиразнюються нові літературні течії; апеляція до приватного життя активізує імпресіоністичні, експресіоністичні, неоромантичні та неореалістичні зусилля письменників. Літературна нива збагачується відкриттями психологізованого зображення особистості, що представлені творами М. Коцюбинського, О.Кобилянської, В. Винниченка, В. Стефаніка, М. Черемшини, М. Яцківа, Л.Мартовича та багатьох інших авторів. У контексті оновлення зображального інструментарію в мистецтві слова кінця XIX – початку XX ст. видається доречною зміна ракурсу літературознавчого дослідження на значній часовій дистанції, особливо з позицій наявного науково-методологічного синтезу.

Наратологія перебуває на межі структуралізму, рецептивної естетики, герменевтики, однак принциповими для неї є питома «розповідні» категорії: «комунікативне розуміння природи літератури; уявлення про акт художньої комунікації як про процес, що відбувається одночасно на кількох оповідних рівнях; переважання інтересу до проблеми дискурсу; теоретичне обґрунтування численних оповідних інстанцій, котрі виступають у ролі членів комунікативного ланцюга, по якому здійснюється «передання» художньої інформації від письменника до читача, які перебувають на різних полюсах процесу художньої комунікації» [12, 69]. У контекст наративного дослідження гармонійно вписуються деякі категорії рецептивної естетики, зокрема поняття стратегії тексту, що також сприяє глибшому проникненню в матерію іншої історичності. Будучи окресленим Г. Яуссом як залежність читацького сприйняття не лише від його суб'єктивної позиції, це поняття набуває здатності узалежнюватися від розповідної настанови автора і таким чином артикулюватися як поняття наративного аналізу. Також семантично взаємопов'язаним є поняття наратора. Адже формалізація оповідної інстанції не виводить інтенцію творення поза межі художнього світу, лише впорядковує комунікативне поле тексту. Важливою також є здатність наратора стати центром порозуміння у класичній опозиційній структурі між мовою та мовленням,

між адресантом та реципієнтом, а згодом – між смыслом та значенням тексту. Справді, «літературне «виробництво» являє собою мовлення у сосюрівському сенсі поняття – серію індивідуальних, частково автономних і непередбачуваних мовленнєвих актів; «споживання» ж літератури суспільством являє собою мову, тобто деяке ціле, елементи якого, незалежно від своєї кількості та природи, прагнуть до впорядкування в рамках зв'язної системи» [6, 174]. Мовлення автора здійснюється у межах, дозволених історичністю мови у її первісному значенні, а також у контексті комплексу вторинних значень, які затемнюються для читача наступних поколінь. Так само читач передусім узалежнений від власного інтелектуально-ціннісного середовища, отож запропонований текст він проектує згідно з еґотичною потребою бути самовпізнаним. Таким чином виразно артикулюються відмінності між тим, що описано (оповідь), і тим, що сприйнято (дискурс).

Як уважає Ж. Женетт, основою диференціації є психологічні категорії об'єктивного–суб'єктивного: «об'єктивної оповіді та суб'єктивного дискурсу», тобто «суб'єктивним» є дискурс, у якому явно чи неявно марковано присутність «я» (чи відсилання до нього), але це «я» визначається не просто як особа, яка проголошує дану промову; також і теперішній час, головний час дискурсивного способу вираження, визначається всього лише як момент, в якому промовляється дана промова, так що його використання маркується «збігом у часі описуваної події з актом мовлення, що його описує». І навзворот, «об'єктивність оповіді визначається як цілковита відсутність відсилання до розповідача» [2, 295]. Таким чином, в компетенції наратора встановити рівень читацької самостійності та відповідальності – або він дає настанову на цілковиту асиміляцію рецептивного поля з інтенційним зусиллям автора, або створює враження самостійності читача і дозволяє вживатися в цілком об'єктивований світ. Одночасно наратор окреслює кордони фікційності в художньому просторі, позаяк читачеві запропоновано виявити переважання того, що було, чи того, що могло би бути зображеним у тексті. Місця домислювання описового малюнка та сумування наявних чи уявлених значень текстових фрагментів встановлюються у виразному домінуванні наративного знання. Актуальні для літератури кінця XIX – початку XX ст. проблеми відбору естетично вартісного матеріалу, концентрації змісту твору довкола певного психологічного чинника, у виразненні тематики через звуження персонального представництва – чимало інших аспектів творення художнього світу набувають нового значення у контексті наратологічного спостереження.

Процес сумування значень конкретного тексту віддаленої в часі історичності відбувається не лише під впливом суб'єктивного читацького сподівання та його реалізації, але й як цілком об'єктивний розвиток подієвості від однієї точки сюжету до наступної (чи наступних). Як вважає Ж. Женетт, «не становить складності визначити оповідь як зображення однієї чи кількох послідовних подій, реальних чи вигаданих, за посередництва мови, у тому числі мови письмової» [2, 284]. У межах деякої події, котра формує основу твору, автор має бути свідомим того, що на етапі рецепції замислена ним подія оживатиме, долаючи своє первинне значення: «Як основне положення слід прийняти довільність оповіді [...] ту запаморочливу свободу, яка дає оповіді, поперше, вибирати при кожному кроці яку завгодно орієнтацію, [...] тобто довільність напряду (чи спрямування – Л. М.-Б.); по-друге, свободу зупинятися на місці та розбухати за рахунок додавання різних обставин, повідомлень, знаків, [...] тобто довільність розповсюдження. Так ілюзії цілковитого наслідування дійсності детермінізму була би протиставлена інша – можливого-в-кожен-момент, яка здається більш істинною» [4, 317]. Таким чином, поділ об'єкта (як першооснови існування художнього явища) наративного дослідження може продовжуватися стосовно площини реалізації тексту – сприймання самої події як доконаного у фікційному світі факту та репрезентації ілюзорного контакту уяви читача із зображеним розгортанням цієї події. Власне читацька стратегія у цьому випадку більше придатна до модифікацій, оскільки, на відміну від автора, фіксація читачем значень читаного в деякий момент тексту є ситуативною, малопередбачуваною, залежною від психологічного стану реципієнта. Свобода ж авторської перспективи обмежена самим фактом письмового фіксування як події, так і її тенденційного забарвлення, причому дискурс авторської фокалізації поступово зміщується на користь саме індивідуалізованого сприймання. Очевидно тому, розрізняючи «три види оповіді: правдоподібну, мотивовану і довільну» (Ж. Женетт), можемо зауважити виразне намагання реалізувати художню площину в системі понятійного апарату як рецептивної естетики, так і наратології.

Отож нарративна площина досліджень літератури певного періоду розростається до системи значень аналогічно до розширення комунікативного простору самого тексту. Якщо літературний твір визнаний «вторинною моделюючою системою», то окреслення нарративних контурів аналітичного процесу виглядає як «третинна моделююча система» чи «система третього рівня значень» (за аналогією із класифікацією наратора в концепції В. Шміда), однак семантика її набагато довольніша і ширша, оскільки визначається переважно позатекстовими чинниками. Контекст творення лише частково перекривається у смислових позиціях із контекстом сприймання, адже в першому чільне місце належить комплексу уявлень автора про світ, який проектується на очікуваний відгук читача, а для другого – основним є життєвий досвід саме реципієнта, і чим далі відходимо від історичності творення, тим більше помітно контекст рецепції затемнює первинне значення твору. Тому функція наратора визначається ще й потребою стримувати довольність читання, коригувати настанови та сподівання від естетичної комунікації, як її артикулює читач, і максимально повно виявляти контекст автора (у даному разі – ідеологічно-естетичні особливості кінця XIX–початку XX ст.).

Ключове для рецептивної естетики поняття контексту (запропоноване В.Ізером) стає досить важливим у створенні наратологічної парадигми аналізу тексту. Поступово до сфери вивчення специфіки викладової природи літератури долучається феноменологічна атрибуція творення буття свідомістю, котра сприймає. Адже для неї не існує чогось наперед заданого, а зображений світ літературного твору – лише передумова моделювання власного уявлення про деякий фікційний світ, що набуває реальних контурів саме у свідомості та ідентифікується як первинний аспект у системі значень. Тому «конститутивний режим літературності» може апелювати до аспектів фабульного наративу, а «кондиціональний режим літературності» – ставати об'єктом комунікативного наративу. Більше того, досить складну проблему для чіткого окреслення меж інтенційності автора та свободи інтерпретатора становить словесне оформлення тексту, зокрема артикуляція точки зору автора на деяку подію чи її передумови має всі підстави не бути асимільованою в особистісний простір читача. Сугестія повинна мати атрибути для впізнавання і привласнення чужого уявного світу. Процес форматування нарративного дискурсу повинен відмежувати розповідну заданість тексту від його рецептивної площини. Існування оповідної чи розповідної інстанції так або інакше втілює чимало контекстних нашарувань; для кращої в якісному розумінні та глибшої, на думку автора, комунікації ним вводиться значне коло світоглядних, етичних та абстрактно-персональних підказок. Функція ж наратора – асимілювати комплекс підказок «авторського дискурсу» в читацький. Тому літературний текст пропонує модифікацію нарративної стратегії, що визначається первинним задумом творення. Оскільки позаособовість також може бути свідомою чи навмисною, тобто виразною авторською стратегією.

Цікаву та ґрунтовно розроблену концепцію наратологічного дослідження тексту представив у своїх працях В. Шмід. Автор конкретизує дослідницьку палітру за двома основними напрямками: «1) «перспективології» (комунікативна структура наративу, оповідні інстанції, точка зору, співвідношення тексту наратора і тексту персонажа) і 2) сюжетології (нарративні трансформації, роль позачасових зв'язків у нарративному тексті)» [13, 9]. Така синтетична позиція видається надзвичайно продуктивною у континуумі вивчення безпосередньої текстової матерії, оскільки дає можливість цілісно структурувати ключові поняття змістової та формальної організації літературно-художнього твору. На рівні дослідження літературного процесу зламу XIX – XX ст. подібний дуалізм має перспективу текстологічної конкретизації. За першою позицією має підстави для розширення проблемно-тематична складова наукового дискурсу, за другою – в межах дозволеної довольності інтерпретації є можливість вивчати закономірності рецептивного порозуміння читача із текстом, причому коли вони належать не лише до взаємовіддалених історичних епох, але й до кардинально різних світоглядно-оцінних систем.

На думку М. Кодака, «структура розповіді – це і форма завоювання довіри читача, і певна ідеологічна полеміка» [8, 135]. Тобто незалежно від рівня свого оприявлення в матриці тексту наратор є посередником насамперед у встановленні психологічно комфортної комунікації, йому належить право виголошення першої оцінки. Чи стане ця оцінка частиною досвіду реципієнта – значною мірою залежить від оповідної (чи розповідної) структури певного твору. Тому до системи сигналів на розпізнавання нарративної концепції художнього світу належать також численні «форми-деталі, форми-тропи та інші «малі форми» структури, в яких словесно «проявляються» всі ті імпульси, що йдуть від характеру пафосу, жанрової модифікації, психологічного аналізу,



часопросторового континууму» [8, 141]. Подробичі описовості стають засобом рецептивного істутвання літературного втору. З одного боку, М. Кодак показує чітку залежність наративної специфіки твору від багатьох інших структурних елементів, а з другого – пропонує методологічну довільність у розгортанні самого аналітичного процесу: «Внутрішня «жорсткість» закріплення кожного з структурних рівнів у моделі поетичної системи зовсім не означає обов'язковість розгляду художнього явища в такому порядку: пафос – жанр – психологізм – хронотоп – нарація [8, 10–11]. Ймовірно, для дослідження літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. виправданою буде «схема назворот», коли простутвання від специфіки організації наративу до осмислення його жанрової природи сприятиме не лише зануренню читача в об'єктивні реалії деякої історичності, але й продовженню традицій комунікування особи зі своїм оточенням.

Самостійність чи автономність позиції наратора, навіть його відверта полеміка з персонажами, формально підказана окремішністю від інтенційного підтексту – чимало зовнішніх атрибутів можуть бути навмисним проектуванням як авторської концепції щодо світу твору, так і координуванням та спробою передбачення очікуваної реакції читача. Натомість цілковите стирання відчутних рис наратора не видається засобом виголошення авторської природи твору – непочутий голос наратора не свідчить на користь того, що промовляє автор. Тобто процес асимілювання викладової інстанції не є суто механічним приписуванням комусь деякої суми знань чи деякого настроєво-психологічного стану, «часова дистанція між історією та наративною інстанцією не породжує жодної модальної дистанції між історією та оповіддю (чи розповіддю): жодної втрати, жодного послаблення міметичної ілюзії» [3, 187].

Важливим функціональним призначенням наратора є його здатність гармонізувати значення та форму – певним способом перебуваючи в психологічному контексті автора (адже є його витвором), він поступово набуває власного «голосу» і впливає на текстуальне оформлення змістової концепції автора, таким чином виразно диференціює присутність кількох площин, які узвичаєно розрізнені за мовленнєвою ознакою: «формально-суб'єктна організація тексту – це співвіднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, яка визначається за формальною ознакою (ступінь виявленості у тексті); змістовно-суб'єктна організація тексту – співвіднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, які визначаються не стільки ступенем виявленості, скільки за світовідчуттям і стилем, тобто за змістовою ознакою» [9, 42]. Отож становлення новітньої наратології відбувається під впливом усталеного в класичному літературознавстві розуміння тісного взаємозв'язку, взаємовпливу, а також взаємозумовленості авторської інтенції та наративної функціональності художнього твору.

Виникнення наратологічних засновків для аналізу літературно-художнього твору не збіглося в часі з виникненням розповідного чи оповідного дискурсу в самій літературі (або ширше – у мистецтві). Будучи атрибутом тексту, подія чи історія, спосіб відображення події чи форма розгортання історії так чи інакше були предметом зацікавлення різноманітних літературознавчих методик та прийомів. Тому варто, як видається, не відмовлятися від певної термінологічної еклетики, яка невіддільна від початку формування нової дисципліни, а спробувати виявити й апробувати стосовно текстового дослідження здобутки як класичного, так і новітнього літературознавства. Зокрема, в семіотичному дискурсі У. Еко знаходимо важливе для наратології спостереження: «пізнання світу в науці має свій дозволений шлях, а кожне поривання мистця до осяяння, навіть коли воно поетично плідне, завжди має у собі щось двозначне. Крім того, що мистецтво пізнає світ, воно ще й продукує доповнення світу, виявляючи власні закони і проживаючи власним життям. Кожну мистецьку форму найкраще розглядати, якщо не як заміник наукового пізнання, то як епістемологічну метафору: тобто у кожному сторіччі спосіб створення форм мистецтва відображає шляхом уподібнення, метафоризування і власне вирішення концепції образу, спосіб бачення реальності наукою і культурою епохи» [1, 536]. З позиції наратологічного аналізу виразною є синхронізація розуміння як специфіки мистецтва загалом, так і особливої комунікативної природи художнього тексту. Семіотичне тлумачення пізнання світу може бути ототожненим із подією в наратологічному сенсі, натомість продукування доповнення цього світу розщеплюється на свідомий відбір ситуації та осіб (історію), комбінування текстового матеріалу в певній послідовності чи інших зв'язках (нарацію) та спосіб сприйняття описаного світу читачем (презентацію нарації). Очевидно, запозичення чи асиміляції наявної термінологічної системи не мали б становити чільної проблеми для наратологічної методики, радше сприяли б формуванню синтетичного інструментарію для питомо наратологічного дослідницького процесу.

Сприймання та розуміння природи наратора також є процесом, у психологічному сенсі значно ближчим до принципів феноменологічного аналізу, аніж до питомо структуралістської природи наратології. Йдеться про досить обмежене число суто формальних вказівників для розпізнавання специфіки оповідної інстанції, отож важливі аналітичні процедури спричиняються здебільшого інтуїтивним розумінням або психологічною мотивацією реципієнта. На думку Р. Інгардена, «з'являється відповідність між способом пізнання і предметом, який має пізнаватися, а, може, навіть, пристосованість пізнання до цього предмета. Позначається воно насамперед на тому, які способи поведінки і які пізнавальні операції входять до складу цілого процесу пізнання, в якій послідовності й в яких зв'язках взаємозалежності відбуваються ці операції, як вони взаємо зумовлюються і, можливо, модифікуються, і до якого результату – пізнавальна вартість якого істотно залежить від їх перебігу і взаємодії – провадять» [7, 176]. Попри визнану фікційність постаті наратора, ми довільно надаємо йому персоніфіковані атрибути, приписуємо звучання його «голосу» за нашим розумінням, за особистісно спричиненим поглядом на те, ким і яким повинен бути оповідний чи розповідний центр твору. Скажімо, відокремлення текстів автора і наратора або текстів наратора і персонажів – одна із ключових проблем наратологічних методик – зовсім не набула дотепер однозначного тлумачення. В. Шмід називає її «герменевтичною проблемою, що має вирішуватися в ході аналізу тексту» [13, 76]. Тому під час окреслення контурів власне наратологічної термінології неминучим є апелювання до тих дисциплін, які за різними ознаками перебувають на методологічному помежів'ї: «Йдеться тільки про те, щоб звернути увагу на певні процеси свідомості, які переходимо при читанні цього твору не для того, щоб схопити у них їх індивідуальний перебіг та індивідуальну правильність, а щоб сприйняти те, що суттєво необхідне у такому перебігу та його функціях» [7, 176].

Кожна із наявних наративних типологій так чи інакше апелює до категорій, що погоджують зовнішній та внутрішній світи. З різних позицій (виявлення модусу презентації історії; знаходження голосу, який домінує в певному тексті, встановлення способу втілення реального середовища в образній площині тощо) важливим є окреслити сутність того, хто координуватиме стратегію тексту, хто апелюватиме до деякого читача і як функції, і як суб'єкта. Наратор перебуває в прямому діалозі з наратором, він обирає частини зовнішньої події та перетворює їх у живий, придатний для сприйняття як реальний світ, внутрішній у розумінні автора. Поступово цей двояко скерований простір набирає конкретизації в уяві читача, артикулює певні ідеї в формі переконливих образів та виразно індивідуалізованого мовлення. Результатом цього процесу стає цілісне уявлення читача про контекст епохи та в її межах специфіку літератури, про особливості світовідчуття автора та його перших читачів. Таким чином, наратологія уможливує гармонійне передання пізнавального чи естетичного досвіду.

Отож, надзвичайно показовим в плані становлення термінології сучасного літературознавства є спроби поєднати традиційні підходи до процесу літературного творення (виокремлення позиції автора, визнання ролі натхнення у мистецькому процесі тощо) і суб'єктивно визначеного сприйняття (відокремлення зовнішнього та внутрішнього світів) із новітніми моделями проектування семіотичних, структуралістських, рецептивних моделей існування та функціонування літератури різних періодів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Еко У. Поетика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 525–538.
2. Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах. – Т. 1. – С. 283–299.
3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры: В 2-х томах. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–280.
4. Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Фигуры В 2-х томах. – Т. 1. – 299–321.
5. Женетт Ж. Пространство и язык // Женетт Ж. Фигуры В 2-х томах. – Т. 1. – С. 126–132.
6. Женетт Ж. Структурализм и литературная критика // Женетт Ж. Фигуры В 2-х томах. – Т.1. – С. 159–179.
7. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С.176–208.
8. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис – К.: Дніпро, 1988. – 157 с.
9. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. – Л.: Просвещение, 1972. – 110 с.
10. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. – М.: Алетейя, 1998.

11. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції // Теорія літератури, компаративістика, україністика: Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя д.ф.н., проф. Р. Гром'яка / Упор. М. Лановик та ін. // *Studia methodological*. – Вип. 19. – Тернопіль: Підручники та посібники, 2007. – С. 31–37.
12. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / ред.-сост. А. В. Дранов и др. – М.: Intrada, 1999. – 319 с.
13. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

*Наталія МОЧЕРНЮК*

© 2008

## **РЕПОРТАЖ У ПУБЛІЦИСТИЧНІЙ І ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: КОМУНІКАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Сучасний літературний процес засвідчує активний розвиток синкретичних жанрових форм, що утворилися на основі різних літературних родів, на стику літератури і науки, літератури і публіцистики тощо. Помітне пожвавлення інтеграційних процесів між журналістикою і художньою творчістю постачає нові матеріали для вивчення літературознавчої науці, зокрема і для генології.

Кожна епоха диктує свої умови для розвитку окремих жанрів, може сприяти появі жанрів-неологізмів або ж призводити до занепаду, а то й до смерті, інших жанрів, що вичерпують себе. Відомо, що романтизм став літературним напрямом, за якого особливо бурхливо розвивалися нові літературні жанри, зокрема міжродові утворення, жанрові форми на межі літератури та інших видів мистецтва. Виокремлення коротких прозових жанрів з окремих публіцистичних форм, що спостерігалось в добу романтизму, з погляду історії літератури свідчить про поступальний рух у розвитку жанрів малої прози. Так, К.Шахова зазначає, наприклад, що „Ірвінг, По, Готорн своїми оповіданнями допомогли кристалізації новелістичного жанру з досить аморфної маси есе, нарисів, подорожніх нотаток і т.п., виробили принципи короткої прози, яка стала улюбленою в літературі США” [5, 347]. Натомість сучасні дослідники вже давніше помітили зворотні процеси: есе проникає в науковий і художній стилі, есеїстична манера письма, для якої характерні вільна композиція, невимушена, часто парадоксальна форма викладу, аналітичність, використання прийомів і засобів публіцистичної риторики та інше, стає притаманною для поезики художніх творів. Зрештою, саме есеїстика опинилася в упривілейованому положенні в силовому полі постмодернізму [7, 13]. Помітне переосмислення, наповнення новим змістом й інших жанрів. Природа жанру репортажу привертає увагу саме в контексті процесів взаємодії мас-медійної словесності і літератури у сучасних умовах.

У вітчизняному літературознавстві репортаж не фігурує серед визнаних художньо-публіцистичних жанрів. Традиційно фіксуються такі жанри, як есе, памфлет, фейлетон, нарис, а репортаж вважається „чистим” жанром журналістики. Варто зазначити, що в журналістиці репортаж ґрунтовно досліджений. Теорія журналістики прагне сформувати адекватне добі глобалізації уявлення про цей жанр. У системі жанрів журналістики виокремлюють групи інформаційних, аналітичних, художньо-публіцистичних жанрів. Репортаж – це один з інформаційних жанрів, які в сучасній журналістиці вважаються найважливішими. Для інформаційних жанрів властиві оперативність подачі, новизна, актуальність факту, суворості документальності, об’єктивність. Отож у журналістиці репортаж означає оперативну, динамічну, емоційно забарвлену розповідь очевидця про подію: „Автор у такому творі, як правило, виступає свідком або учасником подій, „пропускає” матеріал через призму власних вражень, відтворює дійсність у її природному розвитку” [3, 208]. Репортаж еволюціонував і в журналістиці: спочатку репортажем у журналістиці називали новини, інформацію, яка в різних формах надходила до редакції, згодом – особливу публікацію з коментарем: „Це вже не „безсторонній” опис, а послідовна, динамічна, образна розповідь, в основу якої покладена новина, подія, що розгортається у відповідний час” [3, 208]. Власне, передбачення коментаря розширювало можливості жанру, оскільки інформаційна функція репортажу могла поєднуватися з суб’єктивним художнім осмисленням викладеної інформації. У 80-х роках ХХ століття спостерігався рух репортажу до аналітики, в останні роки – спалах класичного пізнавального репортажу, натомість

аналітичний репортаж перейшов у кореспонденцію [8]. Прикметами репортажного стилю є використання дієслів у формі теперішнього часу, пряма мова, короткі діалоги, динамічність авторського монолога, описи власних дій, вираження яскравих емоцій.

Залежно від способу освоєння фактичного матеріалу і манери викладу в теорії журналістики виокремлюють репортаж-зарисовку, який „змальовує події в контрастному тоні за допомогою яскравих штрихів і колоритних описів, широко використовує пейзаж, портрет, діалог, зосереджує увагу на одному аспекті важливої події”, звітний репортаж, репортаж-роздум („дає журналістові можливість використовувати літературні факти, наводити історичні паралелі”), проблемний репортаж, оглядовий репортаж, репортаж-інтерв'ю [3, 209]. Таким чином, серед різновидів репортажу в журналістиці можна виокремити і більш придатні для втілення цілком художніх задумів (передусім це репортаж-зарисовка, репортаж-роздум).

Репортаж у літературі зберігає функції публіцистики: інформує, повчає, загострює інтерес до певних суспільних явищ. Разом з тим, репортаж набуває і художніх якостей, вступає у взаємодію з іншими жанрами, а відтак посилюється його самостійна естетична функція. Це можна було б простежити на прикладі твору Дж.Лондона „Люди безодні”, в якому автор привертає увагу до злиденного становища бідноти в східному районі Лондона. Щоб правдиво донести інформацію до читацького загалу, письменник уводить різні види документів: витяги із судових справ, уривки статей із газет, статистичні дані, бюджетні звіти тощо. Крім того, Дж.Лондон споряджає твір великою кількістю цитат із творів письменників різних епох, філософів, політичних діячів, наводить думки зі Святого Письма, фрагменти фольклору низів і т.і. Такі уведення, а також інтроспективні зрізи в накопиченні й описі жаклих фактів соціальної дійсності, посилюють власне художній бік твору. Читач починає сприймати окремі розповіді автора вже не як кримінальну хроніку, а як трагічні історії нещасних людей. Посилюється вираження індивідуальності адресанта твору. Жанри художньої літератури вважаються найбільш придатними для відображення індивідуальності в мовленні, на відміну від жанрів інших функціональних стилів.

Репортаж може бути застосований як формальний прийом і як монтаж фактів. Літературна критика багата на визначення щодо природи окремих творів сучасних письменників дефініцією репортаж, самих авторів називаючи при цьому репортерами. Зрозуміло, що в окремих випадках це образні визначення. Так, на думку О.Сливинського, висловлену в рецензії на книжку Н.Сняданко „Сезонний розпродаж блондинок”, оповідачка твору – „репортер, загнаний у гарячі точки гротескної екзистенційної війни” („репортер – такий собі мікродеміург епохи тотальної інформованості”) [6]. Однак здебільшого дефініція репортаж – влучна характеристика жанрової природи, а також стильових особливостей твору. Наприклад, Г.Грабович зазначає подвійне, не тільки літературне дно в окресленні жанру твору О.Забужко „Польові дослідження українського сексу”. У жанровій суміші, на думку дослідника, поєдналися автобіографічна сповідь, імпресіоністичний есей, епатажний еґо-репортаж в стилі „gonzo journalism” Гантера Стоктона Томпсона [2]. Власне, особистісність і характеризує природу жанру на сучасному етапі, відрізняючи погляд на репортаж, його художню реалізацію в літературі, від репортажного „збурення”, яке вже фіксувалося у критичному та художньому дискурсах раніше.

У дискусіях про роман кінця 20 років ХХ століття були означені окремі тенденції у взаємостосунках публіцистики і художньої творчості, що проявляються й сьогодні. Вже тоді висловлювалися думки про домінування в майбутньому жанру репортажу та інших документальних жанрів, очікувався симбіоз нарису і роману в літературі. Цікаво, що в чеському, польському і німецькому літературознавстві новий тип художнього нарису, створеного в 20-і роки ХХ століття, називали репортажем („особливо актуальний публіцистично-художній нарис”). Саме цей жанр вважався найголовнішим у тогочасній літературі. У репортажу й нарису є чимало спільного, однак нарис як художньо-публіцистичний жанр виник набагато швидше. Н.Копистянська у книзі „Жанрові модифікації в чеській літературі” подає цікаву історію цих жанрів, наводить дискусії про природу репортажу і роману в Чехії [4, 24]. Дослідниця реферує чимало інформації з різних енциклопедичних видань про жанр репортажу: за матеріалами чеського академічного словника (1960) репортаж – мала літературна форма, в якій дотепно повідомляється про актуальну і значиму подію на основі безпосереднього спостереження і документального матеріалу; у польському словнику літературознавчих термінів (1976) репортаж визначається як жанр публіцистично-художній, що повідомляє про події, безпосереднім свідком

чи учасником яких був сам автор [4, 30]. У тогочасних дискусіях багато говорилося й про репортажний роман. Чудовим репортажним романом вважали тоді, до прикладу, твір Е.М.Ремарка „На західному фронті без перемін”.

Схоже, зараз ми переживаємо час повернення таких репортажних романів. Але чи таких? Варто зазначити, що наша епоха диктує і новий репортаж. Тому не випадково зустрічається визначення еґо-репортаж у контексті гонзо-журналістики. Як відомо, репортаж в стилі Гантера Томпсона – це глибоко суб’єктивний стиль оповіді, від першої особи, в якому репортер є безпосереднім учасником описаних подій і використовує власний досвід для того, аби емоційно підкреслити основний смисл цих подій. Використання цитат, сарказму, гумору, перебільшення і навіть ненормативної лексики – невід’ємні риси стилю. Цікава думка Томпсона про те, що „художня література – міст до правди, яку не може заторкнути журналістика. Факти – брехня, коли їх зводять до спільного знаменника” [1]. Еґо-репортаж передбачав не виклад популярних фактів, а прерапацію дійсності через призму свого „я”, причому журналіст повинен залишитись об’єктивним.

Отож, якщо наприкінці 20 років ХХ століття були думки про заміну художнього роману репортажем, нарисом, іншими документальними жанрами, інспіровані прагненнями лише соціальної і пізнавальної значимості мистецтва слова, що мало вилитися в літературу фактів без художньої обробки, то репортажна манера кінця ХХ – початку ХХІ століття передбачає особистість репортера, який не тільки сповіщає певні факти, а й максимально відверто говорить зі споживачами інформації, ділиться з ними суб’єктивними враженнями, як із людьми, які зрозуміють його внутрішній світ і глибину його щирості. Варто зіставити книгу Дж.Лондона „Люди безодні” і роман О.Забужко, одна з жанрових граней якого може бути означена як репортаж, аби простежити специфіку літературного репортажу початку ХХ століття і еґо-репортажу кінця ХХ століття. Дається взнаки й естетика постмодернізму, адже „автотематизм – одна з визначальних рис постмодерного роману” [7, 13].

Таким чином, природа репортажу в художній літературі заслуговує на теоретичне вивчення, оскільки активне звернення до дефініції в літературній критиці засвідчує надходження художніх матеріалів, що дозволяють констатувати актуальність такого жанру і для сучасної літератури. Репортаж як інформаційно-експресивний жанр споріднений з родиною публіцистично-художніх жанрів, особливо з нарисом та есе. Можна говорити про особливості репортажного стилю в поезії художніх творів. Наскрізне застосування техніки репортажу формує жанровий різновид репортажного роману. Для сучасної прози особливо характерною є орієнтація на еґо-репортаж, що зумовлено, зокрема, і постмодерністською естетикою.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Биография Хантера Томпсона. Очередная попытка // <http://gonzo.zox.net/2007/08/18/биография-хантера-томпсона/>
2. Грабович Г. Коханья з відьмами // <http://gilan.uar.net/krytyka/4/s6.html>
3. Григораш Д.С. Журналістика у термінах і виразах. – Львів, 1974.
4. Копыстянская Н. Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. – Львов, 1978.
5. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література ХІХ століття. Доба романтизму. – Тернопіль, 2001.
6. Сливинський О. Обов’язки професійного репортера // Дзеркало тижня. – №2 (581) 21 – 27 січня.
7. Старовойт І.М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття. – Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.06/ Львівський нац. ун-т. – Львів, 2001.
8. Шибаева Л. Жанры в теории и практике журналистики// [www.relga.rsu.ru/n47/jur47.htm](http://www.relga.rsu.ru/n47/jur47.htm)

## ДО АНТРОПОЛОГІЇ ЧАЮВАННЯ В НАРАТИВІ УКРАЇНСЬКОЇ РЕАЛІСТИЧНОЇ ПРОЗИ

**Вступ.** Хоч із вивченням чаювання в плані антропології ситуація, правдоподібно, виглядає так само, як і з вивченням статевих взаємин — цим треба займатися, — нас у цій статті цікавить, передусім, літературознавчий аспект ритуалу споживання чаю, як він репрезентований в художній літературі, зокрема — в українській реалістичній прозі, творах Панаса Мирного та Івана Нечуя-Левицького.

Відколи взагалі в українській літературі почали пити чай? Щоб це з'ясувати, варто стисло пригадати собі, що чай потрапив на територію Росії, як зазначає Тарухіро Сасаки, ще 1638 року. До царського двору його привіз посол Василій Старков як подарунок від одного із монгольських ханів. А уже з 70-х років XVII ст. чай став привозитись до Москви і продаватися на ринках поряд з іншими товарами [Сасаки].

В Росії чаювання настільки поширилось, що самовар став символом домашнього затишку, тепла і чистоти, доповнюючи тепло печі і святість іконостасу (переднього кута). Без нього дім виглядав незавершеним і неповноцінним [11]. Чаювання сприймалося передусім як засіб бесіди, тому чай, як стверджують дослідники, містить в собі ідею діалогу [11]. Чаювання, отже, створює певний умовний часопростір і його можна вивчати семіотично.

Здається, першою згадкою про чай в українській літературі є фрагмент з четвертої частини “Енеїди” (1799) Івана Котляревського, де читаємо:

Турн, по воєнному звичаю,  
З горілкою напившись чаю,  
Сказать попросту, п'яний спав.

Символічно і те (як побачимо далі), що чай тут контекстуально поєднується з алкоголем (у даному разі з горілкою, але частіше — з ромом), створюючи до того ж своєрідну опозицію, кожна із складових якої (чай і алкоголь) означає принципово різний культурний простір — зазвичай простір сімейного і несімейного (проституційного, безчесного і т.ін) життя.

Вперше в українській літературі чаювання розгорнуто в ширшу картину і семіотизовано в повісті Григорія Квітки-Основ'яненка “Сердешна Оксана” (1841). Офіцер спокушає сільську дівчину, пригощаючи чаєм з алкоголем — ромом чи вином. Сп'янівши, Оксана піддається копитанським вмовлянням і втрачає честь. Зважаючи на його важливість для подальшого розкриття теми, подамо цей фрагмент у повному обсязі:

«— Дайте нам чаю! — гукнув копитан.— Напийсь, душко, чаю; ти зовсім зомліла, впадеш під вінцем.

— Я його зроду не пила і не хочу! Відвезіть мене до матері.

— Треба випити хоч трошки, привикай. Тепер будеш панею, треба усякий день пити. На хоч ложечку, коли любиш мене.

Нічого Оксані робить, узяла ложечку,— солодке, горло промочила, що дуже запеклось у неї... «На ще ложечку!» — ще ложечку прийняла. «Хлисни з чашки, хоч трошки»,— хлиснула і удруге, і утретє, і уп'яте... і випила усю чашку.

Трошки полежавши, піднялась, вже й веселенька; не відмагається від другої... очиці посоловіли... защебетала наша Оксана! Знай розказує, як вона нарядиться під вінець, як прийде до матері, як та здивується, зрадується... а тут сама третю чашку, сама узяла і, випивши, вже сидить у копитана на колінах і сама собі весільних пісеньок приспівує... далі щось забормотала і голову похилила.

Напилась Оксана панського чаю! Будеш, сердешна, тямити — і повік оскоми не збудеш!...» [Сердешна Оксана].

Ще двічі у творі Квітка-Основ'яненко згадує те фатальне чаювання Оксани. Спешу, щоб показати ставлення самої дівчини до свого ж таки вчинку:

«— Чи не хоч, душко, чаю? — спитав копитан, хлебчучи його з люлькою.

— Будь проклят він від мене,— аж крикнула, затрусившись Оксана,— то не напиток, то пекельний вогонь...— і як замовкла, замовкла, і вже що копитан не говорив до неї, як то вже не

розважав її, так ніякого одвіту не дала, а усе здихала тяжко, а часом і перехреститься...» [Сердешна Оксана].

А згодом для того, щоб дати читачеві остаточно переконатися, що Оксана пила чай з алкоголем (скоріш за все — пунш, чай з ромом) і не була вповні відповідальною за свої дії: “Вже вона сама не раз чула, як зйдуться охвицери до копитана та стануть той проклятенний **чай пить з якоюсь підливкою**, від чого і вона навек пропала” [Сердешна Оксана].

Окрім дослідники [5, 334] пропонують вивчати чаювання в термінах ритуальних кодів. Так, чаювання обов’язково відбувається у певному місці (локальний код ритуалу), у певний час (темпоральний код), з певними учасниками (персональний код) і з використання певних предметів (реальний код). Чаювання також супроводжується певними діями (акціональний код) і словами (вербальний код). Зрозуміло, що чаювання — це складна етична дія з високим ступенем символізації [4, 69].

“Пити чай”, “чаювати”, “проводити чайну церемонію”, “розпивати чаї”, “ганяти чаї”, “чайком балуватись”, “чайку посьорбати” — навіть якщо ці вирази репрезентують аналогічний факт — споживання чаю — все ж, можна зауважити, що в побутовому та художньому мовленні вони зазвичай означають різні в культурному та етичному сенсі процеси.

#### **Семантика чаювання**

Наголосимо та тому, що хоч вивчаємо чаювання з застосуванням методики аналізу ритуалу (як це роблять фольклористи і етнологи), ми у той же час не перестаємо бути літературознавцями. Нас цікавить ритуал (чи церемонія) чаювання не осібно чи в контексті певної національної або локальної культури, а в контексті естетичного цілого, яким є художній твір. Чаювання, репрезентоване у творі, з позиції етнологіста складає інтерес як реалізація культурних кодів у певній культурі, чаювання ж з погляду літературознавця — семіотизована ситуація, що працює на реалізацію художньої ідеї.

Учені переконливо довели, що в одних творах чаювання реалізує загальнокультурні антропологічні концепти, як от сімейності, родинності, діалогу, єднання (приміром, у Пушкіна). В інших — спостерігаємо протилежні концепти — тривоги, невдачі, провалу, катастрофи (як у Достоєвського) [11]. Для нас очевидно, що семантика чаювання твориться на перетині локальних, темпоральних, акціональних, персональних, реальних та вербальних кодів. Тому з’ясувати значення кожної ситуації чаювання можна лише простеживши специфіку кожного із вказаних кодів.

#### **Локальний код**

Східна культура, зокрема китайська чи японська, витворивши з чаювання цілу церемонію, передбачила для неї не лише певний порядок дій, а й визначене місце — чайний будиночок. В Росії (а українське чаювання, як воно репрезентоване у Панаса Мирного та Івана Нечуя-Левицького, наслідує саме російську традицію з її самоварами як необхідною умовою усього дійства) чаювання може відбуватися в різних місцях — вдома і в чайній, на веранді і в саду.

Разом з тим, існує думка, що російські чайні традиції також знайшли свій відбиток в архітектурі, що виразилось у спорудженні при будинках великих просторих південних веранд, що виходять у сад: чаювання літнього вечора на такій веранді чи в саду, коли навколо самовара збирається вся родина та пливе неспішна бесіда, дозволяє насолодитися запашним чаєм з медом чи молоком, а також ароматом вечірнього саду [15]. Говорячи про місце (або локус) чаювання можемо намітити три пари опозицій, кожна з яких представляє певний простір, що зазнає семіотизації в межах художнього цілого.

**Першою такою парою** є простір свободи і простір неволі (табору чи тюрми). Тюремне чаювання не таке уже й очевидне і доступне для безпосереднього споглядання та дослідження, однак не менш специфічне і складне, аніж чаювання у ситуації вільного суспільства. Так російська дослідниця сучасного фольклору Е.С.Сфімова у статті “Картина мира тюремной лирики” [3] зазначає, що в “холодному”, “мертвому”, “байдужому” просторі тюрми особливого статусу набувають дві речі-святині — чай та цигарки. Відповідно чаювання (і паління) перетворюється на центральний тюремний ритуал, який об’єднує арештованих в єдину “сім’ю”, підтримує цілісність світу, організовує життя і надає йому виміру сакральності. Навколо “чифімбака” об’єднується арештантська “сім’я”, провадяться розмови про “життя-буття”, в результаті яких “чужі” стають “своїми”. Під час чаювання засуджені ніби залишають тюремні стіни і повертаються уявно на волю. Тюремне чаювання відбувається сидячи на підлозі, що є символічним жестом, який

підкреслює ситуацію суспільного вигнання, що перебуває на дні суспільства. Чифір в тюремній субкультурі (як, до речі, і в культурах багатьох народів) п'ється засудженими по колу: тюремні блага (а передусім — чай) рівно належать усім, він — “общак”, що не може бути власністю окремої особи [3].

В українській літературі тюремне чаювання спостерігаємо, приміром, у Івана Багряного в романі “Сад гетсиманський”. Щоправда, варто зауважити, що в умовах тюрми треба розрізняти чай як пайку і чай, який постачали засудженим з волі. Саме цей другий чай і вважався святинєю, а чай-пайка викликав такі ж негативні асоціації, як і решта їжі арештанта — зневагу. Ось характерний фрагмент такого ставлення: “До кімнати увійшов оперативник і приніс півпайки хліба й кухлик якоїсь рідини. Все те тикнув Андрієві в руки. Андрій машинально взяв. У кухлику був **чай**. Свідомість і інстинкт роздвоїлись. Горда свідомість веліла кинути те все на підлогу, але інстинкт жадібно притяг кухлика до уст. Андрій **випив теплий солодкий чай**, аж задихнувся від жадоби. І **зразу ж зненавидів себе за слабодухість**, сам собі став противним, нікчемним” [Сад гетсиманський].

У романі Багряного чай виконує також характерну ритуальну функцію — провідника зі світу живих у світ мертвих: “Він знав, як в одиночках **перерізають артерії на руці** й опускають її в невелику парашу, поставлену під ліжком, наливши в неї трохи чистої води під час вечірньої «оправки», а тоді **додавши вечірню порцію гарячого чаю**” [Сад гетсиманський].

**Другою опозиційною парою** локального коду є протиставлення закритого і відкритого простору. Чаювання в закритому просторі (приміщенні ідальні чи кабінету) семіотизується відмінно від чаювання у просторі відкритому (на повітрі, пленері: в саду чи на веранді). У Нечуя-Левицького читаємо: “Хазяйка попросила гостей вийти пити **чай на терасу**. Вона сіла коло самовара й наливала чай; кругом стола й на лавках сиділи хуторянки й хуторяни. **Тераса** була без покрівлі, вся обвита виноградом” [Хмари]. Або: “Вони пішли **до хати** й напились чаю” [Хмари]. Чи так: “Вже смерком послушник приніс здорового самовара й поставив його в Масюковому **номері**. До чаю в той **номер** зібравсь усей гурт” [Хмари].

Нарешті, **третьою опозиційною парою** локального коду є протиставлення приватного і публічного простору. Приватний простір зазвичай складає дім, а публічний — заклад для чаювання (кав'ярня, чайна, корчма, трактир, ресторан). Споживання чаю у приватному просторі актуалізує такі семи як сімейність, затишок, комфорт, а пиття чаю у публічному просторі підкреслює моменти зав'язування стосунків чи вирішення питань.

#### **Темпоральний код.**

Чаювання, вірогідно, лише у англіців має часові зорієнтованості: рівно о п'ятій годині (“five o'clock”) є привід зустрітись за пообіднім чаєм і поговорити. Наприклад, в китайській культурі пиття чаю, як воно описане у Сюй Цзешу, час для чаювання визначається такими почасти незвичними для європейського вуха ситуаціями, коли ти “слухаєш нудні вірші; коли плутаються думки; коли затихає музика; коли живеш в самотності; коли провадиш життя вченого мужа; коли гостюєш у себе вченого мужа або вихованих співачок; коли відвідуєш друга, що повернувся з далеких мандрів; коли спостерігаєш за човнами, що пливають каналом; коли розквітають квіти; коли запалюєш пахощі у дворі; коли відвідуєш самотній храм...” [18]. В наративі української прози сідають до чаю вранці (“Вставши і вмившись, він звелів подавати самовар, напивсь чаю” [Хмари]), по обіді (післяобідній чай), увечері (“Настав час вечірнього чаю” [Хмари]). Однак чаювання також може бути і довільним в часі, ситуативним: коли приходять гості (“Однак й другий вихор в столовій покрутивсь, повертівсь та й упав; **нові гості напились чаю**, набалакались донесхочу й ушухли” [Хмари]), коли повертаються додому (“Сухобрусівни **вернулись додому** на заході сонця, посідали коло вікон, одчинених в садок, і, **напившись чаю**, забрали гітари й почали грати та співати “Сизого голубочка” і “Бідної птички” [Хмари], або: “Другого дня прочани одговілись в великій Михайлівській церкві на службі божій у святої Варвари і, **вернувшись в гостиницю, пили чай** з проскурками...” [Хмари]), коли збираються виходити з дому (“Я ... сьогодні оце, **напившись чаю, побіжу по місті** напитувати та називати квартиру для себе...” [Хмари], або: “**Напившись чаю** та влаштувавши й навантаживши повозки, усі стали перед образами й почали хреститись та молитись **на дорогу**, щоб бог дав добру путь” [Хмари]), з морозу, коли сп'яніють, коли хочеться поговорити (“То прошу до мене в келію після служби божої! Там ми **за чайком і побалакаємо**, — сказав отець Палладій” [Афонський пройдисвіт], після бані та ін.



### Персональний код

Від того хто і з ким п'є чай залежить в художній літературі й характер семіотизації чаювання. Чай п'ють хазяї з гостями, ділові партнери, закохані, приятелі. В літературі можна спостерегти самотнє, сімейне чаювання, приятельське чаювання, чаювання удвох. З точки зору соціальної стратифікації виділяють — чаювання дворянсько-аристократичне, купецько-поміщицьке, міщанське, народне [4].

### Реальний код

Так званий реальний код визначає предмети, які фігурують під час чаювання. Так чай можна пити з чашок, стаканів, блюдечок, ложечок. Чайне начиння дуже виразно може вказувати на соціальну верству, до якої належать чаювальники. Так переплітається акціональний і персональний коди. Чай з чашок п'ють переважно при аристократичному чаюванні. Міщани п'ють зі стаканів, купці і народ — з блюдечок. З ложечки п'ють, коли куштують чай. У “Хмарах” читаємо: “Тим часом принесли **самовар**. Панни вийшли до другої кімнати наливають чай і незабаром принесли **стакани** для гостей”.

### Акціональний код

Якими діями супроводжується чаювання? Це знову ж таки залежить від обставин, але можна передбачити, що чаювання може супроводжуватись принесення і приготуванням самовару та чайного начиння, заварюванням, сервіруванням столу, наливанням чаю. Головними векторами, силовими точками значень і опозиціями в акціональному коді можуть виступати наступні дії.

**По-перше**, чай можна подавати зі стравами чи без них, з алкоголем чи без нього, його можна супроводжувати палінням цигарок, чи вживати без паління. Чай, поданий без страв, може означуватися як неповага до гостей: “Не проси на сьогодні тих ченців, бо я не буду коло їх панькатися. **Нап'ються чаю та й додому пойдуть!**” [Хмари]. Або: “Горнична внесла **тільки чай і до чаю не дуже празникову паляницю**” [Хмари]. Чаювання з бідними та багатими стравами може служити засобом розкриття характерів. Як ось у наступному фрагменті страви, які вживаються при чаювання виразно виказують ставлення Марти та Воздвиженського до небіжчика Сухобруса:

— От хто був людина богобояща! Наш небіжчик батько, — говорила ласкаво Марта Сидорівна, **п'ючи чай з пухкою лаврською проскурою**. — Скільки він попоходив до лаври, до печер! Скільки раз їздив він і в Почаївську лавру! Як він молився, як він постив! На цілий Київ нема таких богобоящих людей, як Сухобруси!

— О! що нема, то це правда! Небіжчик наш батько був просто-таки святий! Я вірую, що він в раї! — промовив Воздвиженський ніби щиро й щиріше **уплітав печеню, запиваючи чаєм**” [Хмари].

Чай з алкоголем часто вказує на ситуацію розпусти, зради, продажності: “Ченці спершу трохи церемонились, прикривали зверху долонями стакани, одмагались, вважаючи ром за гріх; але невпроханий Копронідос силою **поналивав їм рому в чай**. Отець Тарасій, випивши півстакана чаю, без сорому взяв пляшку, бурхнув рому в стакан і сповнив його до крис” [Афонський пройдисвіт], або: “Копронідос подав чай; **до чаю виніс пляшку рому**. Він налив рому в стакан з чаєм Тарасієві, а потім таки доволі бурхнув рому і в стакан Гликерії. Гликерія пила міцний пунш, анітрошечки не скривившись. Отець Тарасій здивувався” [Афонський пройдисвіт].

Чай з палінням цигарок може виказувати невігластво курця, його низьку культуру: “Довбня, сидячи за столом, кадив, мов з димаря, на всю хату, запиваючи чаєм кожну затяжку” [Повія].

**По-друге**, чаю можна пити мало або багато, його можна недопити, не сідати до нього (відмовитись), розхлюпати, пролити, облитись ним, обпектись, він може вистигнути (охолонути). Якщо чаювання асоціюється в художній літературі з сімейністю і родинністю, то недопитий чай може акцентувати на самотність, непотрібність людини в світі (Сама біля самовару, над стаканом чаю, котрий, недопитий і холодний, стояв коло неї. Нащо його допивати, коли ні з ким допити?” [Повія]). Розхлюпаний чай може свідчити про непорозуміння і дисгармонію в сім'ї, обпикання чаєм виказує обпикання сімейним життям, а вистиглий (охололий) чай семіотизує охолодження у стосунках подружньої чи закоханої пари.

Ось як на прикладі чаювання Іван Нечуй-Левицький розкриває взаємини в сім'ї Воздвиженських: Марта “...сміливо підступила до стола, налила стакан чаю й **посунула, а не подала** Воздвиженському. Краплі чаю перескочили через криси і **полили на мисочку**” [Хмари].

Далі Марта, сердита на свого чоловіка, ігнорує сімейне чаювання, чим підкреслює своє ставлення: “Вона ходила по хатах і командувала слугами, мов той воєвода військом. Під її оком, під рукою все приймало чистоту, все було в домі на своєму місці. Порядок виникав, де тільки ступала її нога кілька ступенів. **Вона не присідала до стола й не пила чаю**” [Хмари], або: “Настав час вечірнього чаю. Марта знов посунула до мужа стакан чаю так здорово, що **чай хлюпнувся й розлився трохи на стіл**. Вона не сідала пити з ним чаю та все чогось вешталась по хатах, ніби за ділом” [Хмари]. Характерно те (і Нечуй-Левицький не забуває це підкреслити), що покращення взаємин в сімейній парі змінює і характер їх чаювання: “Другого дня вранці, наливши чай Воздвиженському, Марта не посунула до його по столі, а подала йому в руки. **Чай не хлюпнувся** в стакани” [Хмари].

**По-третє**, чай можна мішати ложечкою або не мішати. Переважно в художній літературі процес мішання чаю ложечкою репрезентує задуму, привертання уваги до щойно сказаного або до мовчанки, яка западає серед чаювальників. Цей процес також акцентує напругу в чаюванні. Ось така ситуація в романі “Хмари”: “А Марта усе **колотила чай** і ледве мочила ложечкою губи. Її великі очі були повні сліз. **Вона була сердита** і ледве здержувала себе. Не стільки гірка кривда, як злість налила її очі сльозами” [Хмари], або: “Спасіння буде вам од бога за ваші жертви на наш монастир, — почав отець Палладій розмову, **колотючи чай ложечкою** й пригладжуючи долонею широку сивувату бороду” [Афонський пройдисвіт].

**По-четверте**, його можна пити шумно (наприклад, сьорбаючи чи гучно при цьому розмовляючи) або тихо. Цей аспект чаювання теж має прив’язки до характеру чаювальників і вказує на їх культуру і соціальну приналежність: “Знов почалось наливання чаю та подавання. Гаврило знов пішов вандрувать кругом стола. Гості пили чай, **гомоніли, балакали голосно, реготались, аж одляски лунали по бібліотеці та побічних покоях**” [Хмари].

**По-п’яте**, його можуть відразу подати або довго чекати. Тривале чекання чаю підкреслює (як і у випадку мішання маю ложечкою) певну напругу: “Панія Висока не зрозуміла того слова, не зрозуміла, чи то щось добре, чи щось погане, і, щоб не вшлепаться, затерла, **зам’яла розмову, попрохавши в хазяйки чаю**” [Хмари], або: “Якби не вийшов старий Дашкович, **якби не подали зараз чаю**, то, може б, вони просиділи мовчки ще довго” [Хмари], або: “Кованько пив чай хапком, з якоюсь жадобою, неначе його пекла надзвичайна печія або неначе він хапався кудись йти” [Хмари].

**По-шосте**, його можуть переривати іншими діями (наприклад, поцілункам чи приходом сторонніх людей та ін.), його можуть відбирати. Тут варто розрізнити переривання чаювання як процесу і супроводження чаювання іншими процесами. Коли закохані п’ють чай і цілуються, це чаювання лише підкреслює їхні приязні взаємини. Якщо ж прихід небажаного гостя перериває чаювання як таке, такі дії сприймаються як порушення не чаювання, а сімейного затишку.

#### **Вербальний код.**

Якими словами супроводжується чаювання? Запрошенням на чай, припрошенням випити ще, подякою за чай. Під час чаювання кажуть компліменти, сердяться, сваряться, кажуть приказки про чай. От, приміром, у “Повії” зустрічаємо ту ж приказку про чай і горілку, що ми її бачили у Котляревського:

— Воно **по старому б звичаю**, — умішався Рубець.

— **П’ють горілочку до чаю**, — доказав Книш, усміхаючись. — Я сам такої думки” [Повія].

Або: “Товариші часто сходились до його. За стаканом пива або **чаю** вони багато дечого **переговорювали між собою**” [Хмари], або: “Вона давно налила йому стакан чаю, поставила перед ним масло, паляницю, сухарці, молоко. А син неначе не бачив нічого та все говорив, доки й чай прохолов” [Хмари], або: “Всі почали **пити чай і весело балакати**” [Хмари].

#### **Чаювання у Панаса Мирного.**

Спробуємо тепер побачити ситуації чаювання в контексті художнього цілого — роману Панаса Мирного “Повія”. Жоден інший твір Мирного не став таким щедрим на чаювання. Автор щільно зав’язав ситуації чаювання з логікою розгортання сюжету і динамікою розвитку образів персонажів. Чаювання у Мирного завжди значиме, наснажене смислами, вплетене у силові точки твору. Основна опозиція, яку вибудовує Панас Мирний — протиставлення сімейного і повійницького життя.

Сільська дівчина Христя Притика проходить усі етапи життя повії — від коханки, утриманки і кокотки до хворої на сифіліс вуличної проститутки. Кожен з цих етапів детально прописано і — що прикметно — неодмінно обставлено ситуаціями чаювання.

Ось, приміром, дівчина вирушає до міста в найми до господаря Уласа Загнибіди. У нього вона працюватиме не довго. Купець спокуситься красою Христі і домагатиметься близькості. Якось Загнибіда наказав Христі приготувати чай. Дівчина подає хазяїнові чай в самоварі. Від надокучливих поглядів Загнибіди руки Христі хитнулись і окріп по ріці пролився на стіл. Дівчина облекла руку — тобто — метафорично — попеклась панським чаєм: “Гарячі сльози облили їй лице... То вона пригортала до серця обшпарену руку, то тріпала нею, то приводила до рота, хукала — болість не німіла. З другої хати доносився до неї брязкіт посуду та смоктання чаю”. Очевидно, не варто виключати в цій ситуації обпикання чаєм і певного моменту інтертекстуальності, адже Оксана у Квітки-Основ’яненка, з прикладів чаювання якої ми розпочали наші спостереження, теж “обпикається” чаєм, хоча й приправленим алкоголем.

Наступні етапи падіння Христі теж вирішуються через ситуації чаювання. Так, після смерті дружини Загнибіди дівчина наймається до пана Рубця, в домі якого живе його кум, молодий панич Проценко. Христя прислуговує і йому та невдовзі, не встоявши перед спокусами, закохується в нього. Панич вмовляв Христю: «Знаєш що? Діждемо літа, я поїду у губернію, похлопочу собі переводу, візьму і тебе з собою. Там то ми заживемо тихо та любо!» [6, 307]. Коли ж Проценко з Христю залишилися одні в домі, він запропонував разом пити чай, що Панас Мирний у Христі пов’язує з уявленнями про спільне родинне життя, а її саму як господиню дому: «Будемо пити чай укупі. Хоч раз побачу, як ми будемо жити колись, — сказав він... Чай посідали пити у столовій, де завжди пани п’ють; він по один бік столу, вона напроти його. Боже! яка вона щаслива! Уперше зроду вона чує рівною себе з ним, близькою до його...” [6, 308].

Це чаювання виразно проартикульоване і асоційоване з сімейним затишком, ідеєю сім’ї. Руйнування ж сімейності завжди пов’язане у Мирного з пиятикою, сп’янінням, алкоголем і призводить до своєї протилежності — проституції. Тому також символічним виглядає переривання спільного чаювання (тут – символічного подружнього життя) Христі з Проценком, в якого вона уже закохана, несподіваним приходом п’яного Проценкового товариша Довбні.

А у господаря Колісника Христя (ще як арф’янка Наташа), фліртуючи з ним у готелі, вирішує перед інтимним зв’язком випити чаю. Колісник п’є чай наполовину з ромом, Христя — з додаванням вина. Чай з ромом ще видається їй замічним, а з вином — цілющою водою:

— Що там у тебе? Свинячий напиток.

— А на покуштуй! — і вона ткнула йому ложечку до рота. Він випив, поцмокав.

— А що, добре? — граючи очима, спитала вона.

— Як є свинячий. Покуштуй ось краще мого.

Вона набрала ложечку і, випивши, ухватилася за лице руками.

— Моя матінко! — скрикнула нешвидко. — Огонь огнем!

— Ага, ухопила шилом патоки? — сміється він, помішуючи ложечкою чай. Вона мерщій припала до свого. Чай, наполовину з вином, мов цілюща вода, гасив ту страшенну печію, що піднялася і в роті, і в грудях від однієї ложечки рому. Вона швидко сьорбала його, не даючи спочивку, а то зразу ухопила стакан і вихилила до дна.

А коли Христя, перебуваючи ще Колісника в утриманках, самотньо сидить біля самовара, внутрішній монолог героїні розгортається у тій же площині пиття чаю: „Сама біля самовару, над стаканом чаю, котрий, недопитий і холодний, стояв коло неї. Нащо його допивати, коли ні з ким допити?” [6, 425].

В аспекті нереалізованої сімейності можна прочитати також ситуацію “відбирання” самовару: баба Оришка, прислуга Колісника, яку Христя вважала відьмою і яка передрікала дівчині велике горе (передрікання справдилось: Колісник раптово помер і Христя опинилась на вулиці без засобів на прожиття), дуже любила пити чай і прийшла якось до Христі за самоваром:

— Се ви, бабусю. А я думала — чужий хто, — одходячи з жаху, одказала Христя.

— Се я, я. Не лякайтеся. За самоваром прийшла. Може, там і мені чайку зосталося? Люблю я чайок, — торохтіла вона, зазираючи більше носом, ніж очима, у розчинений чайник.

— Є, є там чай. Беріть, бабусю, та й пийте. Оце вам і сахар. Стара ухопила однією рукою самовар і, поставивши його під плече, другою потяглася за сахаром. Христі здалося — то не рука людська, то жаб’яча лапа, така чорна та в зморшках, а пазури, наче в ката, гострі. Загарбавши

своїми кігтями чимало грудок, вона зникла у темноті сіней. Не вспіла Христя перевести духа, як Оришка знову біля неї, бере чайник, стакани.

Таке “пограбування” відьмою чайного начиння і чаю означається в романі як символічне викрадення сімейного життя.

У “Повії” тому часто чай і алкоголь присутні одночасно, що поміщає героїню в ситуацію символічного вибору між родинним життям і статусом повії. Так Христя, потрапляючи в руки жандарма Книша, приміряє на себе як роль господині, так і роль повії, поступово схиляючись до другої. Ця ситуація символічно реалізується в одночасному розпиванні чаю і рому: „А ввечері Христя удвох з Книшем уже розпивали чаї. Пляшка рому стояла на столі. Книш раз по раз підливав з неї у свій і без того темний стакан. [...] Теплий чай, привітна розмова і гріли, і веселили її. Один раз, коли вона простягла руку до пляшки, щоб собі у чай налити, їй здалося, наче сине Колісникове лице з зажмуреними очима виглянуло з-за пляшки. Вона струснулася і линула рому більше, чим треба” [6, 479].

Зрештою навіть смерть Христі безпосередньо пов’язана з невдалим чаюванням: служачи у свого останнього господаря — жида Лейби — Христя набрала якось води на чай не з річки, а з колодязя, де вода була непридатною для пиття, за що жінка опиняється на вулиці і завершує свій шлях повії: «Питимуть. Не візьме їх лиха година!» — подумала Христя, набираючи воду. Вечоріло. Пора самовар ставити, гарячим чаєм погрітись, бо незабаром і сам Лейба прибіжить з своїх щоденних побіганок, а Лейба так любить чай”.

#### **Висновки.**

У сенсі літературознавчої антропології чаювання в художній літературі стає важливим подієвим перехрестям тексту, на якому оприявнюються ключові його семантичні вузли.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. — К.: Наукова думка, 2005. — 548 с.
2. Сфремов С. Іван Левицький-Нечуй. — К.: Слово, 1924. — 191 с.
3. Ефимова Е.С. Картина мира тюремной лирики // <http://www.ruthenia.ru/folklore/efimova4.htm>
4. Завязкина И.Н. О некоторых особенностях русской чайной традиции (лингвокультурологический аспект) // *Acta Linguistica*. — Vol. 1, No 2, 2007. — 65-74.
5. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. — М., 2004. — 334 с.
6. Мирний Панас. Зібрання творів у 7 тт. — Т. 7. — К.: Наукова думка, 1969. — 532 с.
7. Нечуй-Левицький І. Повісті. Кайдашева сім’я. Хмари. — К.: Наукова думка, 2001. — 504 с.
8. Походзіло М.У. Іван Нечуй-Левицький. — К.: Дніпро, 1966. — 128 с.
9. Рудаковская-Борисова Э. Семиотика пищи в произведениях Андрея Платонова: Диссертация. — Тарту: Издательство Тартуского университета, 2005. — 179 с.
10. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. — Львів: Діло, 1939. — 439 с.
11. Тарухиро Сасаки. Чай общения и чай уединения. Чайная церемония в произведениях Пушкина и Достоевского // *Независимая газета*, 4 июня 1998 г. — № 99 (1670). — С. 3-4.
12. Толстой Н.И., Толстая С.М. О словаре “Славянские древности” // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Под ред. Н.И.Толстого. — Том. 1. — М.: Международные отношения, 1995. — 5-14.
13. Фарыно Е. Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин. Достоевский, Пастернак). // *Studia Russica Budapestinensia* 11-111. Материали III і IV Пушкінологогического Коллоквиума а Будапеште. Redigunt Kovacs Agrad, Nagy Istvan. — Budapest, 1995. С. 175-208.
14. Чавдарова Д. Метафора «любовь — пища» в русской литературе XIX века // *Алфавит: Строеие повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика*. — Смоленск: СГПУ, 2004, с. 222-230.
15. Чайные традиции России // [http://www.teadragon.ru/?chap=pedia&id=ceremony\\_rus](http://www.teadragon.ru/?chap=pedia&id=ceremony_rus)
16. Черкаський В.М. Художній світ Панаса Мирного. — К.: Дніпро, 1989. — 351 с.
17. Шивельбуш В. Смаки раю. Соціальна історія прянощів, збудників та дурманів. — К.: Критика, 2007. — 256 с.
18. Суй Цзешу. Наставление о чае // <http://teatips.ru/index.php?act=2&id=381&dep=37>

## РЕФОРМАЦІЙНО-КОНТРЕФОРМАЦІЙНА ПОЛЕМІЧНА ПУБЛІЦИСТИКА XVI СТ. ЯК ФОРМА КОМУНІКАЦІЇ

Поява перших зразків української полемічної публіцистики кінця XVI – початку XVII ст. як повноправного літературного жанру була продиктована, крім конкретних історичних подій, почасти вітчизняною літературною традицією, а частково західноєвропейською публіцистикою Реформації і Контрреформації. Із поширенням реформаційних рухів у середині XVI ст. в Речі Посполитій посилювалося прагнення протестантів до створення національної церкви і проголошення короля її головою. У такій ситуації протестанти, як відомо, вважали, що найраціональніше відкинути будь-яку церковну обрядовість, церковну ієрархію, яка тоді являла собою у Римській Церкві могутній апарат підпорядкування і закабалення віруючих [8, 55]. На початку XVII ст. аріани й кальвіністи пробували навіть створити реальну протидію загрози Контрреформації і таким чином зберегти своє існування. Якщо апологети прагнули національної церкви, зберігаючи чистоту віри поза впливом Риму, то шляхта, яка відіграла неабияку роль у тодішньому житті, більше цікавилася політичними умовами. Неабияку роль у цьому відіграла польська єзуїтська полемічна проза, що має свою багатомісячну історію, і становить також важливий епізод складної релігійної ситуації Речі Посполитої. Її активність пов'язана із посиленням діяльності єзуїтів після Тридентського собору, що застосовували різні методи протистояння проти іновірів: диспути, друковану полеміку, шкільництво, театр. Бунтівні антиєзуїтські гасла викликали у 70–90-х роках XVI ст. широкий суспільний резонанс, знаходячи особливо сприятливий ґрунт серед шляхти. Її представники переважно спрямовували свої писання проти догматів ордену, підлягаючи з усіма реформаційними угрупованнями відразу до них. Прагнення глибше потрактувати єзуїтську проблематику знайшло вираження у роздумах на тему походження назви ордену «Товариство Ісуса». Вони постійно нагадували, що єзуїти служать не Божому Синові, а лише «своєму папі», а тому незаконно використовують назву. Цей мотив опрацював Хемніц Немоєвський. Оригінальніше потрактовано проблему в Анджея Пражмовського, який на основі історичних свідчень задекларував намагання єзуїтів до політичного панування у Речі Посполитій. Розроблялася в антиєзуїтській польській прозі і тема освіти, що пов'язувалася із гострою суперечкою за монополію навчання, що велася між єзуїтами і Ягеллонським університетом. Тому релігійні дискусії, що порушували ці й дотичні проблеми, витворювали сегменти політичної культури. У полеміці поширювалося уявлення про загрозу «еретиків», які, мовляв, негативно впливали на соціум. Вважалося навіть, що католики, які спілкувалися з протестантами, чинять великий гріх [12, 94], тому заборонялося вступати з протестантами у розмови на теологічні теми [12, 94]. Особливо ускладнилися взаємини між протестантами і католиками після видання книги Жана Кальвіна, яку католики потрактували як стимул до дії. Особливо вони критикували звернення протестантів до Біблії та їх негування авторитету Церкви і її традицій. Вони вважали, що будь-яка інтерпретація Святого Письма призводить до появи нових «ересей», а догмати, позбавлені біблійного підґрунтя, не мають права на існування.

Таким чином, полемічні форми все більше проникали в сфери міжконфесійних спілкувань, а полемічна функція ставала провідною серед усіх, які тільки може виконувати літературний твір. Вони були джерелом для вдосконалення способів полемічних нарацій. У цій справі акцентувались конфесійні догми, обряди, традиції. Вони уявляли набір аргументів/контраргументів, біблійних запозичень, пропонували приклади, зауваження, зрозумілі опонентам. До цього додалися певні композиційні схеми, мовні моделі взаємного впливу: дошкульні закиди й оборонні відповіді. Все зводилося до ефектного впливу на читачів, до діалогізування. Дуже часто у полемічних текстах реалізувався подвійний діалог, тобто з тим, про кого писалося, та з тим, для кого писалося. Полеміка таким чином віддзеркалювала індивідуальні ідеологічні вподобання авторів, закріплювала концепцію певної суспільно-політичної або конфесійної групи. Все підпорядковувалося меті переконати опонентів у слушності своїх поглядів. Орієнтація на читачів, можливих реципієнтів, зумовлювала те, що в полемічних творах виділялися ті висловлювання, елементи, які сприяли формуванню переконливіших впливів на завоювання аудиторії. Це є доказом, що полеміка орієнтувалася на риторичну традицію, яка була чи не

основною в тогочасному письменстві. Мистецтво переконування трактувалося езуїтами, наприклад, як основа мистецтва дискутування, його теоретичний фундамент. Очевидним було і те, що тісний їх зв'язок проявився й у полемічній практиці, в якій чітко уявлялося поперемінне використання риторичних прийомів, ораторського переконування та діалектичної аргументації.

Серед форм конфесійних суперечок у тогочасній Речі Посполитій були популярні публічні диспути, що складали основу її тодішньої культури. Пояснювалося це тим, що освіта на різних етапах навчання пропонувала вивчення риторики і діалектики. Активними прихильниками теологічних дискусій були «єретики», які вбачали у таких формах діалогу найефективнішими можливості презентувати свої доктринальні ідеї. Ними була запропонована відповідна модель диспуту, що передбачала збільшення кількості учасників та надання переваги догматичним протиріччям. У цьому значну роль відіграла також контроверсійна теологія, принципи якої викладені у праці іспанського теолога Мельхіора Кано «*Loci theologici*» (1563). Він запропонував відповідну схему підбору аргументів, пропонуючи їх основним джерелом насамперед Святе Письмо, а потім – Отців Костьолу, постанови соборів, папські рішення. Таке активне побутування публічних теологічних дискусій поживляло полемічних технік.

Отримавши відповідну освіту у кращих західноєвропейських університетах, відчувши реальну силу знань, що, до речі, жодна з конфесій ніколи не заперечувала, протестанти утвердилися у думці про можливість прийти до праведного життя завдяки освіті, яка уявляє внутрішній світ людини: а це суголосьне із сократівсько-платонівським поглядом про пряму залежність моралі від знань [9, 62]. З цього логічно випливає ставлення гуманізму до реформаційного й контрреформаційного руху, яку свого часу час порушив А.Горфункель [3, 8–19].

Із сказаного випливає й проблема переосмислення суті Контрреформації, яка в наукових дослідженнях найчастіше характеризувалася як католицька реакція чи жорсткий наступ проти Реформації, а також відповідна політика папської курії [3, 8]. Таке розуміння, на думку М.Дмитрієва, є однобічним, бо Контрреформація – далеко не периферійний епізод в історії Європи. Її роль в історичному розвитку європейського суспільства величезна [5, 111]. Вчений ставив питання про адекватне розуміння Контрреформації, її соціальну природу, культурну основу, специфіку методів, прийомів, засобів, що призвели до перемоги над протестантизмом. За своєю суттю Контрреформація – це «велика епоха», що сприяла великому розвитку Речі Посполитої і «не зреклася багатьох досягнень культури попереднього часу, але переробила її відповідно до своєї мети і програми» [5, 113]. Це ілюструють зразки протестантської, католицької та православної публіцистики кінця XVI – початку XVII ст., яка не стояла осторонь від тогочасних конфесійних проблем.

Важливим аспектом, що перейшов пізніше у православні полемізування, було, наприклад, твердження протестантів про диявольське походження папи римського. Католики ж наголошували, що учителем реформаторів був диявол. До цього додалося й звинувачення католицьких священиків та чернецтва у неправедному житті. Протидією цьому в католиків було дотримання вірності власній конфесії та прояв милосердя до іновірців. Петро Скарга, приміром, вважав, що відверті виступи проти «єретиків» применшуватимуть увагу до праці над собою.

Щодо протестантських творів, які впливали на українську полемічну публіцистику, то їх список досить короткий. Перші ознаки міжконфесійної незгоди задекларовані досить показово латиномовним трактатом «промотора польської Реформації» [10, 206] Станіслава Оріховського «Хрещення русинів» (1544). Вал. Шевчук порівняв його з Еразмом Роттердамським, назвав його знаменитим публіцистом середини XVI ст. [11, 139]. Про своє життя Станіслав Оріховський оповів у листах «Супліка до найвищого понтифіка Юлія III про схвалення взятого шлюбу» та «Лист до Яна Франциска Коммедоні про себе самого». Народився в с. Оріховцях біля Перемишля. Свого батька вважав українцем римо-католицької конфесії, матір – православною україною. У рідних місцях Станіслав навчився грецької та латинської мов. Потім навчався у Відні, а ще пізніше подався до Італії. У тридцятирічному віці повернувся на батьківщину. Залишив немалий творчий доробок. Більша частина його творів відповідала візрцям полемічної літератури. У них він оптимістично висловлювався про реальне об'єднання християн (православних і католиків).

У «Хрещенні русинів» С. Оріховський говорив про провини Риму, які на його думку, призвели до християнського розколу. М.Возняк зауважив, що у цьому творі Станіслав Оріховський «виступив гостро проти Івана Сакрана», який у Кракові 1500 року видав латинську

брошуру про сорок помилок, знайдених ним у православних. На думку вченого, саме з цього епізоду починаються активні «уніюстичні змагання» [2, I, 324]. А в «Супліці до найвищого патріарха Юлія III про схвалення взятого шлюбу» він дискутував з приводу целібату, що мало неабияку догматичну вагу та свого часу завадила особистому щастю автора, оскільки той, зрікшись священства, одружився. За це його оголосили «бунтівником». Узаконення свого шлюбу автор не дочекався. У зв'язку з цим текст «Супліки» переповнений хвилюванням за неусвідомлену провину та сподіваннями на розуміння папи Юлія III: «Якби, отче Юліє, дозволили мені триматися чесного життя, я б не зловживав тепер ласкою твоєї можності і не домагався дружини. Але оскільки твоя понтифікацька могутність протидіє нам, уклінно прошу ласки. Не тому, що провина змушує чи сумління страждає через одруження. Боюся намісників папи у Русі (хіба що заступишся і погамуєш), які касують святі шлюби: смертю, вигнанням, кайданами і штрафами» [7, 224]. У деяких місцях полеміст іноді переступав межу толерантності, докоряючи понтифікові неправими діями його попередників, осуджував різні папські нововведення щодо винагород за певні послуги, подаючи панорамні спостереження. З розпукою він писав про те, що «життя пап у понтифіцькому обов'язку було почастіше ледаче, а почасті ненависне для загального супокою, то це й призвело до того, що ваше крісло стало вельми ненависним для народів, котрі вже розглядали його не як осередок святощів, а розпусти...» [7, 225]. Високе поцінування шлюбу і водночас осуд його тлумачення в католиків висвітлювалися і в інших його творах: «Про целібат» (1547), «Розрив з Римом» (1551), в яких відчувається вплив західних протестантів. У той же час у критиці католицизму прикладом служила і православно-руська церква, яка не мала целібату [6, 174].

В останні роки життя С. Оріховський дещо скорегував свої віросповідні погляди. У своїй ідеї об'єднання церков виходив передусім із «гуманістичного принципу віротерпимості, а його програма <...> була <...> не чим іншим, як однією з ренесансних утопій «єдиної» й «розумної» церкви, на які таке багате XVI ст.» [6, 177].

У творі «Квінкункс, тобто взірєць устрою Польської держави» (1564) він відчуває себе не русином, а поляком, що «прагне служити своєму народові всім серцем, всією душею і думкою всією» [7, 294]. Проте, якими б не були переконання великого гуманіста, він сягнув своїми творами вершин художньої досконалості, задовольнив лиш потреби епохи полемічною публіцистикою і залишив після себе славу активного полеміста європейського взірця.

У 60-ті роки XVI ст. поширювався ще один протестантський твір, відомий пізніше як фальсифікат, лист половчанина Івана Смери [4], в якому містифікована мандрівка адресанта у «грецькі» країни начебто задля вивчення їхньої віри та звичаїв. Адресат вдавав, що побував у Панонії, Сербії, Болгарії, Мезії, Візантії, а в Олександрії приєднався до «справжньої» громади, яку протиставляв християнській. Він описує звичаї тієї громади, що дуже нагадує протестантів. У листі також увиразнюються проблеми, що були ключовими у дискусії між течіями аріанства. Наприклад, заборона «греків» «християнам» користуватися зброєю.

Відгалуженням доктрини аріан було вчення Симона Будного, що увійшло до його твору «Катехисіс», який опублікований 1562 року у Несвіжі (одному з маєтків Миколи Радзивілла) «руською» мовою. У ньому інтерпретувалися уявлення Симона Будного про засади нової Церкви, вірування, молитви, які відповідали позиціям кальвінізму. Структура твору відповідає подібним виданням протестантів, зокрема «Великому Катехісису» Мартина Лютера. Будний вдався до реформаційної критики обрядових практик православ'я та католицизму: дотримання постів, культ ікон, чернечі обітничі. Дуже активно апологет протестантизму намагався віднайти у традиційних християнських нормах православних і католиків різні відхилення від канону, таким чином намагаючись вказати на правомірність існування канонів реформаційної церкви. Він радить пильно вчитуватися у Святе Письмо, не боятися його інтерпретувати, тлумачити по-своєму. Наприклад, наголошував на відсутності у ньому повідомлень про культ ікон в апостольські часи, заперечуючи таким чином поклоніння їм, що було характерно для церковної практики православних. Критикуючи віру у святих, які є, на його думку, звичайними людьми і до яких не варто звертатись за допомогою, бо це принижує Бога, оскільки тільки до нього треба молитися. По-своєму трактує і символи віри, сюжет сходження Христа до пекла, наголошуючи, що не варто його сприймати буквально. Проголошував позитивне ставлення до урядів, покарання за непослух. У тому писанні змодельований ідеальний образ правителя, в чому автор спирався на Аристотеля, Платона і Сократа, радячи, що король повинен справедливо керувати своїми підданими, тобто за Святим Письмом, бо настанови ідеального правління можна знайти тільки там. Він згадує царя

Давида, Йосафата, переглянуто в «Катехізисі» традиційні уявлення про потойбічне життя, зокрема пекло та чистилище. Вони порівнюються з означенням у Святому Письмі, в якому немає єдиного значення цих слів. Тому Будний вважає ці вчення скупченням вигадок. Подаються настанови про те, якими повинні бути родинні стосунки: батько мусить виховувати своїх дітей, піклуватися про їх матеріальний пожиток, «навчити ремеслу».

Варто зауважити, що в інших трактатах («O przedniejszych wiary chrystyjańskiey artykułech» (1576), «Про уряд...») продовжується критика православних і католицьких догматів, в якій Будний спирається на біблійну аргументацію з об'ємним аналізом, розраховуючи на читача, що визнає авторитет Біблії, володіє мовами, орієнтується в писаннях апологетів Реформації та отців Церкви.

Протестантська публіцистика XVI ст. була лише невеликою ланкою у стилістичній системі тогочасної полемічної публіцистики, проте дає відповідний матеріал щодо форм аргументації, полемізування у XVI ст.

У 70-х роках XVI ст. активізується у Речі Посполитій діяльність єзуїтів. Основною агітаційною формою їх були колегії (школи), що мали неабиякий авторитет, оскільки навчання для бідних було безкоштовним. У них навчалися і православні. У заповіті, наприклад, брацлавського каштеляна Василя Загоровського від 1577 року подавалося прохання, аби кінцеву освіту його діти отримали в єзуїтів, «бо там фалять д<sup>1</sup>/<sub>4</sub>тямь добрую науку» [1, 74]. Правда, пізніше православні пізнали мету їх виховання і боялися віддавати у їх школи дітей. Керівництво ордену єзуїтів надавало першорядного значення вивченню філософії та мов. Наприклад, засновник ордену Ігнатій Лойола у «Настанах» (Constitutiones) (1554) встановив нові принципи, згідно з якими у викладанні логіки та філософії слід було дотримуватися вчення Аристотеля, що давало можливість глибшого ознайомлення із античною риторичною спадщиною і використання її у виступах проти «еретиків». З метою ефективнішого впливу шкільництва єзуїти вдавалися до полемічних творів. Варто наголосити, що їх літературні полемізування проти православних не мали такого різкого характеру, яким відзначалися твори, спрямовані проти протестантів.

Традиційну модель єзуїтської полеміки XVI ст. презентують трактати Бенедикта Гербеста «Wypisanie drogi» (1566) та «Wiary Kościoła Rzymskiego wywody i Greckiego niewolstwa historia» (1586). У першому трактаті, який мав хронікальну форму та був чи не першою спробою прямої полеміки з православними, полемічна нарація подавалася у формі оповіді про подорож по Русі та міркувань з приводу тих чи інших конфесій, що існували тут. На початку трактату подано критику на «еретиків». Піддаються негативному аналізу догматичні та обрядові відхилення. Відвідини Львова стали приводом для оповіді про вірменську общину, що дотримувалася настанов Флорентійського собору. Потім полеміст вдається до виділення топосу, який стане наріжним у подальших католицьких та уніатських полемізуваннях. Це констатація «невченості» руських священників.

У польськомовному творі «Опис дороги» (1566) він, крім вражень про свою мандрівку до батьківської землі, від баченого тоді, переконався у необхідності міжконфесійної угоди. У творі, звичайно, не обійшлося без задокументованого огляду причин, які призвели до церковного розколу християнства. Корінь незгоди, на погляд автора, можна подолати через привілеї православним з боку держави, він також висловлював впевненість, що Русь збагне все-таки високе релігійне значення унії. Оптимістична віра Бенедикта Гербеста у це підкріплювалася надією на підтримку безіменного «батька руського». Ймовірно, мався на увазі князь Костянтин Острозький. У пізнішій своїй брошурі «Віри церкви римської висновки» (1586), яка була опублікована у Кракові, полеміст з почуттям відрази вже говорив про православних, про їх нездатність вивчити напам'ять «Отче наш» і «Вірую».

Автор переходив і до історичної аргументації: подав інформацію про собори – від Нікейського до Флорентійського, власну версію того, чому турки захопили Царгород. Він намагався віднайти епізоди з історії Православної Церкви, витлумачити причини їх, як зраду, через ересі та відступництво східних патріархів від Риму. А захоплення християнського Сходу османами потрактував божою карою за відступництво від єдності. Це все посилювалося пропагованими у той час риторичною теорією, прийомами ампліфікації (нагромадження доказів), багаторазовим повторенням за допомогою різних образів того самого значення. Ідея Бенедикта Гербеста про користь православно-католицької унії знайшла глибше теоретичне обґрунтування у



полемічних трактатах Петра Скарги. З ним від кінця 80-х років почали активно полемізувати православні, і вони неодноразово опинявся у центрі полемічного діалогу.

Творчий потенціал реформаційної і контрреформаційної публіцистики XVI ст. був належно поцінований їх опонентами, адже ними було внесено багато нового в змістовно-стильову парадигму міжконфесійних полемізувань, у трактування центральної тогочасної події – об'єднання церков. Ідеї Реформації та Контрреформації виявилися достатньо потужним первнем, що струсив звичну теологічну ситуацію і примусив з собою рахуватися. Це створило картину, сповнену, з теологічного погляду, протиріч, а з погляду літературного – вкрай цікаву. Православні й католики ніби одноставно (принаймні «теоретично») виступали проти протестантів: обидві сторони обурило та сміливість, з якою протестанти психологічно прирівнювали себе з такими авторитетами, як Августин, Ієронім, Іван Златоуст або Василь Великий. Однак насправді спостерігалось й приховане оглядання на протестантів, яке або примушувало ретельніше вибудовувати контрреформаційну доктрину (католики), або використовувати протестантські аргументи, зазвичай без посилення на джерела (православні). Полемічні міжконфесійні дебати створили клімат для розширення сфери функціонування публіцистики як засобу соціальної комунікації в загальнокультурному європейському контексті.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Архив Юго-Западной Руси. – К., 1859. – Т. 1. – №16. – С. 74–86.
2. Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. Вид. 2-ге, перероб. – Львів: Світ, 1992. – Кн. 1. – 693 с.; Кн. 2. – 696 с.
3. Горфункель А.Х. Гуманізм – Реформація – Контрреформація // Культура епохи Відродження. – М.: Наука, 1981. – С. 7–19.
4. Дмитриев М. Православие и реформация: реформационные движения в восточнославянских землях Речи Посполитой во второй половине XVI в. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 134 с.
5. Дмитрієв М. Про деякі шляхи проникнення гуманістичної ідеології в українську культуру кінця XVI – першої половини XVII ст. // Європейське Відродження та українська література XIV–XVII ст. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 110–125.
6. Наливайко Д. Станіслав Оріховський як український латиномовний письменник Відродження // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 161–185.
7. Оріховський Ст. Квінкункс // Українські гуманісти епохи Відродження кінця XV – поч. XVII ст. Антологія. – К.: Наукова думка, «Основи», 1995. – Ч. 1. С. 294–405.
8. Подокшын С.А. Філософская думка епохі Адраджэння у Беларусі. – Минск, 1990.
9. Саверчанка І.В. Сымон Будны – гуманіст і реформатор. – Минск, 1993. – 186 с.
10. Шевченко В. В. Православно-католицька полеміка та проблеми унійності в житті Русі-України доберецейського періоду. – К.: Преса України, 2002. – 416 с.
11. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XIII–XVIII ст. У двох книгах. Книга перша. Ренесанс. Раннє бароко. – К.: Либідь, 2004. – 398 с.
12. Kościelny R. Problem tolerancji w Rzeczypospolitej na przełomie XVI i XVII wieku. – Szczecin: W-wo naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1997 (128 с.). – S.94.

*Наталія ПОРОХНЯК*

© 2008

### **ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВИХ ОЗНАК РОМАНУ-СІМЕЙНОЇ ХРОНІКИ ПІД ВПЛИВОМ СІМЕЙНОГО НАРАТИВУ ЯК УНІВЕРСАЛЬНОГО ТЕКСТУ КУЛЬТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ «САГИ ПРО ФОРСАЙТІВ» ДЖ. ГОЛСУОРСІ)**

Важливою рисою сучасного літературознавства є постійне оновлення шляхів і методів аналізу літературного тексту. Одним із нових і найбільш продуктивних напрямків у сучасній теорії літератури можна вважати антропологічний підхід. Вважають, що вперше у науковий обіг термін „антропологія” запровадив Аристотель, який вживав його стосовно трактування

духовних властивостей людини. Саме таке розуміння антропології, як науки, що вивчає те, що зробила з людини не природа, а культура — тобто, що людина зробила і робить з себе сама — було властиве І. Канту [5]. Сучасне літературознавство також прагне поглянути на природу художньої творчості крізь призму людини та її культурних надбань.

Вважаємо, що одним із таких універсальних текстів, що відображає духовний досвід людини, який притаманний як усній, так і писемній творчості, є сімейний наратив.

У статті спробуємо з'ясувати, які риси приписуються сімейному наративу в сучасних дослідженнях цього універсального тексту культури. На прикладі роману-сімейної хроніки Дж. Голсуорсі «Сага про Форсайтів» покажемо, як художній текст використовує певні принципи побудови сімейного наративу, а також запозичує окремі функції текстів такого типу.

У сучасному літературознавстві «сімейний наратив» — писемна розповідь про життя сім'ї у кількох поколіннях. Проте у культурі розповіді про історію сім'ї, роду не обмежуються лише писемною традицією. Подібні тексти виникли задовго до появи писемності, спочатку вони входили до генеалогічних міфів [11, 333], потім до міфологічних переказів, дійшовши до наших днів у вигляді фольклору. Серед найважливіших писемних текстів, які містять елементи сімейного наративу згадаймо книги Старого Заповіту [Перша Книга Мойсеєва: Буття 4, 5,7-50], міфологічні перекази давніх греків, що об'єднуються у цикли, зокрема фіфанський, троянський [7]. Отже, традицію розповідати про свою сім'ю можемо вважати неперервною у часі: наративи про історію роду, родовід знаходимо і в середньовічних ірландських та ісландських сагах. А вже у XV столітті з'являються «домашні хроніки» флорентійських торговців і ремісників. «Хроніки ці ... розповідають історію сім'ї і важливі події з життя авторів» [6, 110]. Описи історії роду, минулого сім'ї, сімейного побуту, сімейні перекази, розповіді про особисте життя зустрічаємо в мемуарах, що характерні для французької літератури XVII — XVIII століття, сімейних та автобіографічних записках, які були особливо популярні серед російського дворянства в кінці XVIII — на початку XIX століття [13, 57]. За твердженням М. М. Бахтіна, роман Нового часу виникає в результаті асиміляції «первинних» не романних жанрів, що супроводжувалось трансформацією їхньої структури [1, 122].

Можна припустити, що постійна реактуалізація цього архаїчного жанру відбувається по законам культурної пам'яті, згідно з якими «минуле не знищується і не відходить у забуття, а ... переходить на зберігання, щоб при певних обставинах заявити про себе» [10, 615]. З іншого боку, як зазначає М. М. Бахтін, «в жанрі завжди зберігаються невмираючі елементи архаїки ... жанр відроджується і оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру» [1, 122].

Універсальність жанру сімейного наративу доводять сучасні дослідження цього жанру у фольклорі російською дослідницею І. О. Разумо-вою, яка виділяє ряд типологічних рис, притаманних усним сімейним розповідям. Матеріалом для її дослідження слугували сучасні тексти, що відносяться до сфери сімейного фольклору, тобто тексти, у яких «деморалізуються, обговорюються і репрезентуються обставини історії сім'ї і «долі роду»» [17]. Дослідниця вказує на фрагментарність нарації у цьому різновиді фольклорної прози, послаблену внутрішньотекстову когезію, що відбувається через реалізацію властивостей пам'яті. За жанром — це сукупність відносно самостійних текстів, багато з яких функціонують у різних комунікативних ситуаціях. І. О. Разумова доводить, що родовід чи сімейно-біографічну розповідь справедливо можна назвати «автобіографією», оскільки вона акумулює колективну пам'ять, і оповідач чи укладач сімейного життєпису часто орієнтує його на себе як частину «родинного організму» («родственного организма»). Писемні мемуари адресуються і присвячуються реальним чи символічним нащадкам, що підсилює їхню дидактико-виховну функцію. Слід назвати такі обов'язкові елементи сімейного наративу як початок сімейної пам'яті в тексті (немаркований чи може містити етіологічні мотиви), що включає деталізовану чи коротку розповідь про батьківщину предків, асоціацію з місцевістю, зображення локусу, що впливає на самовизначення сім'ї, індивіда; можливе створення відносно автономної етіологічної розповіді з персонажем першопредком=першопоселенцем. Обов'язковим є вказівка на «соціальне походження» членів родини. Точкою відліку сімейної історичної пам'яті можна вважати а) початок персоналізації предків; б) «першоподія» — переселення, поява предка в певному місці, створення сім'ї. Сімейний хронікальний наратив можливий двох типів: від першопредка чи «від себе», своїх батьків.

Основною дискретною одиницею в просторово-часовому континуумі «сімейної історії», як і в генеалогічному дереві є «персонаж», що визначається певним ступенем родичання. Як би не був побудований наратив, на наступному рівні він сегментується на досить самостійні оповіді про окремих родичів: їх біографії і характеристики — тобто композиційно є ланцюжком персоналій. Важливим є вказати характерні риси, що притаманні членам роду, схожість родичів. Сімейна пам'ять /«актуальна пам'ять колективу»/ має такі ознаки як вибірковість, індивідуалізованість, особливе ставлення до «запам'ятовування» і «забування», надання переваги смислу подій над їх фактичною стороною, залежність від мнемотехніки, в першу чергу, писемності; актуальна «пам'ять меморанта», як правило, поширюється на період, що охоплює спогади третього-п'ятого покоління, зазначає І. О. Разумова [17].

«Внутрішній час» родинної групи розглядається на двох рівнях — «генеалогічний час» («часовий діапазон даного колективу, що виражений в термінах поколінь — від предків у минулому до потомства в майбутньому») та сімейний час, що включає лінійну і циклічну моделі: зміна поколінь + відтворення родинної групи. Події, що повторюються, обставини групуються навколо вузлових моментів індивідуального життєвого циклу, що формують структуру сімейного часу. Абсолютна (календарна) хронологія в сімейному історичному наративі є обмеженою, основу складає час події, датування є вторинною ознакою [17].

За нашим спостереженням, роман, який набуває жанрових ознак сімейного літопису, сімейної хроніки, сімейних записок, зображує образ епохи зрушень, криз, коли руйнуються життєві опори, що простояли цілі століття, і віяння часу виявляються сильнішими, ніж зв'язок по крові. У минулому саги розповідались, щоб та чи інша справа вирішилась позитивно. Міф виконувався у кризових ситуаціях, часто супроводжуючи ритуал, що знаменувало подолання кризових періодів у житті людини чи соціуму. Друга половина XIX століття знаменує собою кризу сім'ї, одвічних патріархальних цінностей. Поява роману типу сімейна хроніка можна потрактувати як спробу подолати цю кризу.

Прикладом можуть слугувати такі твори як «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, «Оплот» Т. Драйзера, «Галас і шаленство» В. Фолкнера, «Бідняк. Багач. Жебрак. Злодій» І. Шоу, «Ругон - Маккари» Е. Золя, «Буденброки» Т. Манна, «Люборацькі» А. Свидницького, «Сестри Річинські» І. Вільде, тощо.

Спробуємо виділити основні риси, що притаманні сімейному роману-хроніці, на прикладі твору Дж. Голсуорсі «Сага про Форсайтів». Американська дослідниця Ліліан Р. Ферст у своїй статті про наративні стратегії «Саги про Форсайтів» Дж. Голсуорсі та «Буденброків» Т. Манна характеризує такий тип роману як *multigenerational novel* (роман про багато поколінь), жанровими ознаками якого є тривалий часовий континуум, місце дії роману відносно обмежене певною територією, основною темою є загибель сім'ї, роду. Як Дж. Голсуорсі, так і Т. Манн пишуть про оточення, соціальний прошарок, з якого походять. Центральними темами, що зображає автор у тексті, є відносини між членами родини, стосунки між батьком і сином, сімейні події, одруження, описи сцен у вітальні, що вказують на рівень достатку сім'ї, зв'язок з історією та суспільством. Додатково дослідниця виділяє такі проблеми, що їх піднімають автори в своїх творах — це питання власності та роль минулого, традицій у житті молодшого покоління [18, 160].

На зовнішньому композиційному рівні текст складається з двох трилогій та чотирьох інтерлюдій. У 1906 році виходить у світ «Власник», книга, яка за висловом автора є його кращою роботою. «Ця книга —...краще з того, що я написав, безперечно» [4, 105]. Наступна частина циклу — інтерлюдія «Останнє літо Форсайта» вийшла друком у 1918 році. Другий том «У зашморгу» з'явиться через 14 років після публікації першого роману, у 1920 році. 1921 року виходить у світ третій том «Саги» — «Здаємо в оренду» та згодом інтерлюдія «Пробудження». Таким чином, лише у 1922 році з'являється перша трилогія під загальною назвою «Сага про Форсайтів». Ще сім років потрібно було письменнику на написання другої трилогії «Сучасна комедія», куди ввійшли «Біла мавпа», 1924; «Срібна ложка», 1926; «Лебедина пісня», 1928; та двох Форсайтівських інтерлюдій «Ідилія» та «Зустрічі».

Важливим антропологічним моментом є співвіднесення художнього і автобіографічного пластів у романі. Дж. Голсуорсі пишучи про клан Форсайтів, описує той прошарок суспільства, що добре йому знайомий. Є цілий ряд свідчень, зокрема у листуванні автора, що він описує у творі колізії особистого життя членів своєї родини. У процесі роботи над романом перед письменником постає серйозна проблема: його родичі виступають проти друкування книги, їх вражає та

відвертість, з якою написана історія його дружини Ади (Ірен) та й всього їхнього роду. Сестра Джона Голсуорсі Ліліан у своєму листі до брата просить хоча б друкувати роман під псевдонімом, адже перші твори автора вийшли у світ під псевдонімом Джон Сіндзон («Під чотирма вітрами», 1897; «Джослін», 1898; «Вілла Рубейн», 1900; «Людина з Девона», 1901). У 1904 роман «Острів фарисеїв» Дж. Голсуорсі підписує власним іменем. Сам лист Ліліан не зберігся. Проте залишився лист-відповідь Джона Голсуорсі. Для нас цікавими є кілька моментів. Перший — стосується прототипів «Саги про Форсайтів»: «Якщо не рахувати тебе, Меб і мами (їй, напевно, краще не читати мою книгу), ніхто ж про нас нічого добре не знає і не хоче знати, так що в гіршому випадку люди день-другий будуть дивуватися, чому я вибрав цю тему, а потім забудуть» [4, 105]. Для самого автора цікавим є дослідити певні сторони життя «приреченого роду» Форсайтів (Конрад), проникнути в суть «всіх цих Джеймсів, Сомсів», що він зробив «надприродним способом» (Е. Гарнет) [4, 89]. Ще на початку творчого шляху Дж. Голсуорсі Конрад писав йому у листі про те, що «не слід боятися того, щоб ділитися сокровеним» [4, 64–65]. Другий момент — важливість для Дж. Голсуорсі видати книгу. «Якщо не надрукую її зараз, то не надрукую ніколи. Через два місяці ця книга помре в мені і вже ніколи не воскресне». Щодо анонімності, то Дж. Голсуорсі пише, що не може не надрукувати свого прізвища, бо це «означало б і нову мою книгу, і наступну за нею теж видавати анонімно — в них теж бере участь і «молодий Джоліон», і інші» [4, 105]. Не відомо, чи вдалося тоді Джону Голсуорсі переконати свої рідних, але роман «Власник» вийшов у світ 23 березня 1906 року таким, яким задумав його автор, і під його власним іменем.

Цікавим для дослідження є факт, що прізвище Форсайт з'являється в багатьох текстах Голсуорсі. Вперше, в оповіданні «Врятування Суїзіна Форсайта» воно належить першому представнику роду. Через два роки після виходу в світ останнього роману другої трилогії, Дж. Голсуорсі пише кілька оповідань-епізодів з життя переважно старшого покоління сім'ї, що були видані під назвою «На Форсайтівській біржі».

Спробуємо розглянути текст твору як результат асиміляції художньою прозою двох традицій — документальних (мемуари, записки) і архаїчних (сага, легенда, хроніка) жанрів.

У передмові до твору Дж. Голсуорсі пише, що спочатку назва «Сага про Форсайтів» була призначена для тієї частини твору, що називається «Власник». Тут автор робить спробу пояснити, чому він вживає середньовічне слово з «героїчним характером» (Дж. Голсуорсі) «сага» для розповіді про сучасну йому родину: «... це слово [сага – прим. Н. П.] вжите з доречною іронією; до того ж хоча дійові особи цієї довгої повісті, вбрані у сюртуки й сукні сучасного крою, хоча і дія відбувається в часи спокою і добробуту, вона не позбавлена бойових пристрастей».

Термін сага з'являється лише у Новий час на позначення давніх ірландських і скандинавських родових переказів. Самі ірландці слова **сага** не вживали, користуючись словом *skel* (скели). Проте у науковій традиції слово **сага** закріпилося на позначення давніх родових переказів ірландців. Вибираючи для свого роману таку назву Дж. Голсуорсі очевидно сигналізує нам, що його твір — це сімейний наратив, який можна поставити в один ряд із давніми європейськими родовими переказами, а також те, що його сімейні історії у відношенні до загальної історії людства є явищем не менш значимим, ніж давні розповіді про Конхобара, Фінна чи Кухуліна. Ірландські саги своєрідні у сюжетному і стильовому відношенні. Це єдина форма епіки, що написана в прозі. Незвичним є стиль: чіткий, ясний, насправді лапідарний, з великою кількістю риторичних прикрас, досить виразний при всій їхній умовності. Серед сюжетів саг дослідники виділяють не тільки героїчні оповіді, а й історії з «елементами фантастики і трагічних колізій почуттів» [14]. Таким же оригінальним ірландський епос є і за своїм змістом. До цілого ряду його тем і мотивів нелегко знайти паралелі в епосі інших народів. Слід відмітити, що ні в одному з європейських епосів не приділено стільки уваги жінці та не відведено такого видного місця любовному почуттю, як в ірландських сагах [14]. Припускаємо, що Дж. Голсуорсі був знайомий із переказами саг, оскільки, як засвідчують дослідники, вони продовжували побутувати в усній формі ще в ХІХ столітті. Зрештою, письменник міг ознайомитися із письмовими записами саг.

З іншого боку, важливим для нас є розгляд саг у контексті світового літературного процесу. Як зазначає О. О. Смірнов, принаймні двічі кельтські мотиви увійшли в європейську літературу. Це, так звані, лицарські (куртуазні) романи, що включають розповіді про легендарного короля Артура та лицарів Круглого столу, кохання Тристана й Ізольди. Вони з'являються в ХІІ столітті. Фігури Тристана, Артура, чаклуна Мерліна мають прообрази чи близькі паралелі в

ірландському епосі [14]. Е. М. Мелетинський не заперечуючи античної, християнсько-агіографічної, традицій французької та міжнародної казки, стверджує, що «справді [кельтські традиції] складають головне джерело сюжетів та мотивів бретонського лицарського роману» [2]. Сам же лицарський роман став основою для подальшого розвитку роману як літературного жанру в Європі. Вдруге, ірландські переспіви знаходимо у XVIII столітті в "Осіані" Джеймса Макферсона [14].

У Дж. Голсуорсі однією з центральних проблем постає спроба зрозуміти як Краса провокує війну, яку «Свобода веде проти світу власності» [12, 24].

З точки зору відродження архаїчного змісту жанру хроніки, «Сагу про Форсайтів» зближує з хронікою сам принцип розповіді — «від початку». Як правило, історичні хроніки розпочинались з розповіді про заснування світу (роду, міста) культурним героєм. Описом сімейного свята з приводу заручин Джун, дочки молодшого Джоліна від першого шлюбу, з архітектором Босіні розпочинається знайомство читача з кланом Форсайтів. Ці заручини показують нам Форсайтів у найбільшому розквіті їхньої сили і слави, і, водночас, ці заручини із людиною зовсім іншого кола стають ініціальним моментом, який започатковує подальшу кризу клану Форсайтів.

Хронікальність твору досягається фрагментарністю розповіді, що створюється за рахунок внутрішньої завершеності кожної частини. Слід відмітити хронологічність наративу — часову послідовність подій. Так, у роман «Власник» перед нами поступово розкривається історія відносин між Ірен і нелюбим їй чоловіком Сомсом. Це його назвав Власником дядько Джоліон. Сомс і на свою дружину дивиться як на власність, хороше капіталовкладення. Для утвердження свого статусу й примноження багатства, Сомс вирішує побудувати розкішний замський будинок Робін-Хілл. Окрім того, такий крок має допомогти відірвати дружину від того оточення, що, на його думку, погано впливає на неї. Для проведення будівництва він наймає архітектора Босіні. Той, будучи зарученим з дочкою молодого Джоліна — Джун, закохується в Ірен. Роман має трагічне завершення — Босіні, втративши розум від того, що Сомс заволодів Ірен силою, потрапляє під омнібус і гине.

Однією з характерних рис сімейного роману-хроніки є поєднання відносно самостійних текстів. Книги з закінченим сюжетом пов'язані між собою — історією буржуазної сім'ї за 42 роки, з 1886 по 1928. Кожна з книг є окремим завершеним твором. Переходом від роману «Власник» до «В зашморгу» є «Інтерлюдія» (за авторським визначенням), що надрукована під назвою «Останнє літо Форсайта» у збірці «П'ять оповідань» у 1918 році. Повість, що відрізняється настроєм від інших творів циклу, наповнена щемливою тугою за світом краси, любові, з яким прощається старий Джоліон. Він мириться з «блудним» сином художником Джоліоном-молодшим, стає покровителем Ірен. Дія другої частини трилогії розгортається у 1899-1901 роки. Тривожний тон роману задає епіграф із «Ромео і Джульєти»:

«І переходять знатні дві родини

Від давніх чвар до ворожнеч нових».

Через 12 років, коли Сомс знову робить спроби повернути Ірен, їй на допомогу приходить Джоліон Форсайт, з яким вона згодом одружується. Сомс одружується з дочкою хазяйки ресторану французенкою Аннет. Наприкінці роману ми довідуємося про народження дочки Флер у Сомса і сина Джона у Ірен. У інтерлюдії «Пробудження» розповідається про десятилітнього сина Джоліона та Ірен — Джона, про почуття прекрасного, що «пробуджується» в душі хлопчика. Книга «Здаємо в оренду» — це розповідь про кохання дітей Ірен і Сомса — Джона та Флер, про їхню розлуку.

Як і для документального жанру мемуарів, сімейних записок, для роману-сімейної хроніки важливим є достовірність самої розповіді, що неможлива без врахування, а відповідно й вплетення в канву оповіді історично значущих подій, тобто, історія сім'ї обов'язково повинна бути «вписана» в історію країни, в суспільний процес. Історія роду Форсайтів вписана в історичний час, описані події співпадають з подіями тогочасного життя Англії, простежується їх зв'язок з відомими історичними фігурами. Так роман «В зашморгу» охоплює період у два роки з 1899 по 1901 роки. У цей час відбувається англо-бурська війна, в якій Великобританія прагне відвоювати собі території в Південній Африці. І у романі суспільні процеси проникають у особисте і суспільне життя людей. Джун, Джоулі, Голлі (діти Джоліна — молодшого) та Вел,

племінник Сомса, вирушають до Південної Африки на війну. Джоулі помирас, Вел одружується з Голлі, і вони на довгий час залишаються на чужині.

Цілісно, панорамно описується в романі завершення «вікторіанської доби». Епізоди з життя героїв безпосередньо чи опосередковано зв'язані з тогочасними подіями. Це і боротьба навколо справи Дрейфуса, події XIX століття — антиколоніальне повстання сипаїв у Індії, перемога повсталих бурів над британською армією під Маджубою 1880 року, Кримська війна, діяльність Гладстона, революція 1848 року. Окрім того, в романі використовується фоновий часовий контекст, котрий вміщає розповіді про історію заснування роду, прослідковуються його корені від девонширських йоменів до батька тогочасного покоління «пишного Доссета Форсайта», що прибув до Лондона з Дорсетшира, щоб нажити статок і залишити своїм нащадкам власність і багатство.

Автор відбирає епізоди, дотримуючись принципу кумулятивного нарощування подій. На кожному етапі розповіді обирається не довільний відрізок життя, а ключова подія, важлива для подальшого розвитку історії сім'ї. «Ті, хто удостоївся честі побувати на родинному святі Форсайтів, бачили чарівне і повчальне видовище — перед ними постав у всій своїй славі рід, приналежний до верхівки середнього класу. Але якщо хто-небудь із удостоєних осіб мав дар психологічного аналізу (талант цей позбавлений грошової вартості й тому Форсайти мають його за ніщо), те видовище його ... наблизило до розуміння однієї з нез'ясованих проблем людства. ... він пересвідчувався на власні очі, що існує загадковий цупкий зв'язок, що об'єднує родину і **робить її такою важливою клітиною суспільства й точною його подобою в мініатюрі**. ... п'ятнадцятого червня 1886 року годині о четвертій дня цікавий спостерігач, який нагодився на цю пору в дім старого Джоліна Форсайта на Стенгоуп-Гейт, міг би побачити **повний розквіт Форсайтів**» [12, 26] [виділення наше – Н.П.].

Що ж до опису членів клану Форсайтів, то «Крізь відмінні риси й вирази тих ... облич можна було помітити твердість підборіддя; ця властива їм ознака випирала з-під неістотних відмінностей, правлячи за печать роду, таку давню, що годі було простежити її походження, таку глибоку і постійну, що нічого ставити її під сумнів; вона була емблема і запорука родинного добробуту» [12,29].

Оповідь в романі ведеться від третьої особи, так званого всезнаючого наратора. З одного боку це створює певну відстороненість між наратором і наративом (оповідачем і самою розповіддю про події), а з другого, під непоказною прямою відстороненого хронікера, криється мистецький хист у точному виборі деталей, що найповніше характеризують дії і вчинки персонажів. Проте, домінування відстані дозволяє вибір різних позицій для наратора: від об'єктивної розповіді до суто суб'єктивної — передача думок протагоніста. Як відмічає Джун М. Фразер, Дж. Голсуорсі активно використовує внутрішній монолог для того, щоб показати дилеми і думки своїх героїв [18, 166].

Таким чином, у «Сазі про Форсайтів» Дж. Голсуорсі ми можемо побачити, як у художньому тексті втілюється ряд елементів, притаманних сімейному наративу. Розповідь про Форсайтів містить автобіографічні елементи. Для усіх сімейних оповідей властиво виконувати певну дидактико-виховну функцію. У творах Дж. Голсуорсі таку функцію містить головна ідея твору — боротьба Краси з Власністю. Початок сімейної пам'яті в тексті маркується короткою розповіддю про батьківщину предків, вказується «соціальне походження» членів родини — йомени. Точною відліку сімейної історичної пам'яті Форсайтів можна вважати «першоподію» — переселення предка Доссета Форсайта в Лондон, створення ним сім'ї. «Сага про Форсайтів» — це цикл романів, кожен з яких є сюжетно та художньо завершеним твором.

Наратив «Саги про Форсайтів» сегментується на досить самостійні оповіді про окремих членів родини. Автор вказує на характерні риси, що притаманні членам роду, родові імена, схожість родичів. Наслідуючи закони сімейної пам'яті Дж. Голсуорсі у романі охоплює період розповіді про три покоління роду.

Окрім того, поява роману-сімейної хроніки у часи занепаду давніх родів — це своєрідна спроба подолання суспільної кризи, спроба протиставити ентропійним тенденціям суспільного процесу гармонізуючу силу наративу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Художественная Литература, 1979. —470 с.

2. Мелетинский Е.М Средневековый роман. Происхождение и классические формы. — М.: Наука, 1983. — С. 39 — 66.
3. Давиденко Г.Й. Історія західноєвропейської літератури раннього і зрілого Середньовіччя: Навчальний посібник. — Суми: Університетська книга, 2006. — 261с.
4. Дюпре К. Джон Голсуорси. — М.: Радуга, 1986. — 312 с.
5. Кант И. Антропология с точки зрения прагматической // Кант И. Сочинения: в 6-ти тт. — Москва: Мысль, 1966. — т. 6. — С. 349 —525.
6. Кон И.С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. — М.: Политиздат, 1984. — 335 с.
7. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. — М.: Просвещение, 1975. — 463 с.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и соавт. А.Н. Николюкин. — М.:НПК «Интелвак», 2001.
9. Література західноєвропейського середньовіччя / За загальною редакцією Н.О. Висоцької. Навчальний посібник. — 2-е видання “Історія зарубіжної літератури”. — Вінниця: Нова книга, 2005. — 464 с.
10. Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: “Искусство — СПб”, 2001. — 704 с.
11. Мифы народов мира. Энциклопедия (В 2-х томах). Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Советская Энциклопедия, 1980. — т. 2, 720 с.
12. Голсуорси Дж. Сага про Форсайтів. — К.: Дніпро, 1976. — 895с.
13. Николаева Н. А. “Семейная хроника” и “Детские годы Багрова-внука” С. Т. Аксакова: формы письма и традиции жанра: Дис. ... канд. филол. наук / РАН, Сибирское отделение, Институт филологии. — Новосибирск, 2004. — 207 с.
14. Смирнов А.А. Древнеирландский эпос / Исландские саги. Ирландский эпос. — М.: Художественная литература, 1973. — С. 547—564.
15. Тугушева М.П. Джон Голсуорси. — М.: Наука, 1973. — 175 с.
16. И.А. Разумова. Когнитивные основы семейного нарратива // <http://www.ruthenia.ru/folklore/rasumova4.htm>
17. И.А. Разумова. Время в семейном историческом нарративе //
18. <http://www.ruthenia.ru/folklore/rasumova6.htm>
19. Furst, Lilian R. “The Ironic Little Dark Chasms of Life”: Narrative Strategies in John Galsworthy's Forsyte Saga and Thomas Mann's Buddenbrooks // LIT: Literature Interpretation Theory; Apr-Jun 2006, Vol. 17, Issue 2. — p.157— 177 // <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=20917089&si>

**Юлія ПУШАК**

© 2008

## **ЧИТАННЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ НАЙНОВІШИХ КІНОТРАНСКРИПЦІЙ РОМАНУ „ІДИОТ” Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО)**

Літературознавці часто ставлять собі питання про пріоритетні ділянки у дослідженні художнього твору. Науковець може з різних боків підійти до предмета аналізу, вважаючи основним контекст написання, намір автора, ізольовано форму або зміст тощо. Кожен з цих аспектів розташовуватиме дослідження назовні або всередині тексту. До прикладу, після позитивізму в науці про літературу розвинулися дві опозиційні до нього методології: формальний аналіз і герменевтична інтерпретація. Обидві були „внутрішніми”. Такі дослідження концентрують увагу на т. зв. центральному елементі, претендуючи на істинність стосовно цілого тексту. У 1960-х роках зароджується теорія літературної комунікації, виникнення якої попередили розвідки Ж.-П. Сартра і Р. Інгардена. Вона розглядає художній твір як функціональне у суспільстві явище. Адже текст „працює” лише коли читається, за іншої умови – вони з автором непомітні. За С. Жолкевським схема літературної комунікації виглядає так: „відправник → семіотичний предмет → комунікативна ситуація → реципієнт” [15, 70]. Опис тексту з перспективи комунікації виразився у трьох колах проблематики: 1) теорія рецепції літературного твору; 2) теорія його риторичної структури; 3) теорії, які виникли на підставі останніх досягнень у лінгвістиці (соціолінгвістика, теорія мовленнєвих актів) [10, 14-15]. Теорія рецепції дозволяє розглядати художній твір у категоріях спілкування всього тексту (на відміну від другої і третьої методологій) і читача, та водночас вона стикається із серйозними труднощами як у визначенні релевантного матеріалу, так і в методах його аналізу.

Однак сприйняття вартніше досліджувати ретроспективно. Так матимемо не лише більше інформації про рецепцію, а й розуміння, що саме потрібно проаналізувати. І тут авторитетною відправною точкою може стати літературний канон. Дискусія навколо нього у світовому літературознавстві точиться з 60-х років минулого століття. Що саме зараховувати до канону? За якими критеріями? Чи кожна людина може створити свій власний? і т.п. Класифікація Є. Свенха покриває практично все літературне поле, дозволяючи розглядати окремих тип канону залежно від поставленого дослідницького питання. Він розрізняє такі канони: потенційний, доступний, селективний, офіційний, особистий, критичний, педагогічний, діахронічний [14, 16-17]. Перші шість поступово звужують рамку: від того, що взагалі написано і видано/невидано до індивідуального і спеціалізованого сприйняття. Педагогічний канон твориться на перетині цих шістьох. Адже у навчальних програмах закладів освіти чітко прописано, що молодій людині обов'язково прочитати. Діахронічний канон включає усі сім, хоча й в основі кожного з них лежить певний часовий відтинок. Останній можна вважати т. зв. універсальним каноном, досліджувати який складно, але він ілюструє тяглість цінності тексту. „Витривалість” такого канону підтверджують критика і дані соціології літератури. Польський дослідник Я. Місевич зауважує, що соціологія літератури просто ліквідує проблему цінності, надаючи необ'єктивну випадкову інформацію [12, 42]. Спробую не погодитись: читання дійсно спонтанний процес, проте воно таки піддається систематизації і дослідженню через характеристику читацької публіки та її стосунків з текстом [11, 111-135]. Опис „наївної” рецепції вимагає копійки праці саме літературознавця, який повинен вміло зібрати дані і кваліфіковано їх зінтерпретувати. У певному сенсі простіше аналізувати професійне сприйняття, адже читання фахівців не „німе” і оціночне водночас [13, 110-137]. Для реконструкції факту рецепції художнього твору слід також враховувати його вібрації в інших текстах, до яких належать: 1) тематизовані висловлювання (щоденники, періодика, „імпресіоністична” критика); 2) нетематизовані металітературні висловлювання дискурсивного характеру (критика, історія літератури, теорії); 3) схожі за структурою тексти (пастиші, пародії, стилізації); 4) трансформації літературного твору (переклади, парафрази, транскрипції<sup>13</sup>); 5) соціологічні дослідження емпіричного характеру [10, 137]. Більшість перелічених текстів літературознавство займається давно і продуктивно, тоді як транскрипції знаходяться на перетині кількох мистецтв і для аналізу потребують розширення літературознавчого інструментарію. Тому хочу спинитись на дослідженні найновіших кіно постановок роману „Ідіот” Ф. Достоєвського і спробувати з'ясувати особливості такого різночитання. ХХІ ст. відкривається одразу двома екранізаціями „Ідіота”: однойменним десятисерійним телефільмом (Росія, 2003) і кінострічкою „Даун хаус” (Росія, 2001). Показовим буде розгляд оригіналу тексту [4] Достоєвського і двох фільмів [16; 17] у межах трьох парадигм [7]: семантичної (знак - сутність), синтактичної (знак - знак) і прагматичної (функція - знак). Семантична відповідає на питання, якою сутністю є кожен об'єкт стосовно себе. У межах синтактичної парадигми визначатиму, як фільми співвідносяться зі своїм претекстом. На рівні прагматики шукатиму, що несуть у собі посттексти для „я” сьогодні.

М. Бахтін стверджує, що у Достоєвського „читач завжди сперечається з героями” [1, 6]. Справді, погляди та вчинки його персонажів часто викликають протест (поведінка Тоцького), інтерес (ставлення Настасьї Філіповни до Тоцького), поблажливу посмішку (численні „життєві” історії генерала Іволгіна) і т. п. Це читач, тоді як глядач „Ідіота” розпізнає те саме, лиш на нього діють усі види образів (моторні, зорові та слухові). Нові екранізації свідчать, що Достоєвський залишається актуальним і з ним надалі є про що посперечатися.

Однією з особливостей творчості Достоєвського є „порушення органічної єдності матеріалу” [1, 16]. Наприклад, в історії про Марі [4, IV]. Ця сільська дівчина подалася за коханим, та невдовзі повернулася додому покинутою, хворою і вагітною. Односельці знущалися з неї, мати зневажала. Князь пояснив дітям негідність такої поведінки, і вони почали шкодувати Марі й допомагати їй. Читач прагне, аби і дорослі пробачили цю нещасну дівчину, та автор ламає гуманістичні бажання реальністю твору. І так щоразу: роман будується на дев'яти читачьких сподівань. Ю. Лотман пише, що „в основі кінозначення лежить зсув, деформація звичних послідовностей, фактів чи вигляду речей” [5, 18]. Фільм „Ідіот” стосовно тексту відзначається максимально можливим автоматизмом. Деформація тут проявляється в: упущенні певних деталей (у розповіді Мишкіна про ту ж Марі відзначено лише стиснутий подієвий аспект, а описи

<sup>13</sup> Транскрипція – перенесення літературного твору в знакові системи інших мистецтв



зовнішності, душевного стану Марі, свого ставлення до неї випущено), неточному відображенні зовнішності персонажів на екрані (у романі Рогожин має сірі очі й тонкі губи) і т. п. Про основи деформації першотексту в „Даун хаусі” порозмірковує пізніше.

Ідея Мишкіна месіанська чи то дон-кіхотська, і „ми бачимо героя в ідеї і через ідею, а ідею бачимо у ньому і через нього” [1, 99]. Князь хоче зробити світ кращим й використовує для цього не інших, а себе самого. Він думає, що проживе змістовніше за всіх [4, 60] і, може й, справді у нього є думка для повчання [4, 56]. Ідея Мишкіна демонструється у діалогах і мікродіалогах: ледве не кожного персонажа він переконує, що той ліпший, ніж про себе думає, і сам у це щиро вірить. Здавалося, усе так просто і беззаперечно: добро мале заради добра вселенського. Тобто ідеальна абстракція претендує на „радикальний суспільний переворот в усій його тотальності” [3, 22-23]. Та при застосуванні „на людях” геніальна рятівна ідея князя деформується: рафіноване добро викликає вибачливу посмішку (у генерала Спанчіна, генеральші, їхніх дочок), лють (у Гані та Іполіта), злісне неприйняття (у Рогожина і Настасії Філіповни), нахабство (у Бурдовського). Добро заради добра, як і зло задля зла, не витримує випробування життям. В „Ідіоті” і „Даун хаусі” показаний Дон Кіхот відповідно XIX і XXI ст. Кіно часто звертається до цього завжди актуального „лицаря печального образу” (у тексті „Ідіота” – „бідний лицар”) [6, 42-49].

За Ю. Лотманом, усі існуючі в історії світової культури тексти поділяються на дві групи: „одна ніби відповідає на питання „що це таке?” [...], а друга – „як це трапилось?” [5, 35]. Перші науковець називає безсюжетними, другі – сюжетними. То на яке ж з питань відповідає „Ідіот”? Аби з’ясувати, „що це таке?”, потрібно визначити природу речі, механізм її дії, призначення. У даному разі: причину Мишкіна бути таким, його незмінну сутність, мету і засоби. Достоевський цього не показує: „людина ідеї [...] може бути тільки незавершеною і невичерпною „людиною в людині” [1, 98]. Автор повсякчас демонструє, „як це трапилось?”: проводить чітку подієву та духовну лінію без відповіді на „що?” і „чому?”, тому роман „Ідіот” належить до другого типу текстів. Це ще одна підстава для екранізації твору російського класика: його „Ідіот” ускладнює, загострює і залишає глядача наодинці із поставленими питаннями.

На відміну від читаного, бачене характеризується єдністю трьох оповідей: зображальної, сюжетної і музичної (звукової) [5, 38]. Про сюжетну йшлося вище. Зображальна канва в „Ідіоті” здебільшого звичайна різнопланова, окремі напружені моменти знімали зверху або під кутом. У „Даун хаусі” зображення часто крупнопланове, інколи – мультиплікаційне, фантастичне. Музика серіалу трагічно-натхненно-повільна, „Даун хаусу” – хаус, російська попса, російська народна та ін. Отож, класику екранізують класично в однойменному фільмі і колажно - в адаптації.

Кіно шукає свого глядача, бо ж „складність структури людини на екрані інтелектуально і емоційно ускладнює людину в залі (і навпаки, примітив створює примітивного глядача)” [5, 52]. „Ідіот” відсилає сучасного реципієнта до значень XIX ст. відомими обличчями XXI (Є. Міронов, В. Машков, І. Чурікова, В. Ільїн, О. Басілашвілі та ін.). Легко впізнавані обличчя кінокумирів сьогодення пом’якшують уявний перехід із XXI у XIX ст., допомагають „переключити” уяву глядача в режим історизму. Це своєрідний маскарад зірок кіно. Проте питання, чи дивилися би фільм, якби він не був аж так підсвічений мега-зірками залишається відкритим. „Даун хаус” по-іншому спрямовує свого глядача: деталі фільму часто відсилають не до такого далекого минулого, а саме – до XX ст. Ретро є вже у назві, де „хаус” – це напрям музики кінця попереднього століття, а ще: штампи мови і мислення СРСР („это очень несчастная гражданка”, „он же очерняет меня в глазах общественности”, „нельзя женщин бить, да еще и на людях”). Тут „Ідіот” змінився ледь не до невпізнання, і ця смілива кінотранскрипція наражається на закиди і звинувачення у профанації. Так наївний глядач XXI ст. несвідомо прилучився до канонічного літературного твору. Зірки сучасного російського кіно зацікавили глядачів текстом, бо на їхні запитання: наскільки добре зіграли ці люди?, що недоговорило кіно? та ін. дасть відповідь лише оригінал. Тоді як сміючись глядачі „Даун хаусу” довідуються, що дивляться Достоевського, вони віддають належне праці режисера, який осучаснив класика. Отож, кіно-„Ідіот” збільшив кількість „читачів” Достоевського, а „Даун хаус” радше його глядачів.

Наступні покоління уважили Достоевського. І це після того, як сам автор у „Записках з підпілля” декларує небажання бути читаним і зрозумілим, та водночас пише і публікує величезні романи. К. Колбрук у книзі „Іронія” називає такий прийом „перформативним протиріччям” [9, 56], проте, як на мене, доцільніше застосувати до нього саме родове поняття, тобто іронію. Адже ця категорія ширша і прикладна до особи і творів Достоевського. М. Бахтін говорить, що „у великих

романах Достоевського сміх редукується майже до мінімуму” [1, 192]. Насмілюся не погодитись, наприклад: „Ідіот” пронизаний сміхом, можливо останній часто латентний, іноді – напівтрагічний. Чого вартий один капосний Лебедєв: ще не такий злий, як Верховенський („Біси”), і не такий зіпсований, як Федір Карамазов („Брати Карамазови”). Та й простодушність і відвертість князя оточуючі вряди-годи приймають за іронію [18].

Достоевський сміється і викриває бацимто доброчесність Мишкіна. Князь здебільшого серйозний, проте саме це і викликає посмішку. Тут і сумнозвісний регіт Настасьї Філіповни та її слова Тоцькому: „Тепер і я, нарешті, сміятися хочу” [4, 43-44]. Так автор до межі оголює душі. Режисер серіалу В. Бортко сміх прогледів. А от І. Охлобистін на ньому побудував свій фільм, досить вдало наблизивши іронію автора XIX ст. до нас. Накладання тонкого сміху Достоевського на сучасні реалії („Даун хаус”) створило сприятливі умови для вдалого спілкування класика з людиною XXI ст.

Подивлюся комплексно на семантизацію сміху в „Ідіоті”: тексті Достоевського, серіалі В. Бортка і фільмі І. Охлобистіна. Режисер „Даун хаусу” передав іронію Достоевського кінозначенням нашого часу. Наприклад, мова „Ідіот” написаний і екранізований російською літературною мовою XIX ст. Мова персонажів індивідуалізована. Текст подекуди насичений французькими, рідше – латинськими фразами, мовлення Лебедєва характеризується додаванням до більшості слів частки „с” – так автор ілюструє міщанство героїв. Це все іронія мови персонажів. У „Даун хаусі” сміховий ефект виникає на основі змішаного вживання: мови Достоевського („Я Вам, уважаемый, травмы сейчас нанесу”), СРЛМ („Вы настоящий дворянин и программист”), сленгу (молодіжного, професійного, субкультурного), лайки - для змалювання реалій XX-XXI ст. Так органічно співіснує і дидактично контрастує іронія Достоевського й осучаснена його іронія.

А можливо, „Даун хаус” - прояв ностальгії? Адже „у журналістських і науково-культурологічних коментарях й іронію, й ностальгію розглядають як ключові складники сучасної культури” [2]. Оскільки „Ідіот” іронічний, а його постановка викликає почуття туги за простішим, благороднішим та цікавішим уявним минулим, то вона і є на часі. Такі, на перший погляд, непеєднувані поняття (іронія і ностальгія) у постмодерному дискурсі накладаються. Про це говорить і С. Фрейліх: „Постмодернізм іронічний по відношенню до свого попередника, він часто пародіює його, камуфлюючи це тонкими прийомами стилізації” [8, 386]. Тож сучасність не відмовляється від минулого, а пробує опрацювати і зобразити його своїми засобами. У „Даун хаусі” важко розмежувати іронічні та ностальгійні мотиви, наприклад, у: згадках про СРСР, образі Мао Цзедуна, повазі до військового („От Вас ничего не утаишь, на то Вы и генерал”), художній деталі „три вагони тушонки”, ставленні до комп’ютера („бесовская машина”, „У нас компьютера отродясь не было: мне незачем, а у Гани денег на прогресс нет”) тощо.

Ще один змістовий аспект „Ідіота” сьогодні піддається висвітленню через іронію-ностальгію – це пороки і табу. За словами Стюарт, „на відміну від обізнаності іронії (знак втрати невинності, якщо вона взагалі була), ностальгія – непорочна, бо утопійна” (Цит. за:[2, 177]). Я б не погодилася: І. Охлобистін смішить так, що ностальгія не перетворюється на презирство і поблажливість, тобто – нетабуєвано. Достоевський іронічно натякає на зіпсутість непорочності (Аглая), чистоту бруду (Настасья Філіповна), природність джентльменства (Тоцький), прозорість темних обгородок (Єпанчін). „Даун хаус” викриває широкий спектр слабкостей нашого часу: пристрасть до алкоголю, наркотиків та азартних ігор, сексуальні збочення, фінансові махінації, лайливість, насильство. Це ностальгія від супротивного: так ми сумуємо за чистотою помислів і дій, інтимністю інтимності, дарованою благодаттю. Щодо насильства, то вже в „Ідіоті” бачимо його засоби: зброю, гроші та ідеї, а зараз це магічне тріо стало невід’ємною частиною глобалізації [3, 103]. Там де у тексті карнавалізоване зіткнення і завзяті суперечки, у „Даун хаусі” – бійки, стрілянина, канібалізм. Так у різних форматах реалізується заклик Достоевського - „Ні від чого не червоніти” (Цит. за:[3, 201]). „Даун хаус” – своєрідна ностальгія, місцями, можна сказати, - антиретро, яке використовує минуле як „трамплін, щоб вийти за межі часу, зберегти його образ” [8, 391]. Антиретро стирає з образу риси, з одного боку – героїчні, з іншого – сентиментальні. Однак антиретро не породжує антигероя, воно рятує позитивного героя від упередженості. Для нас роль Є. Міронова – майстерно втілений проект Достоевського: герой екзальтований, добрий, милий і далекий. Ф. Бондарчук продемонстрував сучасного Мишкіна: доброго і спокушеного („У меня от таблеток никакого энтузиазма к женщинам”, „Только не давайте мне увлекаться [...], особенно компьютером”, „Не буду я, меня и

так прет наяву і без всякого „компота”), чутливого і спокійного ([монотонно] „Надо подставить ему плече, протянуть руку помощи”), благородного без жертвності. Така неідеалізована ностальгія „за Достоєвським” дає змогу поглянути на сучасність через окуляри минулого (антиретро), і навпаки (ретро).

Отож, виходячи з вищесказаного про іронію-ностальгію „Даун хаусу”, можна висувати, що „смерть глядача”, яка загрожує притупленням і подальшою атрофією думки при перегляді чергового масового кіно, відмінється. Адже іронія і ностальгія – не є речами у собі, вони реалізуються завдяки емоційній та розумовій активності суб’єктів. Тож допоки ми сміємося від несподіванки розуміння, напевне знаючи чи не здогадуючись, що все закінчиться трагічно, доти ми – живі глядачі. Семантика Ідіота” XIX ст. реалізувалася у класичному („Ідіот”) і постмодерному („Даун хаус”) кіно XXI ст., передбачено (1) і мимоволі (2) піднявши глядача до рівня спілкування з класиком. Або піддавши іронічному кіно-сумніву його канонічність. Кінотранскрипція підносить факт реценції художнього твору до квадрату. Де першим етапом сприйняття є прочитання тексту режисером, а другим – глядачем. Тут лінія обривається або стає колом, відсилаючи глядача до книги. Так змінюється спосіб екзистенції тексту - він залишається в культурі давнонаписаним і новозображеним.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского, Изд. 4-е, М., „Сов. Россия”, 1979, 320 с.
2. Гатчеон Л. Ирония, ностальгия и постмодерн / Пер. з англ. О. Галета // Ирония: Збірник статей / Упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка). – Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. – С. 169-187. („Соло триває... нові голоси”, №3: Ростислав Семків, „Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури”: Лекція-2004 на пошану Соломії Павличко)
3. Глюксман А.Д. Достоевский на Манхэттене / Пер. с франц. В. Бабинцева. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 224 с. (Серия „Академический бестселлер”)
4. Достоевский Ф.М. Идиот: Роман в четырех частях. / Худож. Б. Юджин. – М.: Сов. Россия, 1984. – 592 с., ил. – (Библиотечная серия).
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 1-52 // <http://lib.ru>
6. Рейзен О.К. Бродячие сюжеты в кино. – М.: Материк, 2002. – 170 с.
7. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Отв. ред. В.П. Нерознак. – М.: „Наука”, 1985. – 335 с.
8. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. – 3-е изд. – М.: Академический Проект: Альма Матер, 2005. – 512 с. – („Gaudeamus”).
9. Colebrook C. Irony. – London and New York, 2004. – 195 p. – (New critical idiom).
10. Głowiński M. Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. – Kraków: UNIVERSITAS, 1998. – 428 s.
11. Markiewicz H. Z dziejów polskiej wiedzy o literaturze. - Kraków: UNIVERSITAS, 1998. – 457 s.
12. Misiewicz J. Światopogląd i forma. O artystycznych wartościach literackich. – Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1983. – 176 s.
13. Sławiński J. Próby teoretycznoliterackie. - Kraków: UNIVERSITAS, 2000. – 293 s.
14. Święch J. Burze wokół kanonu/kanonów // Kanon i obrzeża / Redakcja: I. Iwasów, T. Czerska. - Kraków: UNIVERSITAS, 2005. – S. 13 – 29.
15. Żołątkowski S. Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1980. - 309 s.
16. Даун хаус. Реж. И. Охлобыстин. 2001. Россия. 01:19:59.
17. Идиот. Реж. В. Бортко. 2003. Россия. 10 серий.
18. <http://www.humortheory.com/>

## НАРАТИВНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРИ: КОДОВА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Специфічне наративне осмислення світу стало предметом дослідження сучасного літературознавства. Кожен знаковий письменник є творцем історичної свідомості, оскільки через призму його сприйняття читач оцінює епоху, формує своє ставлення до неї. Автор є носієм культурних кодів, які зчитуються або не зчитуються реципієнтами. Діапазон такої реакції залежить від освіченості та ерудованості читача. Ці питання вже розглядалися у літературознавстві [2; 3; 4; 6; 7; 8; 11; 13; 14; 15; 17; 19], однак можливості інтертекстуального інтерпретування художньої прози письменника далеко не вичерпані. Розглядаючи творчість Миколи Хвильового, варто звернути увагу на малодосліджену проблему кодових включень та їх ідейного та стилістичного навантаження.

Кодовими називаються «включення іностильової специфічної лексики чи, рідше, граматичних форм, характерних для тих чи інших функціональних стилів. Ці елементи асоціюються з тими ситуаціями, середовищем і типами текстів, де вони зазвичай вживаються і з якими пов'язані». [1, 369]. На думку І. Арнольд такі залучення контрастують із контекстом, оскільки представляють тип комунікації, відмінний від текстуальної. Кодові цитування дуже рідко перекладаються, і автор залишає цю задачу для читача.

Мистецькі, літературні, культурні реалії знайшли своє місце у малій прозі М.Хвильового. Вони можуть нести як «високу», так і «низьку» конотацію. Означуючи, наприклад, цінність книг, він використовує популярний тоді мовний зворот: «папа режет, мама клеїт», подібне зустрічаємо в А.Любченка „про якогось фахівця в дивній, грошовитій видавничій галузі „папа режет, мама клеїт» [10, 208]. Або останній абзац „Вступної новели”: «Завтра піду на могилу комунара, автора «Ударів молота і серця» [20, 124]. Наче відповідь на рекомендацію письменником Остапа Вишні: «Молодим і старим письменникам і поетам слід час од часу приходити на його могилу і, посидівши над важким каменем з написом „Василь Блакитний” подумати про минуле, сучасне й майбутнє нашої культури» [5, 91].

Окрема гілка сюжету деяких текстів – суто естетична царина досліджень, наприклад, як у новелі «Редактор Карк». Автор веде полеміку з читачами-опонентами, які „в лабетах просвітянської літератури”. Власне, нова, модерна, ускладнена структура його творів з чітко розмежованим автором, наратором, персонажами є викликом і естетичною відповіддю на регресивну літературу. У таких пасажах продовжено естетичну дискусію навколо масовості / елітарності мистецтва, що співвідносно вже більш з літературно-критичним дискурсом.

Введення у текст іншомовних крилатих виразів чи висловів-штампів (давніх чи сучасних) також сприймаються як алюзія. Така кодова інтертекстуальність служить засобом стилістичного забарвлення або творить певний історичний, культурний контекст. Так, іронічний зміст вклав автор у назву буржуа – «человеці в благоволенії»(люди з доброю волею) (оповідання «Чумаківська комуна»). Або для сатиричного підкреслення менторського, догматичного тону промови латинський вислів *episcopus in partibus* (повість „Іван Іванович”). Перша фраза давнього латинського гімну «*Gaudeamus*», «надто не примушено» виголошена супутником Криленка (етюд «Зав'язка») зраджує напруженість ситуації і неширий настрій. Вислів *morituri te salutant* – вітання рабів-гладіаторів імператора Клавдія перед смертельним поєдинком. Його обігрує у «Сентиментальній історії» М.Хвильовий, використовуючи сон Б'янки, де через підсвідомість проривається питання: «хто буде цезарем майбутньої імперії – світовий мільярдер чи світовий чиновник» [20, 533]. Через «божевільну фантастику» візій Б'янки вимальовується постать нового цезаря «велетенський силует у кепі», через якого і з іменем якого на устах скоро загине стільки людей.

Лейтмотив печалі, зневіри і безвиході продовжено і через давньолатинський вислів *memento mori* – пам'ятай про смерть (оповідання «Синій листопад»), який виступає наче вузлом ритмічних повторів – очікування смерті Вадима.

У своїй «Першій промові проти Катіліни» Марк Тулій Цицерон, глибоко обурений бездіяльністю римського сенату, осуджуючи таку ганебну позицію, вкладає весь пафос свого

твору у вираз «O tempora, o mores!». Задля досягнення сатиричного ефекту цю фразу вкладає М.Хвильовий в уста Хаї з оповідання «Свиня», яка резонерствує «де нравственість», сама будучи при цьому зразком аморальності.

Вираз «Homo homini lupus est», використаний як епіграф до оповідання «Вовк» («Мисливські оповідання добродія Степчука»), давно побутує в суспільстві на позначення жорстокої моралі людської спільноти. Сюжет твору продовжує тему, закладену в епіграфі. Залучення латинських цитат можна трактувати як тяжіння до європейської традиції красного письменства.

Використовує письменник і широко знані штампові фрази французької мови: *tete-a-tete*; *mon cher* (згадаймо Муру із її псевдовихованістю із «Чумаківської комуни»: «ах, моншерамі, це ж моветон»). На неправильному вживанні іноземної мови будується сатиричний образ мадемуазель Арйон із «Пуделя», яка, «очевидно, не знала жодної мови й плутала німецьку з французькою». Так само обігрується слово парвеню (вискочка, людина, чужа для певного прошарку) в новелі «Редактор Карк», що викриває ставлення автора до комуністичної спільноти. Загалом інша мова творить приналежність до іншого часу, до іншої культури. І до тої іншої культури відноситься оте «Entreз» редактора Карка, яке виявляє людину зовсім не пролетарської культури.

Біблійні вислови, часто староеврейською мовою, застосовуються для створення урочистого, пророчого, філософського смислового наповнення творів. Глибоке зацікавлення М.Хвильового основами християнської моралі, співвіднесеність їх з сучасним йому життям розкриваються в оповіданні «Силуети». Закорінені в християнську символіку образи Варфоломія та Вероніки створюють глибинний філософський підтекст твору. Давньоєврейський вислів «Мене, факел, фарес...», що попереджав про загибель Валтасарового царства, виникає як пророка візія у сні Варфоломія.

Загалом використання письменником іншомовних цитат знову ж таки орієнтовані на ерудованого читача, бо апелюють до культурної, літературної, релігійної царини. Окрім того, вживання певних рядів іншомовних слів часто надають сюжетові, образам, ідейно-тематичній наповненості зовсім іншої оцінки. Так, новела «Я (Романтика)» переповнена словами французького походження на позначення побутових (кабінет, канделябр, жирандоль, портjera) та військових (канонада, контратака, кавалерія) реалій. Однак саме семантичний ряд – комунар, гільйотина, версальці – відлунує образом французької революції. Таке зіставлення приводить до думки, що подібні «Я» існували завжди і проблема морального вибору теж не нова. Однак найголовніше те, що в такому контексті революція в Росії, а відтак громадянська війна і встановлення радянської диктатури втрачає значення виїмковості. Це вже не є прихід нового Месії. Переворот 1917 року, як стверджував Х.Ортега-і-Гассет, був історично невиразним і не означав початку нового життя. Навпаки, він виявився просто «переспівом загальних місць будь-якої революції» [12, 95].

Таким чином, вживання іншомовних та крилатих висловів чи просто лексем у М.Хвильового часто нагтовхують на алюзивне сприймання. Ставлячи перед собою різноманітні завдання, від шаржування, іронізування до вивищення, пафосності, письменник майстерно оперує таким способом моделювання художнього світу.

У багатьох творах М.Хвильового «звучить» музика. Уривки музичних текстів, цитати у них продукують смислоутворюючий контекст. Творячи скупку, але влучну характеристику своїх персонажів, письменник вкладає у їх уста пісню. Такий Гіль, якого породила революція і який тільки ходить і співає «ми сміло в бой пайдьом за власть советов». А Павлину Анфісівну та її душевний світ романтичної істоти якнайкраще характеризує пісня «місяченьку блідолиций». Тьотя Бася, коли сміються з перерваного «Інтернаціоналу», впадає в істеріку («Колонії, вілли...»). Цю ж пісню із захватом заводить «екзальтований» поет Андрій з «Чумаківської комуни». Ілюстрацією «агітаційної бадьорості» комсомольців виступає пісня «Ми ковалі...», яка творить різкий дисонанс з гнітючим життям у завулку («Заулок»).

Ущипливу характеристику мадам Арйон з її французькою мовою письменник підкреслює виступом на концерті – «душещипательный» романс. Співав Григорій куплет про партизанів, що «сидять в очереті» («Пудель»). Однак є твори, у яких за посередництвом музики, твориться паралельний сюжетний план, що здебільшого слугує контрастом до основних подій. Це, наприклад, епізодичний момент у оповіданні «Колонії, вілли...»: «Ставок думав золоту пісню:

«Ой пряду, пряду...» - Леонтович» [20, 135].

Або з тією ж метою – в оповіданні «Свина» «Садок. Із садка арія з «Івана Сусаніна». І тому, що Глінка – великий композитор, і місто не місто, огні не огні, сумно, тоскно, радісно... І знову сумно...» [20, 252].

Мелодії Леонтовича відтіняють роздуми редактора Карка. Світла радість Великодня не може, однак, розвіяти його хитань. Паралель дуже промовиста. «Церква завжди збирала націю – кирило-мефодіївські братчики, лаври – фортеці. Та от прийшла революція, і закуріло, і не стало церкви, і воскресла церква» [20, 146]. Церква збудована на вірі, а Карк віри не має. Він заплутався, навкруги немає нічого ясного і зрозумілого: „справжній” радянський шлюб відбувається у церкві, у дощ як знамення. Пропало відчуття очікування чуда. І тому Карк виносить із храму лише згадку про смерть Леонтовича. Він вражений власною непричетністю ні до чого в житті, що згодом перетвориться у непричетність до самого життя.

Тяжкі до екфразису музика віолончелі мадам Фур'є (оповідання «Лілюлі»): «...А музика така: на мільйонних шляхах, на закинутих дорогах брязнула, кинула шпагу зоря. Там же плентаються багрянні коні... ..І раптом шум: то за вікном проходять табуни, мабуть, каравани на північ...

-Хеопс-Хуфу! Хеопс-Хуфу!» [20, 327].

Маленька пісня з Бордо – „запашна, тепла, але й туманна”, симфонія, які грає Мадам Фур'є, стають культурною опозицією до зовсім іншого типу цього надбання людства так званої пролетарської культури. Вульгарність і недалекість її Хвильовий показав на пролеткультівській пародії фарсу «Лілюлі» Р.Роллана, який сам (фарс) побудований на пародії, шаржуванні та запозиченні велетенської маси імен та елементів структур інших текстів.

Окрім введення у власні твори шедеврів світової музики, М.Хвильовий часто використовує елемент народно-сміхової культури – частівки, які вкладає у уста персонажам тоді, коли виникає потреба вульгарної, низької, цинічної характеристики. «Дех, яблучко, куда котішся» – дуже популярні в часи громадянської війни куплети («Кіт у чоботях») – використовується письменником для увиразнення життєпису військових. На противагу цим зразкам пролетарської культури народна пісня «Ой на горі, та й жінці жнуть» вводиться як плач за втраченою українською державністю, за поглиненою пролетарською українською культурою.

Гандзя з «Життя» співає: «Маруся отруїлась, // В больничной дом везуть». Цей уривок з пісні про нещасливе кохання найвірогідніше таки покритки (бо чого ще труїтися дівчині) стає пролептичною художньою деталлю, що задає в читачській рецепції подальший розвиток сюжету. Характеризуючи Комарівку, де не любили комуністів, письменник вводить у текст пісню, у якій „йде за правдою Махно”.

Поряд із іншими елементами культури музично-пісенні твори стають влучними засобами авторської характеристики доби та персонажів. Окрім того, це спосіб участі в естетичній дискусії та специфіка рецепції Хвильовим сучасності.

Музичні і пісенні уривки виступають картиною, відображенням, сигналом певної спільноти. Разом з тим, існуючи у просторі текстів М.Хвильового, вони несуть подвійне навантаження інтенції власного автора (анонімного чи реально відомого) і стратегії письменника, який такими вставками переслідує власні художні цілі. Яскраво це видно також і на введених у текст анекдотах чи їм подібних ситуаціях. Предметом висміювання в зразках цього жанру завжди виступає суспільство з його недосконалими звичаями. Анекдоти про радянську дійсність знімали напругу між доктринерською більшовицькою ідеологією і народом. Він стає можливістю „показати дулю” Владі. Тому фанатизму тьоті Басі протиставлені масні подробиці з життя О.Коллонтай та З.Ліліної, які руйнують усталений помпезний образ жінки-борця і скидають його аж до розпусти («Колонії, вілли...»). Як стверджує В.Руднев, анекдот здебільшого розповідає людина, яка добре володіє мовленнєвою прагматикою, з легкістю може розрядити напружену атмосферу, вивести з затяжної паузи – трікстер, як це визначається в культурі, що займає позицію посередника [16, 32]. Таким трікстером стала Маруся з «Лілюлі», яка «прилетіла, влетіла, ковтає слова», «так заливається, що прямо чорт!», «так од неї пахне життям, що хочеться заверещати на всю землю». Вона розповідає, що їй пропонували заборонене про Леніна, анекдот про стару діву, як позбулася цноти і тепер їй дорога лише в КП (б)У. Маруся – посередник між такими, як товаришка Шмідт, тими, хто приїде на політпровірку, і Огре, Льолею. Вставивши цей анекдот, Хвильовий здійснив опосередкований мовленнєвий акт, передоручивши старій діві озвучити

думку, що комуністична партія – це пристановище розпусників, п'яниць і загалом представників маргінальних шарів суспільства.

Завдання текстових включень у літературі модернізму – збільшити смислове навантаження, виразність, підкреслити авторську інтенцію. Цей стилістичний прийом активно використовувався Миколою Хвильовим, оскільки для нього художнє слово несло насамперед виховну функцію – плекання вдумливого, допитливого і культурно ідентифікованого читача, а відтак і громадянина. Гра на смислах сказаного і неказаного розгортається на усіх рівнях тексту, що окреслює перспективу подальших досліджень.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Научный редактор П. Е. Бухаркин. - СПб.: Изд - во С. - Петерб. Ун-та, 1999. - 444с.
2. Безхутрий Ю. «Жіночий мотив» в оповіданні М. Хвильового «Лілолі»: інтертекст і інтерпретація // Вісн. Харк. ун-ту. Сер. філол. - № 491. – С. 554 – 558.
3. Безхутрий Ю. Интертекстуальність в українській неobarоковій прозі 20-х років (новели «Кіт у чоботях» і «На глухій шляху» М. Хвильового) // Вісн. Харк. ун-ту. Сер. Філол. – 2000. - № 473 . – 254.
4. Вечірко О. Правда про замкнений простір (М. Хвильовий і Б. Пільняк) // Слово і час. - 1992. - № 12. - С. 33 - 36.
5. Вишня Остап (Губенко Павло Михайлович). Олександр Довженко // Вишня Остап (Губенко Павло Михайлович). Усмішки. - К.: Дніпро, 2001. - С. 91 - 95.
6. Гриценко О. «Іван Іванович»: текст і контекст // Вітчизна. - 1989. - №2. - С. 136-142
7. Гудзь О. Рецидиви Дмитрія Карамазова (До проблеми «Хвильовий і Шевченко») // Слово і час. - 1999. - №3. - С. 24 - 28.
8. Кеба О. Принципи композиційної організації в прозі М. Хвильового і А. Платонова („Санаторійна зона" і „Котлован") // Питання літературознавства. Наук. зб. - Чернівці. - Вип. 6. - 2000. - С. 94 - 103.
9. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т 1./ Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608с.
10. Любченко А. Образа // Любченко А. Вибрані твори /Передмова Л. Пізнюк. - К.: Смолоскип, 1999. - С. 163 - 235.
11. Муслієнко О. «Вступна новела» Миколи Хвильового: варіанти інтерпретаційних кодів // Наукові записки НаУКМА. Серія Філологія. - К.: Стило, 1999. - Т. 17. - С. 50 - 54.
12. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды: Пер. с исп. / Сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича. 2-е изд. -М.: Весь мир, 2000. - С. 43 - 163.
13. Плющ Л. 1 < 3, але Кантор мав рацію... // Сучасність. - 1993. - № 10. -С. 139-154.
14. Плющ Л. Дещо про запахи слів Миколи Хвильового //Сучасність. - № 7-8. -1983. - С.76 - 83.
15. Плющ Л. Каббалістична символіка у Хвильового //Філософська і соціологічна думка. - 1994. - № 1 -2. - С. 59 - 73.
16. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. - М.: Аграф, 2001.-608 с.
17. Сулима М. «Горняк республіка» Сковороди і «Загірна комуна» М. Хвильового // Слово і час. - 1994. - № 2. - С. 43 - 48.
18. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. - М.: Агар, 2000. - 280 с.
19. Фашенко В. „Чия правда, чия кривда?.." Тарас Шевченко і Микола Хвильовий // Літературна Україна. - 1992. - 27 лютого. - С. 3
20. Хвильовий М. Твори: У 2 т. - К.: Дніпро, 1990. - Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка; Передм. М. Г. Жулинського. - 650 с.

## ГЕРОЙ, ПЕРСОНАЖ У СТРУКТУРІ ДІАЛОГІЧНОГО НАРАТИВУ

Літературознавчі категорії “персонаж” і “герой” – добре відомі, ними часто послуговуються, але вони не мають однозначного трактування. Терміном “персонаж” рекомендують означувати не всіх осіб, що зображуються, а тільки другорядних. Категорія “герой” вужча за змістом: герой – це позитивний образ людини. В літературознавстві тривалий час

панувала думка, нібито існує “привілейований” клас персонажів (героїв позитивних, головних) і непривілейований (героїв негативних, другорядних). Однак у багатьох творах неможливо провести чітку межу між позитивними і негативними героями, так само, як і між головними та другорядними. Йдеться про розмивання позитивних і негативних рис характеру суб’єкта нарративу. Безумовно, кожен персонаж – незайвий, адже його присутність – структурний факт, наявність якого виправдана вже тому, що в статусі елемента форми він може апелювати до сенсу поза собою.

Щодо термінів “характер” і “герой”, то перший не рекомендують застосовувати до слабо індивідуалізованих чи підкреслено деіндивідуалізованих образів людей, другий – до явно негативних персонажів. Щоправда, на позначення головного негативного персонажа, протагоніста, в системі образів існує категорія антигероя, історію виникнення якого в українській літературі починають десь із 20 рр. ХХ ст., зокрема з новели М. Хвильового “Я (Романтика)”. Підстави — морально-філософські [7, 710]. Однак психологічний процес прояву водночас “темної” і “світлої” сторін людської душі фіксує ще М. Коцюбинський у “Цвітові яблуні”, ще раніше – І. Нечуй-Левицький та Панас Мирний.

Основним принципом у розмежуванні “персонажа” і “героя”, за Б. Томашевським, є “головне-другорядне”. Тобто в тексті існує “задане емоційне ставлення до героя”, що виступає як “факт художньої побудови твору”. Герой не потребує “перетлумачення” за ідеологічними критеріями, адже в іншому випадку може постати “зовсім нездоланна стіна між читачем і твором”. Персонаж, найяскравіший і емоційно виражений, стає героєм. “Герой – це особа, за якою з найбільшою напругою і увагою стежить читач, збуджуючи в нього співчуття, радість і горе” [9, 201]. Крім того, Б. Томашевський вирізняє ще й позитивні та негативні типи героїв, адже вони – необхідний елемент фабульної побудови.

У літературознавчому словнику-довіднику зазначається, що “сміслові наповнення поняття “герой” включає такі моральні чесноти, як відвага, хоробрість, самовідданість (чи навпаки), концентрація типових для свого часу якостей, виділення з-поміж мас. Герой широко і всебічно зображений, наділений яскравим характером, включений у соціальний, національний, історичний контекст”. Отже, герой повинен бути носієм лише позитивних рис, “правити за зразок читацькій аудиторії”. Термін “персонаж” трактується так: “експресивно нейтральне поняття, яке означає постать літературного твору з будь-якими психологічними, особистісними якостями, моральними, ідеологічними, світоглядними переконаннями”. Зауваження, що це ще й “постать як текстуальна позиція, антропоморфологічно окреслена” [5, 159;547]. небагато додає до загалом окресленої картини.

Звичайно, для літератури соціалістичного реалізму питання про позитивного героя мало принципове значення. Тут соціально активній особистості, людині-борцю відводилися авангардні позиції. Існував чіткий поділ на героїв позитивних, ідеальних і на гранично негативних. Цю категорію метод соцреалізму осмислив по-своєму, покладаючи на нього ідеологічні, моральні зобов’язання, оскільки читач був не просто реципієнтом, а згідно із суспільно-перетворювальною доктриною – він частина проекту, і, в кінцевому рахунку, функції радянської літератури (як і всієї радянської культури) полягали найперше в цьому “перековуванні людського матеріалу.

В аспекті тенденції – дифузії чітких меж позитивного і негативного в сутності персонажа – постає постмодерністський метафоричний термін “смерть суб’єкта”, що виокремлюється в радикальнішу версію – “смерть героя”, тобто центрального персонажа, який фокусує на собі семантичний простір нарративу. Річ у тім, що формується нова теоретична модель людини, заснована на децентрації “я” у сфері колективного несвідомого. Нормативний ідеальний образ перестає існувати, він “застарів” внаслідок соціальних і культурних змін, однак новий тип людини краще пристосований до цих змін. Письменників цікавить уже не конкретна людина, а сам феномен людини. Звідси – посилена увага сучасної прози до розумової та моральної потворності, психопатії, руйнівної суті людини.

З цього приводу О. Поліщук зазначає, що майже вся сучасна українська проза (Г. Пагутяк, Є. Пашковського, О. Ульяненка, Ю. Издрика, Ю. Андруховича та ін.) “відбиває характерну для постмодерного світогляду кризу особистісного начала, руйнує традиційний образ персонажа як автономної індивідуальності. В сучасному літературознавстві переглядається поняття “герой твору”, оскільки воно стає тотожне більш нейтральному терміну “персонаж” – адже образ героя як психологічно та соціально детермінованого характеру піддається деструкції” [11, 70].



Отже, йдеться про зміну кута зору щодо категорії “персонаж”, тобто не про розмежування понять “герой” і “персонаж”, їхню ієрархізацію (адже традиційно перший термін означає “позитивну” особу і входить в обсяг другого поняття, яке є родовим), а про їхню функціональність.

Найкраще з’ясувати це питання з текстуальних позицій, а саме: розглядати персонаж як складний, багатокомпонентний феномен, що знаходиться на перетині різних аспектів того комунікативного цілого, яким є художній твір. Інакше кажучи, якщо для традиційного літературознавства особа за морально-філософським, естетичним, етичним критеріями кваліфікується як герой чи персонаж, то для наратології – це перш за все текстуальна позиція. Персонаж – і елемент наративної структури, і власне структура з певними функціями. Їх дві: дії і комунікації [8, 90–91].

Н. Фрай подав класифікацію літературних творів не за моральною ознакою, а залежно від здатності героя до дії, яка може бути більшою, меншою чи приблизно рівною із читачевою. Тобто, “якщо герой не перевершує ні інших людей, ні власне оточення, то він є одним із нас: ми ставимося до нього, як і до звичайної людини, і вимагаємо від поета виконувати ті закони правдоподібності, які відповідають нашому власному досвіду. Це – герой низького міметичного модусу, перш за все – комедії і реалістичної літератури. Вислови “високий” і “низький” не стосуються порівняльної цінності творів, а вживаються умовно, ...умовно вирізняються “високі” й “низькі” течії. На цьому рівні автору часто буває важко зберегти поняття “герой” в його строгому значенні” [12, 233]. Такий підхід свідчить не про ідеалізованого героя, а лише про “учасника” дії.

Класична трагедія знала тільки “акторів”. “Персонаж був простим агентом дії, не володів нічим, крім імені; пізніше він набув психологічної плоти, перетворився на індивіда, в “особистість”, одним словом – в самостійну “істоту”, що сконструйована до і незалежно від здійснюваних ним вчинків; позбувшись підпорядкованої відносно сюжетної дії ролі, персонажі стали втілювати психологічну субстанцію” [1, 406].

Персонажів у ролі *drumatis personae* розглядав А.-Ж. Греймас, поділяючи розповідний текст на зовнішній та іманентний рівні. Іманентний рівень дослідник називає розповідною граматикою, яку, своєю чергою, підрозділяє на фундаментальну й поверхову. У поверховій граматиці він виокремлює рівень предметної маніфестації і рівень антропоморфних дій. Генетично такий поділ суголосний концепції В. Проппа, який з’ясує у “Морфології казки” “постійні” і “змінні” величини казкової нарації. Дослідник провів принципову межу між персонажами казки та їхніми вчинками як змінними величинами і діючими особами та їхніми функціями як величинами “постійними”. Вчинки персонажів у зображеній конкретності можуть бути найрізноманітнішими, здійснюватися різними засобами і безкінечно “переходити” із казки в казку. Але всі вони можуть бути розподілені за різними групами залежно від функції, яку виконують. У таку ж залежність В. Пропп поставив персонажів і дійових осіб. Як і вчинки, конкретні персонажі можуть бути “перехідними”, змінюються лише необов’язкові атрибути (вік, стать, зовнішній вигляд і т. ін.).

Проппівським поняттям “персонаж” і “вчинок” у А.-Ж. Греймаса відповідають терміни “*akteur*” і “*action*”. Стосовно “постійних” величин він уживає вислови, аналогічні проппівським, а саме: зберігає термін “функція”, а “дійових осіб” означає як “діячів” чи “актантів” (*actants*), розглядаючи їх у ролі інваріантів стосовно конкретизованих персонажів і вчинків. Дійові особи й функції у В. Проппа належать до сюжетного рівня казки як жанру, а “актанти” й “функції” А.-Ж. Греймаса семантично необмежені й належать до логічного рівня антропоморфних дій, до того ж сам цей рівень мислиться автором як сюжетна логіка будь-якого розповідного тексту. Якщо, наприклад, персонаж визначається як шкідник, то і його функція повинна бути представлена як шкідництво.

Таким чином, специфіка функції (F) виводиться А.-Ж. Греймасом зі змісту “актанта” (A) і навпаки. Це дало автору змогу створити формулу “простішого розповідного висловлювання” (*enonce naratif*):  $EN=F(A)$ . Таке розуміння функцій дозволяє А.-Ж. Греймасу виділити й відповідний набір “діячів” – побудувати структурну модель “актантів” на основі модальних відношень, якими вони взаємопов’язані. Суб’єкт (наприклад, герой) намагається заволодіти об’єктом (чимось або Кимось), що зумовлює рух. Суб’єкт є і отримувачем (адресатом) об’єкта, адже прагне здобути його для себе; але адресатом може бути й інша особа чи колектив, для яких діє суб’єкт. Далі повинен з’явитися передавач (адресант) об’єкта. Насамкінець на шляху до

оволодіння об'єктом герой зіштовхується з противником (особа, група осіб, об'єктивні обставини, власна слабкість і т. ін.), що перешкоджає йому досягнути мети, і з помічником, який сприяє її досягненню.

Будь-який із дійових персонажів світової літератури грає, за А.-Ж. Греймасом, одну із вказаних ролей, тобто є “актантом” і виконує відповідну функцію. Різні персонажі при цьому можуть виконувати одну і ту ж функцію. Отже, рівень “антропоморфних дій” охоплює “актантів”, що зв'язують їхні модальні відношення і функції; крім того, рівень передбачає наявність руху від одного стану до іншого, до того ж рух цей обов'язково проектується на часову вісь, “темпоралізується”.

А.-Ж. Греймас уточнює, що актант – “це не тільки назва певного аксіологічного змісту, але також і класоматична основа, що відкриває можливість деякого процесу: закладений в актанті силі інерції він зобов'язаний своєму модальному статусу, і ця сила протиставляє актанта функції” [2, 133].

Рівень “дій” за Р. Бартом теж безпосередньо пов'язаний із персонажем, адже підтримує тезу про агентів дії, а не особистостей. Таким чином, унеможлиблюється поділ на головних і другорядних героїв. Якщо будь-яка послідовність подій має двох персонажів, то в ній присутні дві перспективи чи два визначення одного і того ж вчинку (те, що для одного добро, для іншого зло), і тому другорядний персонаж стає героєм власної сюжетної послідовності. Саме тому Р. Барт пропонує розглядати персонажі, як А.-Ж. Греймас, тобто залежно від того, що вони роблять (звідси й назва – актанти, тобто “синтаксична позиція”), але не в розумінні конкретних вчинків, які становлять нижній рівень сюжету, а як основу розповідного праксису (бажати, повідомляти, боротися). Такі персонажі набувають сенсу (є зрозумілими) тільки тоді, коли вони інтегруються в рамках третього рівня (за Р. Бартом – “розповіді”) [1]. Персонажів, що виконують певне коло дій і змінюються від одного художнього тексту до іншого, А.-Ж. Греймас називає акторами.

Цим терміном послуговуються і нараторологи. На їхню думку, актор – “абстрактна категорія, одна із функцій розповіді чи інстанцій акта художньої комунікації. Залежно від ступеня абстрактності, вони мають різні функції. Якщо акторів можна визначити у межах одного конкретного художнього тексту, то актанти, які є класами акторів, піддаються визначенню лише за умови врахування корпусу всіх (попередньо взятих) текстів.

Як зазначається в енциклопедичному довіднику, “на найвищому рівні нарації (рівні маніфестації) актор виступає в ролі (функції) персонажа... чи одухотворених предметів, наприклад, у казках, байках, науковій фантастиці, в тих творах символічної і реалістичної літератури, де об'єкти зображуваного світу дійсності набувають функцій дійової особи, що активно впливає на хід повістування”.

На глибинному рівні існування імпліцитних (неявних) структур, де, на думку структуралістів, відбувається процес народження смислу, актор виступає у своїй найабстрактнішій ролі – актанта. Основною визначальною ознакою актора є його другорядність стосовно інших розповідних інстанцій і, як наслідок, залежність від них.

Персонаж і актор, наратор і актор принципово не збігаються. Актор як абстрактний виразник функції дії завжди служить об'єктом повістування (розповідного акту), тоді як персонаж виконує водночас і функцію суб'єкта розповіді, тобто і наратора, і актора. Таким чином, за своїми функціями наратор і актор чітко розмежовуються: наратор бере на себе наративну, розповідну функцію і функцію управління, ніколи не здійснюючи функції дії, тоді як актор завжди наділений функцією дії і ніколи – розповіді та контролю [8, 13–15].

Отже, є всі підстави говорити про суб'єкта нарації – персонажа, який може, відповідно до функцій розказування та дії, виконувати роль наратора та роль актора.

Якими ж будуть функції персонажів у діалогічному наративі, тобто новелах, оповіданнях, які подані у формі діалогу? Йдеться про діалогічний наратив, що характеризується взаємодією кількох голосів, свідомостей чи світобачень, жоден з яких не об'єднує, не є вищим (немає більше авторитету), ніж інші. У діалогічному наративі, який протиставляється монологічному, погляди наратора, судження й навіть знання не утворюють остаточної обізнаності стосовно світу, що зображається, а є лише внеском посеред кількох інших, діалогічний внесок є часто неважливим для сприймаючого, ніж вклад деяких із персонажів.

Б. Томашевський категорично стверджував, що “новела подається не в діалозі, а в розповіді” [9, 244], адже діалог – це прикметна особливість драматичного твору. Для наративу

обов'язковими будуть категорії причини та наслідку, які корелюють, за Б. Томашевським, із системою “зв'язаних мотивів”. Для фабули, вважав дослідник, конституативними будуть тільки ті з них, без яких неможливий їхній “переказ”. Але існують такі нарративні структури, в яких частково присутні репліки наратора або, умовно кажучи, немає жодної безпосередньої присутності автора, бо тексти змонтовані з розмовних блоків. У такому випадку перед читачем постає наратив (розповідання) не як продукт, у якому вагомими будуть часова послідовність, минулий час, причинно-наслідкові зв'язки, а процес, акт, обмін між двома сторонами, обмін, що виникає із бажання щонайменше однієї із цих сторін.

Протистояння жінки й чоловіка – тема надкороткого оповідання “Враги” Лесі Українки, написане російською мовою. Форма викладу – діалогічний наратив – дає можливість читачеві зразу ж потрапити в епіцентр сімейної сцени, пристрастей, взаємних образ, докорів без посередника-оповідача, скласти уявлення про персонажів не за їхніми вчинками (бо вони відсутні), а через їхнє спілкування. Діалог руйнує фабулу, читач не знає причин конфлікту і лише з коротких зауважень наратора постає їхнє минуле до одруження: “Когда они были женихом и невестой, их присутствие всегда стесняло общество, в котором им случалось находиться вместе. Они перебрасывались самыми обидными, колочими насмешками, упрёками, несмотря на свое объявленное положение и даже как бы подчеркивая его. Но им никогда не приходила в голову мысль разойтись, им казалось, что возврата уже нет и они с какой-то иронией пошли под венец. А потом потянулась эта “каторга” [10, 276]. Через дискурсивні партії персонажів теж не можна відчитати ні причин конфлікту, ні того, що об'єднує молодих людей:

“– О господи! Да что это за жизнь? И зачем я осудила себя на эту каторгу? – вскричала молодая женщина...”

– Но что же нас связывает? Заговорил муж, стараясь всеми силами сохранить спокойствие. – Детей у нас нет, материально мы друг от друга независимы, любви... – он натянуто засмеялся, – об этом смешно даже говорить” [10, 275]. Зауваження наратора (голос, поза, вираз обличчя персонажів) виконує ту ж роль, що і ремарки у драматичному творі. Основна ж увага зосереджена на тому, що говорять персонажі. Зрозуміло, що ситуація доведена до абсурду, антиципація спрямована на розрив стосунків.

Діалогічний наратив як форму викладу використовує і О. Кобилянська у гуморесці “Він і вона” [4]. У ньому слова наратора дуже лаконічні, натомість чергуються внутрішні монологи двох не без іронії іменованих героїв: українки Софії Добряннич та німця Ернста Ріттера, ім'я та прізвище якого означають німецькою мовою “серйозний лицар”. У їхньому зближенні впливають на поверхню нерівність авторитету чоловіків і жінок у суспільстві, німців та українців у цісарсько-королівській імперії. Він, зухвалий лікар, з презирством ставиться як до жінок, так і до своїх співгромадян – слов'ян. Вона, палка українська патріотка й поміркована емансипантка, поділяє певні ніцшеанівські уявлення про поділ людства на вільних особистостей та людей череди. Ставляться одне до одного несхвально, поки не закохуються. Сюжет прямує до пародійного – гумористичного – щасливого закінчення: закохані повинні одружитися.

Про розчарування й про сімейне життя, що не склалося, – оповідання сучасної письменниці Л. Пономаренко “Півцарства за сльозу”. Про вчинки Її та Його (агента держстраху) як про важливі події, що відбулися в минулому, читач дізнається із зауважень наратора та діалогу між Ним і Нею.

Фрази персонажів (мінімальні розповідні одиниці) характеризуються підвищеною значеннєвістю, вказують на події минулого, становлять основу, текстуру оповідання, завдяки їм вибудовується весь його зміст.

1. “Коли вона зайшла в його квартиру агента держстраху з брудним запахом ванної і численними всипальницями мух і комарів на стінах, усе було як і спершу” [6, 13].

Ця мінімальна розповідна одиниця виконує кардинальну функцію, тому що відкриває цю ситуацію. Спершу вказує на те, що все це вже колись відбувалось, ситуація повторюється.

2. “Може він якесь простирадло напне і кине поспіхом виснажену подушку, як десять років тому”.

Наративна одиниця виконує функцію ознаки, адже вказує на точний проміжок часу між аналогічними ситуаціями: з часу появи жінки в Його оселі минуло 10 років. Мета одиниці – додати тексту реалістичності.

3. “Вона водила поглядом по його спортивній куртці далеко не першої свіжості, тій самій куртці, яку вирвали вдвох у “культтоварах” далекого весняного ранку”. Фраза дає зрозуміти читачеві, що чоловіка й жінку колись об’єднувало спільне життя, виконує функцію ознаки.

Діалог персонажів розкриває події, які колись відбулися з Ним і з Нею, були важливими для обох.

4. “Тож костюм до одруження справив. Дві зарплати вгепав ...”, “Тепер я хочу, щоб усе було довговічним”, тобто чоловік збирається вдруге одружитись, уже назавжди.

5. “Чудний. А на наше весілля пам’ятаєш? Позичили тобі костюм, а мені плаття в прокаті взяли”, отже, жінка і чоловік колись були одружені.

6. “І коли вона вийшла, він довго чув її каблучки на сходах”, фраза, яка виконує кардинальну функцію.

У творі відсутня чітка схема нарративних вузлів. Якщо зав’язкою вважати прихід жінки на квартиру до Нього, розвитком дії – перебування в ній, а розв’язкою – фразу “... вона вийшла, він довго чув її каблучки на сходах”, то відсутнім буде кульмінаційний, переломний момент у розповіді. Якщо ж припустити, що кульмінаційний момент збігається з розв’язкою, то вибудується логічний каркас вчинків персонажа (Ї), точніше взаємозв’язки між розповідними одиницями. Крім того, мінімальні умови розповіді, які досягаються в цьому випадку семантичною характеристикою персонажів (і Його, і Ї), буде втрачено. Фрази, які промовляють персонажі, сутнісні саме з позицій семантичності й усього тексту в цілому. У тексті наявна ще така розповідна одиниця: після того, як жінка пішла, “[Він] схопився, грюкнув [дверима] щосили. Упав на виснажену подушку, зарився в потворну ковдру, але [її] кроки не стихали” [6, 15]. Наративна одиниця співвідноситься із тим минулим, якого торкнулися в розмові Він і Вона, тобто із фразами. Прихід жінки, спільні спогади мають значення не лише для Неї, а й для Нього, бо згадка про минуле (події) розтривожила чоловіка. Іншими словами, мотиви поведінки персонажів (Його, Ї) з’ясовуються не стільки через їхні теперішні вчинки, скільки завдяки згадкам про події минулого.

Внаслідок зміщення проблемного поля діалог між персонажами (Вона, Він) із способу обліку інформації (в звичайному розумінні) трансформується в спосіб змістотворення, що, власне, і відкриває перспективу “онтологізації” трансцендентальної комунікації, кожен із учасників якої “має значення іншого”, зумовлений іншим, значущий для іншого. В оповіданні “Півцарства за сльозу” читачеві необхідно перейти на рівень “вторинних означувань”, котрі надбудовуються над прямим денотативним значенням слів, адже на цьому рівні він сприймає події, які нібито відбулися з Ним і з Нею. Додаткове значення виражає не експресивно-емоційний аспект, а особливий модус буттєвості, коли право на відновлення – конструювання подій передається читачеві.

Новела В. Портяка “У неділю рано” побудована у формі діалогів між двома сім’ями в бункері після Другої світової війни, коли радянські спецпідрозділи проводили каральні експедиції, знищуючи залишки українського повстанського опору. Дійсність ніби перевернулася: під землею (в бункері) звучить мирна розмова двох сімей, автором збережено діалектний колорит. Над бункером, на землі, чується агресивна, вульгарна лайка енкавееців, які натрапили на слід. Саме із їхніх фраз читач дізнається, що на тих, хто переховується в бункері, чигає смерть: “– Приготовить гранаты! Сидоров, придержи собаку!...” [3, 315]. Події постають з монтажу голосів і нагадують радіоп’єсу з вирізаними ремарками.

Отже, діалогічний наратив – це специфічне сприйняття і передача подій, точніше – творення подій. Чіткою у таких текстах є фокалізація: той, хто бачить (імпліцитний автор чи наратор) протистоїть тому, хто говорить (актор). Тому актори як абстрактні виразники функції дії у діалогічних наративах служать об’єктом повістування (розповідного акту). Йдеться про те, що функціонально у діалогічних наративах присутні актори, за ієрархізацією – персонажі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 387–422.
2. Греймас А.-Ж. Размышления об актантах моделях / Пер.с фр. и примеч. Г.К. Косикова / Вестник МГУ.– Серия 9: Филология.– № 1.– 1996.– С. 118–135.

3. Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела: Найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п'ятнадцять років / Упорядкування, передм., літ. ред. В. Даниленка.– К.: Генеза, 1997.– 432 с.
4. Кобилянська О. Ю. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1988. Т. 1.: Царівна: Повість; Оповідання / Упоряд., авт. передм. та приміт. Ф. П. Погребенник. – 541 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
6. Пономаренко Л. Дерево облич: Повісті. Оповідання. – К.: Укр. письменник, 1999. – 170 с.
7. Сенік Л. До проблеми антигероя в українській прозі ХХ ст. // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнарод. наук. конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львів. ун-ті. – Л.: Світ, 1999. – Т. 1. – С. 710 – 714.
8. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энцикл. справочник / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова; Отв. ред. А. Е. Махов. – М.: Интрада ИНИОН, 1999. – 319 с.
9. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
10. Українка Леся. Збір. тв.: У 12-и т. – Т. 7. Прозові твори. Перекладна проза. – К.: Наук. думка, 1976. – 567 с.
11. Філологічні семінари. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність?– Вип. 5.– К.: Київ. держ. ун-т, 2002. – 110 с.
12. Фрай Н. Анатомія критики і теорія літератури ХІХ–ХХ вв. // Зарубежна естетика і теорія літератури ХІХ–ХХ вв.: Трактати, статті, есе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 232–263.

*Мар'яна СОКОЛ*

© 2008

## **ФУНКЦІ ЗАГОЛОВКУ ТВОРУ В РАКУРСІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ АНТРОПОЛОГІЇ**

Ознайомлення з естетичними законами побудови тієї чи іншої книжки/твору передбачає три можливості: “побачення” з книжкою, “порозуміння” з нею (ознайомлення з її анотацією, передмовою, примітками) та “спільна згода” на її читання. В акті “побачення” з книгою важливу роль відіграють насамперед її обкладинка та назва. Вони формують перед-горизонт “баченого” у свого майбутнього читача, тобто, як зауважує Р. Гром'як, ті “силові поля, під впливом яких складатиметься структура сприймання” [6, с.35], і спрямованість на інші твори подібного характеру того ж письменника [6, с.36]. Після етапу “спільної згоди” книжка випробовує свого читача, так би мовити, на “справжність”, адже “проникнути в глибинну суть героїв, їх характерів і врешті твору можна за умови, коли відчуваєш призначення навіть найменшої паузи, ритмічного ходу як виразу життя, психологічного стану” [5, с.21], і в цьому “призначенні” також вирішальна роль належить фрагментам заголовкового комплексу. Вони перевіряють читацьку готовність сприйняти ім'я автора, попередньо узгодивши ту інформацію про письменника, яку читач отримує з інших біографічних і подібних джерел.

Вивченням ролі заголовків та їх значення займалися вчені та практики: Б. А. Вяземський, С. І. Галкін, О. П. Кисельов, І. Р. Гальперін, В. А. Кухаренко, Н. О. Фатєєва, О. В. Джанджакова та інші, і кожен намагався підійти з різних сторін до вирішення кола проблем, інтегрованих з назвою тексту, її статусом, кількістю функцій, класифікацією заголовків тощо. Але, мабуть, складність полягає в тому, що різнобічність вирішення цих проблем пов'язана з різнохарактерністю підходів до класифікування заголовків (семантичний, структурний, стилістичний).

Уже у “передтекстовий період” заголовок починає впливати на потенційного читача, формуючи ефект очікування і прогноз щодо твору в цілому. Заголовок імпліцитно або експліцитно “виражає основний задум, ідею, концепт творця” [4, с.133]. Таку саму думку висловив свого часу відомий психолог Л. С. Виготський: “... назва дається оповіданню зазвичай не випадково, вона несе у собі розкриття найважливішої теми, вона проектує ту доміную, яка визначає собою усю побудову твору” [5, с.200].

Звичайно, “діалог” між автором і читачем, про який багато пишуть як у західній літературознавчій критиці (Р. Барт, У. Еко, Ганс Р. Яусс, В. Ізер), так і у вітчизняній (М. Бахтін, Л.

Грицюк, З. Блисковський), буде змістовним лише за умови, що твір буде сприйматися підготовленим читачем. Але у будь-якому разі, навіть коли потенційний читач може пропустити передтекстові відомості (автор, жанр, видавництво) через недосвідченість або неухважність, то заголовок обов'язково та необхідно бере участь у створенні читацького ставлення - очікування. Ще не маючи опори на текст, заголовок у передтексті здатен апелювати лише до попереднього досвіду читача. Для виконання прогностичної ролі заголовка потрібні зв'язки практично з усіма галузями читацького тезауруса - його "таблицею знань" [5, с.93].

Психологічна напруга, виникнення симпатії та "темпераментність" заголовка пов'язані з його паратекстуальним статусом, тобто виконанням паракомунікативної функції як медіаторного коду тексту, а, отже, є такою "кінетичною фразою", яка "проявляється у формах колективної душевно-фізичної (майданної, карнавальної) чи духовно-емоційної (соборної) розрядки: катарсису та сходження" [12, с.73]. Заголовок є елементом тексту, паратекстом єдиного цілого, який займає особливу позицію і здатний до репрезентації цього цілого. Поняття паратекстуальності (paratextualite) було введено французьким дослідником Ж. Женетом. Нарівні з іншими типами міжтекстових зв'язків дане поняття означає поєднання різнорідних сегментів (заголовка, передмови, епіграфа, ілюстрацій тощо) всередині одного тексту. Як паратекстуальна одиниця заголовок є "двоголосим" (у Бахтінському значенні) жестом культури, бо – "за допомогою натяків – створює позавербальні смислові імпульси і розкриває новий стан культурної свідомості – індивідуальної та колективної" [12, с.73]. Перед читанням твору назва сприймається як точка  $\alpha$  (альфа) – котра очищує читацьку свідомість від зайвого впливу позамистецького світу й буденного сприйняття, цим самим настроюючи її на естетичний континуум. Після прочитання тексту заголовок стає точкою  $\omega$  (омега) і вказує на акт сходження та сферу внутрішніх смислів художнього твору: свідомість читача поступово повертається від останнього рядка назад до заголовка, зіставляючи кожне слово тексту з номінаційним пучком значень, аж доки не вдасться досягти повної співвідповідності між ними [10, с.144].

Заголовок як один з основних елементів паратексту покликаний експліцитно передати мету повідомлення, встановити контакт з читачем, привернути його увагу, викликати зацікавленість до опублікованого тексту. В усіх випадках, при існуванні заголовка і тексту, заголовок є частиною тексту. Адже він насправді є елементом тексту, хоча й більш незалежним, ніж інші, хоча й заголовок виносять в окремий рядок, графічно виділяють, тобто усіяко підкреслюють його самостійність і, наче незалежність заголовка від тексту і тексту від нього, проте при всій зовнішній самостійності та незалежності, заголовок і текст виявляються елементами однієї структури, котрим властиві паратекстуальні зв'язки.

Оскільки заголовок і текст перебувають на різних полюсах, а тому для дослідження цього співвідношення найперше потрібно визначити їхню полівалентність у функціональному тезаурусі текстового світу. Потенційно кожен заголовок повинен містити в собі певний зародок того тексту, який його репрезентує. Заголовок і текст симетрично накладаються один на одного, а їхньою точкою перетину є спільна здатність давати назву тій інформації, яка наповнює їхню структуру.

Французький структураліст Р. Барт на початку 70-х років ХХ ст. мотивував потребу вивчення заголовків суспільними чинниками: "До цього часу функція заголовків вивчена недостатньо... Все ж відразу можна сказати, що оскільки суспільство повинно через комерційні причини прирівнювати текст до товарного вибору, то для будь-якого тексту виникає потреба в маркуванні. Заголовок повинен маркувати початок тексту, в такий спосіб подаючи текст у вигляді товару" [2, с.431].

Говорячи про функції заголовків, ми можемо їх знайти у багатьох працях відомих лінгвістів. Адже звертаючись до різних типів текстів, дослідники виділяють різноманітні функції заголовків, що пов'язані з їхніми особливостями. Н. Кожина, говорячи про заголовки художніх текстів, пропонує класифікацію функцій дещо іншу від загальноприйнятої [7, с.178]. Заголовок художнього тексту, як вона вважає, виконує два види функцій: внутрішню – "з позиції автора" (називна, функція ізоляції і завершення, текстотвірна) і зовнішню – "з позиції читача" (репрезентативна чи сполучна функція організації читацького сприйняття). Н. Харченко виділяє номінативну, інформативну, рекламну, конспективну і функцію переконання [12, с.45]. Якщо ж перші три характерні для будь-яких заголовків, то дві останні (функція переконання і конспективна), на думку автора, властиві заголовкам саме наукових текстів, що викликані їхньою специфікою. Таким чином, вирішення питання щодо функцій заголовка визначається перш за все

методологією заголовка і типом художнього тексту, до якого він звертається. Беручи до уваги той факт, що заголовок є також функціональним елементом паратексту, саме французький дослідник Ж. Женет виділяє такі паратекстуальні функції заголовка:

1. Номінативна чи інформативна. Автор визначає заголовок як зовнішній код тексту, важливий композиційний компонент тексту, що виконує дану функцію. Ж. Женет вважає, що номінативна функція є провідною та найголовнішою функцією заголовка, тому що вона об'єднує усі заголовки, незалежно від їхньої структури й індивідуальних особливостей. Будь-яка назва твору інформує читача про текст, адже саме заголовок називає текст, виділяючи його серед інших творів [12, с.79]. Отже, як зазначає Н. Кожина, виконуючи дану функцію, заголовок репрезентує перед читачем якусь нову книжку, встановлює контакт з реципієнтом шляхом “зняття” тексту, його ізоляції та завершення у номінативній конструкції; при цьому заголовок не обмежується тільки кінцевою стадією його впливу на текст, а безпосередньо його формує, конструює з метою організації та забезпечення якісного й продуктивного читачького сприйняття [7, с.180].

2. Описова, яка проспективно по відношенню до цілого тексту, виконує тематичну функцію (номінація, ця книга про...) та рематичну (предикація, ця книга є...). Перш за все, слід відзначити, що заголовок у даному випадку розглядається як “домінанта змісту” усього тексту. Це дає заголовку право не лише репрезентувати текст, а й у деяких випадках замінити його.

Говорячи про тематичну функцію, ми можемо відзначити, що заголовок у даному випадку виступає своєрідною тезою самого корпусу тексту, саме назва є специфічним смисловим та психо-соціолінгвістичним вузлом, ядром ідеї твору [12, с.76]. Беручи до уваги описову (тематичну) функцію, заголовки поділяють на тематичні групи, які називають головного героя (героїв) твору чи виділяють наскрізний образ тексту. Наприклад, “Захар Беркут” (І. Франка), “Ромео і Джульєтта” (В. Шекспіра), “Ворон” (І. Буніна), “Земля” (Е. Золя) тощо. Заголовки можуть вказувати на час та місце дії і тим самим брати участь у створенні художнього часу і простору твору. Наведемо приклади таких назв творів: “1984” (Дж. Оруела), “Після балу” (Л. Толстого), “Вечори на хуторі коло Диканьки” (М. Гоголя); сюди також належать заголовки-тропи: порівняння, символи, алегорія, гіпербола та інші (“Камінний хрест” (В. Стефаніка), “І довше віку триває день” (Ч. Айтматова), “Живий труп” (Л. Толстого) тощо).

Звертаючи увагу на ще одну описову функцію – рематичну, слід відмітити, що до даної групи заголовків входять такі назви творів, які містять пряме чи опосередковане визначення жанру, викликаючи у читача асоціації з конкретним літературним жанром. Наприклад, заголовки, що називають жанр твору: “Божественна комедія” (Д. Аліґ'єрі), “Роман в листах” (О. Пушкіна), “Сповідь” (Ж. Руссо), “Альпійська балада” (В.Бикова), “Скіфська легенда” (Л. Костенко) та інші.

3. Конотативна функція є своєрідним доповненням описової функції, тому що вона лише детальніше характеризує заголовок за семантичними ознаками, що властиві йому завдяки певному стилю, який є характерним для деяких авторів. Конотативне функціонування заголовка ми можемо помітити і у назвах творів історичного типу, оскільки до XVIII ст. вживалися розгорнуті заголовки, які подавалися описово: “Дивовижна історія про венеційського купця. З незвичайною жорстокістю єврея Шерлока щодо цього купця, у якого він намагався вирізати лише фунт м'яса; і з отриманням руки Порції на підставі вибору із трьох скриньок. Як вона неодноразово виконувалася слугами лорда-камерґа. Написана Вільямом Шекспіром”. Нині ця п'єса відома як “Венеційський купець”. Таке оформлення характерне і для інших творів. Так повна назва “Повісті минулих літ” складається із 21 слова, “Робінзона Крузо” – із 49 слів, “Мандрів Гулівера” Дж. Світа – із 15 слів, “Вогненного ангела” В. Брюсова – із 63 слів тощо. Конотативну функцію можна прослідкувати у заголовках доби раннього модернізму, адже саме у цей період назва твору виконувала функцію “елітарного називання”, відображаючи відповідний історико-літературний та соціальний контекст (“Amoroso”, “Ad astra”, “De mortuis” М. Вороного), у період “соцреалізму” – “виробничого” (“Металісти” І. Сенченка, “Інженери” Ю. Шовкопляса) тощо. відображаючи відповідний історико-літературний та соціальний контекст. Дану функцію виконують також заголовки, які вживаються у вигляді чужомовних фраз, що стали афоризмами (“Persona grata” М.Коцюбинського), цитати із фольклору (“Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці” М. Старицького), а також назви творів, котрі позначають номінативний зв'язок із першоджерелом (“Доктор Фауст” Т. Манна) та заголовки, що уже стали крилатими фразами, прислів'ями й заголовками-кліше (“Герой нашого часу” М. Лермонтова, “Кров людська – не водиця” М. Стельмаха, “Правда добре, а щастя краще” О. Островського, “Шило в мішку...” А. Чехова).

4. Спокуслива або ретроспективна функція полягає у тому, що заголовок покликаний встановити контакт з читачем, привернути його увагу та викликати зацікавленість до твору, оскільки саме в акті рецептивного враження здійснюється перше розуміння заголовка як своєрідної враженневої формули, а з такого поодинокого враження, на думку В. Агєєвої, виростає вся архітектонічна цілісність твору [1, с.40]. Як враженнева “формула духу” заголовок оперує сенсорними властивостями, які є аналогами до Франкової естетичної концепції “змислів”. У поняття “змисл заголовка” ми вкладаємо Франкове бінарне розуміння змислу з одного боку як “смислу, змісту твору”, а з іншого – як “орган чуття” [11,с.89]. Поєднання чуттєвого елемента (зорового, слухового, смакового, запахового, дотикового) з смисловим враженням дає змогу говорити про певну форму естетизації заголовка. Отже, звідси – заголовок це “орган чуття” художнього тексту, завдяки якому автор здійснює “акт сопричастя” читача, прилучаючи його до глибших, символічних, прихованих своїх інтенцій, які синтезують різні способи бачення світу, “омовленого” через різні види мистецтва, пропущеного через чуттєві, емоційні форми буття. Заголовок має не лише відображати зміст літературного твору, а й повинен зацікавити, заінтригувати читача. Ж. Женет відмічає, що завдання заголовка “не просто вказати на подію і назвати її, а ще й вирішити проблему зовнішнього зацікавлення, заманити читача своєю спокусливою сюжетністю” [12, с.92]. Так, наприклад, заголовки “Сода-сонце” (М. Анчарова), “Без язика” (В. Короленко), “Хіба ревуть воли, як ясла повні” (П. Мирного) викликають у адресата бажання зрозуміти їхнє значення. Забезпеченню ретроспективної функції сприяють певні синтаксичні засоби. Так автор в якості заголовків може використовувати окличні та питальні конструкції. Наприклад: “Що робити?” (Н. Чернишевського), “Ну, публіка!” (А. Чехова) тощо. Змістовний і виразний заголовок не лише породжує інтерес у адресата тексту, а й відіграє вагомий роль в процесі закріплення назви книги в пам’яті читача чи навіть цілих поколінь читачів. Для того, щоб зробити заголовок виразним, досягти його оптимального емоціонального й естетичного впливу на читача, автор не рідко звертається до багатозначних можливостей мовних засобів різних рівнів, вступає у взаємозв’язок з адресатом тексту.

Заголовок як важливий елемент паратексту в прагматичному аспекті виконує наступні функції.

1. Заголовок виступає як засіб впливу на читача (адресата), тому що заголовок встановлює контакт з читачем і впливає на його емоціональне сприйняття. За допомогою назви твору автор неначе вступає у співбесіду з читачем, створює у нього ефект очікування. Заголовок може моделювати ситуацію діалогу з читачем (чи героєм). Ця функція найяскравіше відображається у заголовках-питаннях і заголовках, виражених формою імперативу, адже не випадково деякі заголовки являють собою питальні чи спонукальні речення. Наприклад, “За що?” (Л. Толстого), “Хто кращий?” (А. Чехова), “Живи і пам’ятай!” (В. Распутіна), “Пробач, прощай...” (В. Крупина) та інші.

2. Заголовок виступає як засіб вираження авторської позиції чи авторської модальності. Для адекватної інтерпретації художнього тексту потрібно враховувати позицію автора чи авторську модальність, яка так чи інакше виражена у творі. Безперечно, заголовок у тексті виступає однією з найсуттєвіших ознак, він є авторським концептом і конденсатом усього змісту. Заголовок координується із семантикою тексту, він є домінантою, яка утворює в художньому тексті смислову та емоційну єдність. Адже заголовок як змістова домінанта твору найчастіше відображає особливу значущість для автора найбільш важливіших понять, що й підкреслюється виділенням цих слів у найбільш сильну позицію тексту. Заголовок художнього твору може розглядатись як відображення саме авторської інтерпретації тексту, тому що саме назва виражає бачення автором певних ситуацій, подій тощо, а також реалізує його задум як цілісність.

Отже, ми можемо зробити наступні висновки. Заголовок є вагомим елементом паратексту, який тісно пов’язаний з текстом, проте не належить тексту цілком. Він однією своєю стороною стикається з світом, який знаходиться за межею тексту, а іншою – з текстом позначаючи його початок. Адже, знаходячись на “кордоні”, заголовок слугує з’єднувальною ланкою між текстом і зовнішньою по відношенню до нього дійсністю. Базуючись на наведених і проаналізованих прикладах, можна впевнено стверджувати; заголовок як елемент паратексту, якому властиві певні функції, виконує своє головне призначення у лаконічній і яскравій формі повідомити читача про даний твір, у свою чергу заохочуючи його до прочитання даного тексту. На основі заголовку створюється читачька настанова на розуміння даного конкретного тексту, задаються умови його



прочитання. Найбільш повно знаковий статус заголовка може бути обумовленим лише “після цілісності”, коли з’ясовані усі його паратекстуальні зв’язки з текстом. Ось чому правомірним буде твердження про те, що “книга і є розгорнутий до кінця заголовок, а заголовок – стиснута до об’єму двох-трьох сторінок книга” [8, с.25]. Тісний зв’язок між заголовком і текстом полягає у тому, що заголовок слугує з’єднувальною ланкою між світом автора та його читачем. Отже, заголовок – це передусім ім’я твору, тобто виразний і притаманний тільки тому, а не іншому тексту показник його естетично-художньої своєрідності, так би мовити, його індивідуальності – особливої “фізіології” та “психології” художнього твору. А ім’я – це не просто “етикетка”, за філософським визначенням О.Лосева, – це “стихія розумного спілкування живих істот у світі смислу та розумної гармонії, одкровення таємничих ликів і світле пізнання живих енергій буття” [9, с.166]. Отже, заголовок – енергія і стихія, одкровення “таємничих ликів” авторського тексту, знак розумної гармонії між його “живими енергіями” – автором і читачем.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Ритм як засіб подолання фабули // Слово і час. – 1997. – № 10. – С.36-44.
2. Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
4. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
5. Гром’як Р. До проблеми сприймання літературного твору // Гром’як Р. давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 17-32.
6. Гром’як Р. Цілісне сприймання художнього твору // Гром’як Р. давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 33-41.
7. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функция, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики: 1984. – М., 1988. – с. 167-183.
8. Кржижановский С.Д. Поэтика на заглавие // Език и литература. – 1997 (LII). – № 5-6. – С. 20-39.
9. Лосев А.Ф. Филология шимени. – М.: Изд-во Л.Д.Френкель, 1925. – Т. 1. – 576 с.
10. Мейзерський В. Текст и контекст культуры // Мейзерський В. Философия и неориторика. – К., 1991. – С. 137-158.
11. Пінчук С.П., Регушевський Є.С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. – К.: Наук. Думка, 1966. – 272 с.
12. Genette G. Paratexts. – С.: Cambridge University Press, 2001. – 427 p.

*Микола ТКАЧУК*

© 2008

### НАРАТИВНА ОПТИКА ПОЕМИ «КАТЕРИНА» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Сучасна наратологія розглядає наратора як суб’єкта мовлення, носія оповіді, що виступає як зображувач світу і як зображений, як-от Устина в повісті «Інститутка» Марка Вовчка. Такий тип оповідача називають гомодієгетичним. Традиційним було уявлення, що наратор посідає проміжне становище між героєм і автором. В.Виноградов у свій час увів поняття «образ автора», тобто суб’єкта мовлення, який наділений біографічними рисами свого творця. У сучасній наративній термінології це гетеродієгетичний (третьоособовий) розповідач, якого В.Смілянська називає «власне автором» [5, 133]. Цей тип постає у ролі не зображуваного, але творцем змальованого світу зі своїми поглядами на дійсність і події. Первісний автор твору у текст не входить: він перебуває у стані мовчання, відноситься опосередковано до твору і становить собою феномен, за Бахтініним, позаестетичної величини, коли «у мені закінчується будь-яка наявність; коли завершується у мене все буття як таке» [2, 180]. Тому первісний автор набуває трансцендентальності до твору, але перебуває до нього в іманентній позиції, зокрема у створених образах нараторів і героїв.

Окреслені суб’єкти наративу були визначені французькими структуралістами й постструктуралістами, відокремлені від первісного автора, а тому їх розрізнення важливі для зрозуміння наративної природи того чи іншого твору. Жодного із них (навіть гетеродієгетичного наратора, найбільш об’єктивного) не можна прямо співвіднести з творцем художнього твору:

виявом, а не вираженням його інтенції стає тільки твір як ціле, як естетичний феномен. Уже в творах Філдінга, Стерна, Гете, Гоголя, Квітки-Основ'яненка оповідач чи розповідач, хоча й співвідноситься з обличчям автора, проте виділяється у наративі тексту, є його невід'ємним компонентом [6, 20]. Інколи, як у повісті «Музикант» Т.Шевченка, створюється паралелізм художньо-життєвих ситуацій наратора і героя, який виконує важливу функцію естетичного цілого.

Ліро-епічний твір за своєю природою суттєво відрізняється з точки зору комунікативної будови, структури оповідної стратегії. Такий текст сприймається читачем як монологічний, хоча при цьому ліро-епос може містити мовлення несхожих суб'єктів, у ньому пересікаються точки зору ліричних персонажів та ліричного розповідача. Це поєднання різних семантичних планів, розбіжних просторових та часових позицій оповідача. При цьому читач має декодувати таке складне повідомлення, щоб зрозуміти авторську художню модель світу. Тому для ліро-епічної наративної ситуації характерне взаємопроникнення мовлення персонажа й наратора. Якщо у прозовому наративі читач може ознайомитися з внутрішнім монологом героя його синхронічними й інтегрованими в мовлення ліричного наратора. Точка зору героя або другорядних персонажів може виявлятися лише в кількох фразах ліричного автора. Відтак ліро-епічна поема вимагає прочитання з точки зору теорії оповіді, адже в її художню структуру закладено складну мовленнєву організацію.

У часи Шевченка в жанрі поеми романтики прагнули знайти нейтральну позицію стосовно героя, який поставав винятковою особистістю, людиною-монолітом, яскравим індивідуумом. Цієї поетики не обминув Шевченко, виявляючи винахідливість у викладових формах і конструюванні світу та людини в ньому. З цією метою він використовує образ наратора, який зреалізовує інтенції автора і діє паралельно до розказуваної історії героїв. Читач може судити про постать наратора за його дискурсом, за умінням розгортати картину буття персонажа. Відтак художній світ поеми моделюється через паралелізм планів та оцінок наратора і героїв. Героїня «Катерини» виступає щодо розповідача як суб'єкт рівноправної свідомості, який розглядає героїню як «іншого», як самостійну особу. Проте у дихотомічній структурі поеми образ наратора і героїні нероздільні. Такою є композиція суб'єктних відношень поеми. Поєднання цих двох смислових структур у тексті утворює роздільно існуючу тотожність – образ наратора й образ героїні. Розповідач вільно пересікає межу естетичної реальності, розсовуючи план зображення, коли героїня переходить цю межу наратора, і в наратив твору вклинюється дискурс героїні чи героїв.

Наративна стратегія поеми Шевченка є складною. Екстрадієгетичний наратор звертає увагу на інтрадієгетичного [7, 40, 50] персонажа, чим увиразнюється як зовнішній, так і внутрішній світ героїні. Він моделює суб'єктні відчуття Катерини, вибудовує контекст розповіданої історії. А тому зовнішній наратор (у граматичній формі) переходить на теперішній час, отже, всезнаючий розповідач у багатьох епізодах стає на точку зору героїні. З огляду на парадигму точок зору, зокрема психологічної, Шевченко вдається до таких форм фокалізації: нульової, внутрішньої і зовнішньої.

За жанром «Катерина» Т.Шевченка – центрогеройна поема, дія в ній розгортається довкола героїні, яка є суб'єктом звертання («Катерино, серце мое! / Лишенько з тобою! / Де ти в світі подінешся / З малим сиротою?») [10, 32]) і об'єктом розповіді. Шевченків розповідач конструює художній наратив так, що він концентричними колами обертається навколо Катерини, його дискурс відчувається як слово про присутню особу, за якою він спостерігає, співчуває, горює. Створений автором розповідач становить собою ядро наративу, його точка зору на події – це точка зору аукторіального [11, 41] розповідача, який чітко і недвозначно формує читацьку рецепцію, явно висловлюється про своїх персонажів, надає їм слово. Для розуміння кругозору, ідейної концепції твору, порушених питань суттєвим є саме аукторіальний дискурс наратора. У такій спосіб через оптику розповідача створюється образ-особистість, що особливо яскраво втілюється в головній героїні твору. Художня тканина ліро-епічної поеми засвідчує, що експліцитний гетеродієгетичний наратор дивиться на героїню як на особу, усвідомлює її в категоріях власного «я», але не як «іншого». Така суб'єктивна модальність образу зумовлюється точкою зору розповідача, який, за словами М.Бахтіна, «художньо освоює героя» і здійснює це, передавши йому свій надлишок оцінки й оформлення, наділяючи героя своєю самосвідомістю, переживаннями, які, проте, виходять з-під влади розповідача [3]. Наратор не просто художньо освоює образ, але стає

невіддільним від нього. Звідси – його проникливі монологи, біль серця, рефлексії над долею Катерини, уміння органічно поєднати естетичну й етичну оцінку, витворюючи героїню як художній феномен.

У романтичній епіці Шевченкової доби увага зосереджувалась на подіях, акціях, що знайшло своє втілення в «наративі про події». Проте в байронівській поемі, до якої тяжів Шевченко, важлива роль відводилась ліричному началу, тому ліричний оповідач викладає свої роздуми у ліричних відступах, в яких від власного імені висловлює точку зору на описувані події. У Шевченка ці відступи набувають узагальнюючого філософського характеру, але водночас пов'язані з особистісним началом, на що вказує першоособова форма такої наративної ситуації: «Візьміть срібло-злото / Та будьте багаті, / А я візьму сльози – / Лихо виливати; / Затоплю недолю / Дрібними сльозами. / Затопчу неволю / Босими ногами! / Тоді я веселий, / Тоді я багатий, / Як буде серденько / По волі гуляти!» [10, 36]. При цьому наратор використовує цитатний дискурс, яким так само ліризував поему. Тому своєрідно виражається ідеологічна точка зору у структуротворчості фікційного світу поеми. Це виявляється у персональній присутності екстрадієгетичного наратора, який постійно висловлює своє ставлення до історії зведеної дівчини, про яку розповідає, і про сам дискурс, який викладає перед реципієнтами. З цією метою він звертається до персонажа або уявних слухачів: «Бач, на що здалися карі оченята: / Щоб під чужим тиним сльози виливати! / Отож-то дивіться та кайтесь, дівчата, / Щоб не довелось москаля шукать, / Щоб не довелось, як Катря шукає... / Тоді не питайте, за що люде лають, / За що не пускають в хату ночувать» [10, 38].

Спостерігаємо в поемі й такий наративний прийом, як втручання оповідача в наративний дискурс: ліричний оповідач вставляє коментар про дорогу в Московщину, виражаючи власні переживання: «Далекий шлях, пани-брати, / Знаю його, знаю! / Аж на серці похолоне, / Як його згадаю. / Попоміряв і я колись – / Щоб його не мірять!..» [10, 37]. Це не просто експліцитний вияв особистості наратора, який наводить автобіографічну інформацію, а взаємопроникнення художнього світу, про який розповідається, у світ, в якому розповідають. Наратор стає ще одним героєм історії, він прирівнюється до Катерини, бо, як і вона, зазнав поневіряння і є носієм знання про антигуманний світ. На це проникнення наратора-персонажа у дієгетичний світ накладається ще один аспект наративної моделі: введення експліцитного адресата «панів-братів». Явний читач, який за своєю природою є екстрадієгетичним, також вводиться у світ історії: «Бреше, – скажуть, сякий такий! / (Звичайно, не в очі.) / А так тільки псує мову / Та людей морочить» [10, 37]. Цей вставний монолог вказує на ворожість уявного читача до авторського дискурсу, який стоїть на стороні пригнобленої України, її дочки Катерини. Тому наратор відмовляється від автобіографічної оповіді, висловленню своїх вражень, а вертається до зображення історії покритки, яка в цьому плані є достовірнішою, ніж особисте.

Об'єктивність наративу в поемі Т.Шевченка пов'язується з прямим словом наратора як самототожним суб'єктом, але він уміє говорити мовою героїв, дивитись на світ їхніми очима та очима народу. Диктат розповідача відчувається в його рефлексіях, що передують або увіражують фрагменти розказуваної історії Катерини. Такі наративні форми були характерними для ліро-епосу в добу Шевченка-романтика, адже мистецтво слова переслідувало не тільки естетичну, а й пізнавальну і повчальні функції, обертаючись навколо буття і драматичної долі людини. Звідси – резонерство наратора у його рефлексіях. Мета такого дискурсу – викликати у реципієнта співпереживання, замислитись над вчинками героїв і стійкими законами народної моралі, яких нікому не дано порушувати.

Поетика художньої розповіді будується на персонажній фокалізації: «Вичуняла Катерина, / Одсуне квартиру, / Поглядає на улицу, / Колише дитинку; / Поглядає – нема, нема... / Чи то ж і не буде? / Пішла б в садок поплакати, / Так дивляться люде. / Зайде сонце – Катерина / По садочку ходить, / На рученьках носить сина, / Очиці поводить: «Отут з муштри виглядала, / Отут розмовляла, / А там... а там сину! Сину!» / Та й не доказала» [10, 32]. Катерина виконує функцію фокального персонажа, адже на ній зосереджена увага наратора, який фіксує кожен крок, подих серця покритки: «Прийде до криниці, / Стане під калину, / Заспіває Гриця. / Виспіває, вимовляє, / Аж калина плаче» [10, 31]. У багатьох фрагментах тексту все побачено Катериною, представлено через її сприймання, хоча суб'єктом мовлення є не вона, а розповідач. Освітлення, навіть почуття, емоційна тональність линує у цій картині, представляються з погляду героїні. Завдяки персонажній фокалізації героїня постає носієм свідомості, а не самосвідомості, оскільки

представлена у форматі наратора: Катерина – тільки оптика, що освітлює картину, вона й сама частина цієї картини, знаходиться в середині її: «А ти часом вороженьки / Чинять свою волю – Кують речі недобрії. / Що має робити? / Якби милий чорнобривий / Умів би спитати... / Так далеко чорнобривий, / Не чує, не бачить, / Як вороги сміються їй, / Як Катруся плаче. / Може, вбитий чорнобривий / За тихим Дунаєм: / А може – вже в Московщині / Другую кохає! / Ні, чорнявий не убитий, / Він живий, здоровий... / А де ж найде такі очі, / Такі чорні брови?» [10, 32 – 33]. Героїня Шевченка зображується в параметрах гетеродієгетичного наративу, проте наділена автономною свідомістю. В інших сегментах тексту спостерігається нульова форма фокалізації, яка визначає наративну стратегію, що розгортається в художньому просторі тексту. Всезнаючий наратор формує запропоновану модель світу відповідно до драматичної ситуації. Шевченко знайшов особливу тональність розповіді: його наратор прагне бути об'єктивним, водночас і повчальним, пророчим, часто наближений до інтенції і слова героїні: ось у саду покритка прощається, говорячи про свою замислену спокуту за заповідяне: «Боже ти мій!.. Лихо моє... / Де мені сховатись!.. / Заховаюсь, дитя моє, / Сама під водою, / А ти гріх мій спокутуєш / В людях сиротою, / Безбатченком!..» [10, 35]. Зберігається нульова фокалізація екстрадієгетичного наратора, бо він єдиний володіє інформацією про те, що відбувається з Катериною. Водночас наратор глибоко проникає у внутрішній світ героїні: через його слово пробивається її слово. Виникає наративна ситуація рівноправності голосу розповідача і героїні як суб'єктів пізнання світу, рефлексії над життям. Більше того, розповідач своїм лірично забарвленим наративом і тональністю немов проникає у душу Катерини: через нього вона говорить сама, виливаючи свої болі в монолозі. Хоча в цих епізодах Катерина постає як інтрадієгетичний оповідач, проте гетеродієгетичний наратор як деміург перебуває зверху над картиною художнього світу, творить її зрозумілою для реципієнта.

Відтворюються наративні ситуації, коли спостерігається рівноправність дискурсів розповідача і героїв як суб'єктів пізнання світу, оскільки це пізнання в двох випадках артикульовано як самопізнання буття. За моделі відсторонено-об'єктивної розповіді в художньому дискурсі наратора чути голос Катерини, який аплікується у наратив, стає схожим на невласне пряме мовлення. Зокрема, в епізоді зустрічі з чумаками Катерина змушена просити милостиню: «Іде шляхом молодиця, / Мусить бути з прощі. / Чого ж сумна, невесела, / Заплакані очі? / У латаній свитиночці, / На плечах торбина, / В руці ціпок, а на другій / Заснула дитина... // Бере шага, аж труситься: / Тяжко його брати!.. А дитина? / Вона його ж мати. / Заплакала, пішла шляхом, / В Броварах спочила, / Та синові за гіркого / Медяник купила» [10, 37 – 38]. Сцена наповнена психологічними нюансами: відчувається внутрішня боротьба в душі матері, сором просити милостиню: «Бере шага, аж труситься». У Катерини розвинене відчуття святого материнства, вона жебрачить Христа ради не для себе, а для сина, аби нагодувати його. У цьому сегменті тексту говорить оповідач, але й відтворюється мовлення героїні, у межах «однієї мовної конструкції зберігаються акценти двох різноспрямованих голосів» (М.Бахтін), зближуються інтенції розповідача та персонажа, хоча й відчувається певна їх різноспрямованість. Виникає враження, ніби Катерина слухає слова наратора і тих, що за ним. У художньому дискурсі поеми, особливо під час тернистого шляху в Московщину героїня поступово наближається до наратора, до його і свого голосу. Наратор думає про героїню не як про байдужу особу, а співчуває їй ніби собі самому. Він бачить у Катерині людину, шляхетний духовний світ якої розтоптали. На погляд І.Франка, у художній візії Шевченка важливе місце займає тема «пониження людської гідності, якого головним і найтипівішим виразом у нього є пониження жінчини, зрада і наруга над дівчиною, якій таким робом назавсігди відбирається можливість легального сімейного життя» [9, 464].

Відомо, що події, зображені в творах художньої літератури, повинні бути внутрішньо вмотивовані. Про це писав ще Оноре де Бальзак: «Талант виявляється в змалюванні причин, що породжують факти, і прихованих порухів людського серця» [1, 126].

Сюжет поеми «Катерина» концентричний, тобто події в ньому розгортаються в причинно-наслідкових зв'язках. В її основу покладено історію сільської дівчини-красуні, яку знеславив російський офіцер, і вона стала покриткою. В експозиції наратор підкреслює, що Катерина знехтувала народною мораллю: «Не слухала Катерина / Ні батька, ні неньки, / Полюбила москалика, / Як знало серденько. / Полюбила молодого, / В садочок ходила, / Поки себе, свою долю / Там занепастила» [10, 30]. У Катерини не було відчуття голосу совісті, емоційне начало і захоплення «москаликом» (іронічний сигніфікат наратора) притлумило раціональний погляд на

світ, тому, засліплена коханням, вона зігнорувала народні моральні приписи поведінки дівчини з парубком. Наратор акцентує, що дівчина покохала москаля, тобто чужинця, офіцера-панича, який з солдатами стояв на постой у селі. За наратором, він представник російської влади в Україні, її поневолювач. Адже Україна тоді була колонією Російської імперії. Катерина покохала напасника її народу, ворога, скоїла в очах громади села непростий гріх. З цієї причини громада суворо осудила покритку, спонукаючи батьків вигнати її з села. Поема починається такою композиційною одиницею, як ліричний відступ, який відіграє концептуальну роль у семантиці твору і його пафосі. Знаючи драматичну долю Катерини, наратор звертається до дівчат, уявних реципієнтів, аби вони винесли урок з почутої історії Катерини: «Кохайтесь, чорнобриві, / Та не з москалями, / Бо москалі – чужі люде, / Роблять лихо з вами» [10, 30]. Розповідач обрамлює ліричний відступ, аби вдруге акцентувати свою засторогу: москалі не тільки чужі люди, а й знушаються, поведуться як напасники, заподіюють страждання, сміються над поневоленими: «Кохайтесь ж, чорнобриві, / Та не з москалями, Бо москалі – чужі люде, / Знушаються вами» [10, 30].

Драматичними фарбами всезнаючий наратор Шевченка змальовує епізод вигнання дочки батьками з дому, застосовуючи оптику нейтральної фокалізації. Батько, як глава сім'ї, сидить за столом, «на руки схилився; / Не дивиться на світ Божий: / Тяжко зажурився» [10, 33]. А мати – на ослоні, на якому пряла, вишивала рушники і сорочки для дочки, мріючи про час, коли віддаватиме Катерину заміж. Зовнішніми порухами й мовленням розповідач тонко відтворює психіку селян-батьків. Замість радості – прийшло горе в образі знеславленої дочки. Мати з болем в душі, в розпачі зі сльозами в очах кидає їй гіркий докір: «А де ж твоя пара? / Де світилки з друженьками, / Старости, бояре?» [10, 33]. Ще Франко відзначив, що у творчості Шевченка основоположним є концепт сім'ї, на основі якої Україна не втратить своєї самоідентичності, прямує в майбутнє. Саме сім'я в «тій формі, в якій вона здержалася в українських хуторах і селах, не здеморалізованих ще посторонніми силами. Сімейне життя, патріархальне і сумірне – то найбільша святість. Нарушення тої святості, вилом, зроблений у гармонії сімейного життя, се найтяжче нещастя для сім'ї, найтяжчий гріх, що вимагає дуже основної експірації (очищення від гріха – М.Т.)» [9, 464].

У річці романтичного дискурсу наратор нагнітає події, використовує антитезу, увиразнює кожен епізод. Структура поеми споріднена байронічній структурі, зокрема поділ тексту на композиційні одиниці-епізоди, яскрава конфліктність, опозиційність романтичних натур, як-от Катерина втілює людяне начало, альтруїзм, а офіцер-спокусник – зла, безсоромності, експлікація гострих драматичних ситуацій, трагічна розв'язка. Логікою подій ліричний розповідач показує, що трагедія Катерини – це її особиста трагедія, але й трагедія громади. Село, яке вигнало покритку, переслідувало її і було жорстоким і непохитним. Конфлікт полягає в тому, що колективна психіка вступає в різке протиріччя з індивідуумом. Споконвічні патріархальні моральні закони сильніші за волю особи. В Катерині не була сформована внутрішньо зріла духовна домінанта української дівчини, уміння побачити підступність чужинця, розпізнати зло. Будучи покритою (народний звичай «покривання» полягає у тому, що дівчині, яка стала молодницею, пов'язували голову хусткою двома кінцями за потилицю, щоб не видно було її кіс; коли ж пов'язували так хустку незаміжній, яка стала молодницею, вважалося ганьбою), Катерина не замислюється над суворою правдою життя: «Катрусю накрили. / Незчулася, та й байдуже, / Що коса покрита: / За милого, як співати, / Любо й потужити. / Обіцявся чорнобривий, / Коли не загине, / Обіцявся вернутися. / Тоді Катерина / Буде собі московкою, / Забудеться горе; / А поки що, нехай люде, / Що хотять говорити» [10, 31]. Вона ще живе ілюзіями. Її не бентежить, що дитина народилася безбатченком від москаля на її ганьбу. За переступ святих законів народної моралі Катерина опинилася за межами громади. Знайти коханого Івана – це прагнення Катерини вирватись, звільнитись від тяжкої біди, ставши дружиною «молодого москаля». Героїня діє відповідно до художньої інтенції наратора, який прагне відтворити трагізм буття жінки-покритки.

Сюжетно композиційна організація тексту будується на сюжетно-структурній дихотомії. У семіосфері тексту «Катерини» існують, за спостереженням Л.Білецького, «два протилежні національні типи, що взаємно себе виключають, а у взаємних стосунках ведуть до конфлікту й катастрофи; а в цій останній завжди гине слабший, хоч в основі своїх духовних властивостей виявляє глибшу натуру, суцільнішу й послідовнішу, а в душі своїй носить вищу правду» [4, 151].

Всезнаючий наратор, співчуваючи молодіці на руках з дитиною, майстерно змальовує тернистий шлях Катерини. Прийшла зима, «свище полем завірюха», а подорожня вдягнена бідно:

«У личаках – лихо тяжке! – / І в одній свитині. / Іде Катря, шкандибає» [10, 39]. На шляху її поневірянь зустрілися москалі. Вона розпитує у них про свого Івана: «А ті «Мы не знаем». / І звичайно, як москалі / Сміються, жартують: «Ай да баба! Ай да наши! / Кого не надують!» [10, 39] У дихомічній структурі поеми українські чумаки / москалі (російські солдати) – різні люди, порізному вони ставляться до нещасної жінки. Наратор протиставляє два світи: українську моральність, альтруїзм, гуманність і російську нелюдність і цинізм. Зовнішній наратор стає на позицію героїні. Відчувається його персональна присутність при діалозі Катерини з москалями, загалом у контексті наративного дискурсу, який він розвиває. Як резюме до почутого і побаченого, він представляє цитатний дискурс Катерини: «І ви, бачу, люде! / Не плач, сину, моє лихо! / Що буде, те буде. / Піду дальше – більш ходила... / А може й зострину; / Оддам тебе, мій голубе, / А сама загину» [10, 39].

Кульмінаційним епізодом у поемі є зустріч Катерини зі своїм коханим на шляху. В аспекті хронотопної точки зору важливою є позиція наратора, який моделює художню картину світу, яку творить у форматі романтичної поетики, протиставляючи високе, шляхетне нищому, жорстокому. Він володіє можливостями наративного всевідання, а тому застосовує змінну фокалізацію. З художнього боку неперевершеними є зимові пейзажі, на тлі яких розігрується драматична картина. На коні Катерина побачила свого Івана, забувши лихо, яке заподіяв він їй. Її мовлення лагідне, вона ніжно його називає: «Любий! / Серце моє кохане! / Де ти так барився? / Та до його... за стремена... / А він подивився, / Та шпорами коня в боки» [10, 41]. Цитатним дискурсом героїні наратор підкреслює, що своєю поведінкою Катерина – це не зганьблена і покинута покритка, а наречена чи дружина, яка, чекаючи милого, вийшла у снігову завію зустрічати його. Скільки страждань пережила вона, розшукуючи свого кривдника, але вона вже забула всі біди, аби він зласкавився над нею, не цурався своєї дитини. Та велике розчарування і горе чекало її: офіцер-москаль, упізнавши зведену жертву, ганебно втікає від неї: «Чого ж ти утікаєш? / Хіба забув Катерину? / Хіба не пізнаєш? / Подивися, мій голубе, / Подивись на мене – / Я Катруся твоя любя, / Нащо рвеш стремена?» [10, 41]. Ні прохання, ні докори, ні благання Катерини не розчулили серце офіцера. Вона готова на все, аби кривдник «не кидав сина». У відповідь вона почула брутальні слова: «Дура, отяжися! / Возьмите прочь безумную!» [10, 42] Москаль не захотів навіть подивитись на сина, ганебно втік. Непорядна і жорстока поведінка незвичайно вразила жінку: «Утік!.. нема!.. Сина, сина / Батько одцурався!» [10, 42]. Вона у глибокому відчаї. Думка про самогубство як своє очищення від гріха прозвучала з вуст Катерини ще в домашньому садку. Вдруге після першої зустрічі з москалями, коли мати глянула на свого сина і «тяжко усміхнулась: / Коло серця – як гадина / Чорна повернулась» [10, 40]. У цьому сегменті тексту наратив розвивається крізь оптику екстрадієгетичного наратора, який психологічну точку зору героїні доповнює за допомогою просторового всевідання і знання. З тонким психологізмом всезнаючий наратор проникає в душу героїні, підготовлює реципієнта до страшної трагедії, у такий спосіб показуючи, що думка про самогубство у нещасної жертви зріла поступово. І ось прийшло прозріння: у цьому антигуманному світі вона нікому не потрібна; той, кого кохала, довірилася йому, клася у вірності, зрадив і покинув її. Психічна криза і потрясіння довели її до межі: вона ще усвідомлено поклала сина на шляху і просила москалів, аби передали його «старшому», себто його батькові-офіцерові. Іван Франко писав: «Катерина – натура проста, палка, вразлива, сангвінічна; ошукана москалем, відіпхнута, у своїм тяжкім горі вона думає тільки о собі, покидає дитину на шляху, а сама шукає на своє горе ліку – одинокого, який їй лишився, – у воді під льодом» [9, 468]. На квітучій, прекрасній землі народилася Катерина, де панували високоетичні засади життя, родинної гармонії, працелюбства, чесності, вірності. Вона була покликана творити добро і життя. Але в цей прекрасний світ нагло увірвалася чужа сила в особі офіцера-москаля. Покохавши його, Катря не знайшла щастя, а тільки ганьбу, хресну дорогу страждань і душевних мук. Жити у соромі вона не може. Її ідеали вступили в суперечність з антигуманним світом. Вона відчуває свою вину за свій гріх, який може спокутувати смертю, від якої навіть дитина не втримує її в житті. У метакритичному плані естетичної реальності образ Катерини символічно уособлює сплюндровану Україну, шлюб якої з москалем неможливий. В цьому й полягає антиколоніальний пафос твору Шевченка.

Семантичний простір поеми «Катерина» перегукується з однойменною картиною митця. Мистецтвознавці помітили, що на картині зображено ходу Катерини, яка «ступає так, як Марія в «Сікстинській Мадонні» Рафаеля». Як художник Шевченко «не засуджує падіння героїні, для

нього залишається незаперечною її висока людська гідність, духовна краса і святість почуттів» [8]. Він підкреслив, що зображена на картині Катерина – це «дівчина, в якій наближається материнство, – справді красива, а рисунок її ніг, – на що слід звернути увагу, – майже є точно копією ноги «Сікстинської Мадонни». Спостереження незвичайно влучне, адже поет поклонявся культу матері, вбачаючи в ній найвищу гуманність на світі, а тому її обожнював, прирівнював до Мадонни. У поемі Катерина наділена шляхетними почуттями святості материнства, усвідомлює свою людську гідність, які брутално і безжально топче герой-лиходій, тобто москаль-офіцер, штовхаючи її в небуття. Зло і антилюдяність торжествують. Цю ідею завершує епілог, в якому змальовується зустріч Івасика з батьком: «А пан глянув... одвернувся... / Пізнав препоганий, / Пізнав тії карі очі, / Чорні бровенята... / Пізнав батько свого сина, / Та не хоче взяти. / Пита пані, як зветься? / «Івась». – «Какой милый!» / Берлин рушив, а Івася / Курява покрила...» [10, 44]. Так завершує всезнаючий наратор п'ятий акт цієї трагедії. Вплив гетеродієгетичного наратора з нульовою і зовнішньою фокалізацією набуває особливого статусу, як опозиція «хто говорить» і «хто бачить».

Отже, у парадигмі наративного дискурсу поеми «Катерина» Т.Шевченка експліцитний гетеродієгетичний наратор виконує головну функцію. В цьому контексті важливу естетичну роль відіграє нульова, зовнішня і внутрішня фокалізація, які експлікують художній наратив ліро-епічної поеми. Це зумовлено тим, що «Катерина» за жанром центрогеройна поема, в якій складно скомпліковані дискурси наратора і героїні, витворюючи твір як естетичний феномен. Наратор Шевченка природно вибудовує типологію точок зору наративного дискурсу, відношення між ними в художньому світі тексту. Витворений уявою поета розповідач стає віссю наративу, а його погляд на події та героїв – це точка зору аукторіального розповідача, який структурно чітко формує читацьку рецепцію.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 15. – М.: Гослитиздат, 1995.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979.
4. Білецький Л. «Катерина» // Шевченко Т. Кобзар: У 4 т. – Т. 1. – Вінніпег: Тризуб, 1952.
5. Смілянська В. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація). – К.: Наукова думка, 1981.
6. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: Медобори, 2007.
7. Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002.
8. Український живопис. Сто вибраних творів. Альбом. – К., 1994.
9. Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – Т. 29. – К.: Наукова думка, 1981.
10. Шевченко Т. Пов. збір. тв.: У 12 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1990.
11. Stanzel F. Die typischen Erzählsituationen im Roman. – Wien – Stuttgart, 1969.

*Світлана ХОПТА*

© 2008

### **АРХЕТИПНО-НАРАТИВНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК КРИЗЬ ПРИЗМУ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ МОДУСІВ БУТТЯ: ФІЛОСОФСЬКО- ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ПІДХІД**

Наративність, як своєрідний спосіб творення художньо-естетичної реальності та оприсутнення простору свідомих і підсвідомих інтенцій автора у наочний – явний простір тексту, означається літературознавством як авторське мовлення, що формує непрозорі, неявні, «невисловлені висловлювання» метафор, кодів, символів, знаків. Тому будь-який літературний сюжет містить у собі певну історію, що підпорядковується, а, отже, створюється під впливом інтенції автора і розгортається фабулярно – «у системі дій, спрямованих на подолання проблем» [10, 226].

М. Бахтін відзначає подвійну подієвість художньої наративності. Філософ-діалогіст членує нарацію кризь призму її функціонального означення «на подію, про яку розповідається у

творі (тобто, подію, про яку треба розповісти, а отже, оприсутнити сюжетно) та подію самої розповіді (мається на увазі подія розповідання як спосіб оповіді)» [3, 403-405].

Висловлена теорія М. Бахтіна наштовкує на твердження про те, що знаки наратора є найосновнішими інстанціями тексту як події, про яку розповідають та події самої розповіді, що виявляється у способі структурованої протяжності. Адже як сюжетна історія, так і спонтанна рефлексія тексту не відбуваються первинно, вони інтенційно оприсутнюються уже після здійснення, визначаючись тим, хто їх оприсутнює. Тому у зовнішні та внутрішні вияви наративності насамперед закладено іманентно-онтологічну сутність оповіді як причини, оповіді як пошуку, оповіді як направленості. У цьому випадку варто погодитися із літературознавцем Мартою Руденко, яка наголошує на тому, що будь-який текст «позначений значним ступенем експлікованості постаті наратора в творі... А будь-який наратор є фізичним, тобто текстуальним означником викладової концепції письменника» [21, 6-7] навіть, якщо текст (мається на увазі постмодерний) оприсутнює смерть автора, тобто розчиняє автора в собі. Адже автор у будь-якому випадку означає власну присутність в тексті як онтологічну чуттєвість (підкреслення автора, Світлана Хопта).

З допомогою синтетичної та аналітичної концепцій в культурі формуються різноманітні форми репрезентацій дійсності. Так, модерна представлення дійсності підпорядковується метанаративності, тобто розлогій дискурсивності з широким спектром сфокусованих особливостей. Натомість постмодерна наративність, що успадкувала у власній протяжності метанаративи попередніх епох, розгортається на засадах плюралізму, де-центризму, делогізму, депосліновності.

Філософ та культуролог Дж. Ліотар під означенням «метанаративності» розуміє «всі ті пояснювальні системи, які організують суспільство і служать для нього засобом самовиправдання. – За Ліотаром, – в той чи інший метанаратив закладена якась ідеологія. Тобто певна своєрідність онтологічного здійснення» [9, 6].

Наративна направленість постмодерного тексту підпорядковує собі непрозорі амбівалентні багатоголосся, чужі голоси, двозначні сенси як спосіб вияву постмодерного світовідчуження та постмодерної проблематології. У аспекті нашого дослідження варто наголосити на тому, що «постмодерна проблематологія нівелює рівень розв'язань проблем або відповідей і зосереджується на постановці питань як безкінечному дискурсі» [7, 114]. А постмодерна нарація стирає саму подію, тобто історію та текст як подію, представляючи подієву історію як поле напружень наратора у хаотично-підсвідомому, неструктурованому і неосмисленому вияві. Таким чином, постмодерна нарація підпорядковується постмодерній чуттєвості: «парадигмальній установці на сприйняття світу у вигляді хаотичної роздрібленості, що оприсутнюється крізь призму принципу нонселекції (текстовий хаос) та ідеї тотального семантичного хаосу» [19, 613-615].

Екзистенційно-художнє тло творчості Галини Пагутяк – це магічно-фантазмагорична вербалізація архетипно-онтологічного чуття як ідіостилію, що перманентно виокреслює катарсисно-естетичний денотат психологічного простору та буттєвої сфери і унаочнює тезу Ж. П. Сартра про те, що «... літературний твір – це проекція постати автора, а художні засоби – форма виявлення екзистенційних проблем...» [22, 324].

Творчість Галини Пагутяк за В. Єшкілевим зорієнтована «на жіночу екзистенціалістську прозу Західної Європи» [16, 86] і є відбитком дуального шару літературної реконструкції (підкреслення автора, Світлана Хопта). Літературознавці, О. Поліщук та Р. Мовчан, означають письмо Галини Пагутяк модерним за світовідчуженням та постмодерним за стилем, манерою і технікою письма.

В. Габор акцентує на таких художніх рисах та філософських тенденціях авторки:

- фантастично-символічній манері письма;
- пориві до вигаданого світу, містици та безнастанних пошуках спасіння людської душі у жорстокому світі;
- осмисленні пограничних станів людського буття тощо [20, 428].

За літературознавцем Т. Гундоровою «Пагутяк пише про особистість, «завислу на гачку» над прірвою слів, про неможливість виплутатися із сітки слів... а також про інфантильність як про втечу від дорослого світу» [4, 135].



У екзистенційному просторі Галини Пагутяк відбувається експансія символічно-колективної Юнгівської архетипності в онтологічну органіку персонажа, тобто суб'єкта, що й становить прерогативу творчості та стилю письма авторки.

Мета дослідження полягає у розкритті концепції архетипного як кодово-структурального, латентного-імпліцитного сугестора нарративних тактик авторки у сфері екзистенційної поетики та постмодерної чуттєвості.

Об'єктом дослідження є повісті «Записки Білого Пташка», «Захід сонця в Урожі»; романи «Книга снів і пробуджень», «Радісна пустеля».

Предмет дослідження становлять нарративні особливості поетики Галини Пагутяк у сфері постмодерної чуттєвості.

Теоретико-методологічну базу дослідження визначають праці з теорії вербалізації несвідомого та теорії міфів і архетипів (Є. Мелетинського,

Н. Фрая, К. Г. Юнга). А також дослідження філософів-діалогістів (М. Бахтіна, Р. Якобсона, Ю. Лотмана тощо).

Отже, нарративна тактика Галини Пагутяк здійснюється суголосно з Бартовим методологічним розщепленням семіотики оповіді під впливом двох постмодерно-рефлексивних чинників: потоку свідомості героя-наратора як єдиносущого героя, яким конструюються всі інші персонажі, текст і міф у текстах та Юнгівського міфічного оповідача, який, переживаючи розказану ним історію, знаходить дорогу до власного першопочатку, відтворюючи в собі розшаровану цілісність. Юнгівське розуміння архетипності денотує у собі «міфологічну структуру першообразу, що вириває з ірреальної, неусвідомленої сфери і визначає через архетипний образ «об'єктивно-універсальний шлях» [5, 134]. За філософом «у кожній душі присутні форми, які, будучи неусвідомленими, являються активно діючими установками» [24, 216]. І тільки з допомогою «нумінозності», яка викликає «зміну свідомості на основі глибинного емоційного потрясіння» [5, 134] у психіці суб'єкта проявляється безкінечна органіка найрізноманітніших смислів та ірраціональних таємниць.

Шизофренічний, тобто розщеплений персонаж-наратор (як «Я», що оповідає, «Я» – про яке оповідають та «Я», яким оповідають) у творчості Галини Пагутяк є представником першого екзистенційного чинника. Такий наратор латентно впроваджує в текст суб'єктивно-рефлексивні інтенції авторки і вербалізує екзистенційне світопротікання крізь призму архетипних згущень, сем та смислосем, що кодують в собі К'еркегорів екзистенційний досвід страху і самотності як перманентно-буттєве чуття. Цитата з тексту: «Цього серпня ледь не випав сніг, так було холодно. Мені приснилося, що сніг випав. Я бачила його з вікна. І процитувала твій ранній вірш:

**Помру я в серпні,**

**Випадуть сніги...**

сестрі чи мамі. Почула глибокий сором, вимовляючи ці слова, бо Ти не заслуговуєш смерті у серпні. Доки ти блукаєш у брудному підземеллі, ти її не матимеш. Смерть – це любов, яка, породивши нове, має право зникнути» [14, 89].

Юнгівська «інтroversивна інтуїція» як віддзеркалення позасвідомої, ірраціональної нарративної тактики та містифікаційного досвіду унаочнює екзистенційно-рефлексивний простір прози Галини Пагутяк у формі інтуїтивного звершення на підсвідомому рівні естетично-денотативної асоціативності і є джерелом для художньо-екзистенційного дискурсу. А Юнгівський шлях «асоціювання допоміжних матеріалів, через який невидима і неясна сутність доводиться до ясної і наочної форми крізь призму неусвідомлених змістів» [5, 163] виконує роль внутрішньотекстової рецепції між нарративними кодами «надання» та реципієнтними «кодами сприймання»: «Страх з'являється уночі. Ти відмикаєш двері ключами, залазиш через балкон. Коли б ти не прийшов, застанеш мене зненацька, як застає зненацька отруйна змія. Твій укус змусив мене замкнути двері... це не хворобливі марення. Це – пересторога, больовий поріг. Висміяти можна все: навіть Бога, навіть себе... Я втікала всюди, доки не знайшла найкращий вихід – пустелю, і всі ці місця: Вежа, Ердан – лише марева в ній» [14, 112].

Наративна стратегія міфологічної деміургічності у творчості Галини Пагутяк співмірна із Юнгівським «шляхом заглиблення у самого себе, під час якого оповідач опускається до власної первісної сутності і творить нею світ заново. Такий розповідач оприсутнює свій світ посеред інших самоцілих світів і проживає розказувану ним історію крізь призму первинного часу, відтворюючи себе заново в підсвідомій первинності. – За філософом, – в історичній дійсності

індивід оперує не тільки варіантами первинних міфологем та їх понадчасовим змістом, а міфологічними ідеями, тобто архетипами» [24, 19-27].

Архетипна органіка у мовленні Галини Пагутяк виконує роль концентрата тригонально-екзистенційної семи трансцендентної всеохопності: Народження → Смерть → Відродження і уособлює неперервний процес онтологічної сутності як сутності часу у просторі.

Так, архетипно-нарративні концепти, що уособлюють діалектичну єдність свідомості як амбівалентну цілісність (**Архетип Урожа**, як архетип внутрішнього простору, простору містичної уяви, що є екзистенційним прихистком для персонажів – Жінки, Чоловіка, Моряка, Дитинки, Неї та **Архетип Упира**, як негативно-деструктивний архетип (в українсько-ментальній міфопоетиці Упири п'ють людську кров, а кров – уособлення життєвої сили людини) кодифікують окремі самотні світи у всій творчості авторки, переміщуючись із одного твору в інший. Названі вище архетипи органічно вкорінені у тривогу, страх, відчуття прірви, небуття, порожнечі, самотності. Тому в текстах авторки вони сугестують, так би мовити, згущують екзистенційний вакуум. Цитата з тексту: «Я замкнула двері, погасила світло і сіла на ліжку. Мене нема. Нікого нема вдома. Ти боїшся, мій любий, опирів, ось воно що. Це село – само як опир. Воно переслідує до кінця життя...» [15, 51]. «Десь опівночі я злякалась. Гупало серце. Чого боїшся, дурна, втішала я себе, ніхто не знає, що ти сама. Ніхто не знає, як ти перевертаєшся на широкому ліжку в темряві, вслухаєшся в кожен звук і шепочеш: хай швидше настане ранок... Тут мене розділили на дві половин. Один не відає душі, інший – тіла. Я довго не буду вертатись, скільки витримаю бродячого життя, аж доки не втихне, і опирі найдуть собі іншу жертву. Кожен з них тримається Урожа завдяки мені, а я живу, бо то моя рідна земля. Коли я зникну, вони покинуть Уріж...» [15, 61].

Різні форми внутрішньоекзистенційної мови у творчості авторки створюють окремі мікросвіти:

– мікросвіт жінки, що сама себе шукає у власному тілі: «**Те, що трапилось зі мною.** Зайвість себе в собі. Неспроможність себе здолати. Мені не потрібні були ні руки, ні ноги, ні все тіло, але я їх мала. І це було нестерпно...» [15, 281];

– ретроспективний мікросвіт дитинства та юності, детальне відтворення дитячих відчуттів, емоцій, підсвідомих рухів як близького теперішнього: «Найліпший сховок у сні невинної дитини. Кошеня підстрибує на траві, пробує мене спіймати, але увагу його відвертає блакитний м'яч і воно біжить за ним...» [14, 132];

– мікросвіт чоловіка крізь відтворення архетипу Аніми: «Я став легкий і спустошений доки не почав снитися сон. Ніби хтось гладить мене по голові. Дивлюсь, моя жінка... Залишок тієї ніжності носив з собою цілий день, перш ніж уяснити собі сон» [15, 53-54];

– мікросвіт, що розсіюється у переривчастій, асоціативній, стрибкоподібній феноменології жіночої свідомості, яка перебуває по той бік бажання: «Бувають дні, коли гарячково шукаєш спокою і відчуваєш потребу в ласці... Чекаєш тієї ночі, не дочекаєшся... і так засинаєш... із мокрими від сліз рукавами, хоч близька людина спить коло тебе, не здогадуєшся, як вона тобі потрібна... А буває інакше – коли тебе потребують, і ти намагашся сховати в мушлю голе беззахисне тіло» [15, 59].

Анамнез як відтворення свідомістю екзистенційного минулого в текстах Галини Пагутяк є способом та засобом відшукування в собі екзистенційної цілісності з допомогою пригадування екзистенційних архетипів, з метою наближення рефлексії до екзистенції. Кожний архетип-символ у творах Галини Пагутяк наділений екзистенційною нумінозністю – «зміною свідомості на основі глибокого емоційного потрясіння» [5, 134].

Художньо-психоаналітичний метод шизонаразії, тобто нарративувальне оповідання «блукаючою свідомістю», що унаочнює відсутність як персонажа-субекта, так і автора, здійснюється у творах Галини Пагутяк Юнгівським методом розщеплення та збирання особистості, яка викликана невидимою присутністю архетипного образу. «Збирання всіх розщеплених частин і повернення цілісної людини світла у Плерому, тобто до повноти – в Юнга є процесом переродження та набуття людиною психічно цілісності» [5, 122]. За Юнгом «людська психіка витлумачувалася як саморегулююча система, заснована на цілісності неусвідомлених і свідомих процесів, між якими відбувається постійний енергетичний обмін» [25, 137].

Архетип Урожа є праобразом Космічного дерева, що періодично дискредитується і деварифікується у свідомості персонажів, відтворюючи діалектично-амбівалентну органіку мислення. Відповідно до теорії Юнга – це б означало проектну здійсненність «супраординарної особистості», процес якої включає в себе свідомі й несвідомі акти «Духу» чи екзистенції: «Уріж, наче то голубине яйце чи перлина... Я живу в цьому яйці, яке плаває зараз в мирних потоках дощу, і живлюся тим, чим воно мене годує: тишею і снами... А за межами меж пильнують мої ангели охоронці...» [15, 9]. В Урожі, «... в тому клятому Урожі, де, як не дощ, то ураганний вітер, то опирі і всяка нечисть... Деякий час ми крутилися на одній орбіті довкола Урожа, доки я не зрозумів, що ось-ось впаду на цю підступну планетку і вже не підведуся», [15, 14]. «Ми з чоловіком уже зруйновані безкінечністю нашого побуту в Урожі. Ми, справді, наче володіємо пусткою...» [15, 18].

Комунікативна парадигма архетипів Аніми та Анімусу, їхня взаємо-відносність у текстах Галини Пагутяк ініціюють трансцендентний стан «двох у одному», тобто, коли жіночий елемент перетворюється на чоловічий принцип, а чоловічий принцип на жіночий елемент, тоді виокреслюється ініціація міжстатевого перевдягання і відтворюється початкова повнота – так звана «сізігія», яка у Карла Юнга уособлює «співвіднесення протилежностей, з якого вибудовується смислове ціле, наділене Божественною або духовною природою» [25, 159]. Цитата з тексту:

**Вона:** «... Ми засинали і прокидалися разом, ні на мить не повертаючись спиною один до одного... Він увійшов у мене ще з першого свого приходу і весь час жив у мені, щоб стати плоттю» [15, 33].

**Він:** «Я тільки за тебе думаю... Я хочу тебе пізнати всю, розумієш? Тоді ми справді станемо чоловіком і дружиною... Тоді ми зможемо нічого одне одному не говорити, лише подумки...» [15, 45].

За М. Еліаде «божественна андрогінізація (оскільки андрогінія – це характерна ознака початкової цілісності, в якій об'єднуються всі можливості) та двостатева первісна людина розкривають взірцеву модель для поведінки людини. Адам в міфології мідрашимів зображується як колишній андроген, вищий Дух, Логос також був андрогеном, а фінальне возз'єднання як духовних реальностей, так і тваринних і матеріальних, відбувається в людині, Ісусові, синові Марії» [6, 388-390]. Ерос в текстах Галини Пагутяк прочитується як жадоба до цілісності, тому стремління до неї і є праобразом екзистенційного звершення як трансцендентної наповненості між статями.

Отже, нарративний ідіостиль Галини Пагутяк оприсутнює романтичну тенденцію архетипних міфем крізь призму екзистенційної рефлексії, яка вербалізує невисловлений прямо містичний зв'язок втраченої первісної єдності Інь та Янь, Аніми та Анімусу і верифікує екзальтацію Самості через персоніфікацію іншої статі у несвідомому людини. Космічна повнота та самісна цілісність у нарративних стратегіях авторки є співмірними двох'ярусними константами, що відображають онтологічну органіку світу як теологічну трансформацію людини, її образів, рефлексій та медитативних здійснень як безперервних перероджень екзистенційного звершення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. Лит., 1986. – 541 с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: «Критика», 2005. – 263 с.
5. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
6. Еліаде М. Священе і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім. фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
7. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
9. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. – М.: АЛТЕЙЯ, 1998. – 256 с.

10. Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
11. Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского: М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 433 с.
12. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
13. Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 324-326.
14. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка: Два романи та повість. – К.: Укр. письм., 1999. – 151с.
15. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті та оповідання. – Львів: ЛА «Піраміда», 2003. – 356 с.
16. Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 86.
17. Поліщук О. У пошуках незайманого світу // Слово і час. – 2002. – №7. – С. 64-65.
18. Попова Е. О лингвистике нарратива // Филологические науки. – 2001. – №4. – С. 87-99.
19. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. – 2001. – 1040 с.
20. Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упоряд. вступне слово, бібліограф. відомості та примітки
21. В. Габора. – Львів: ЛА «Піраміда», 2002. – 628с.
22. Руденко М. Наративна типологія прози М. Хвильового: Монографія. – Тернопіль. – 2003. – 88 с.
23. Сартр Ж.-П. Моя перемога є чисто вербальною // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2000. – С. 327-349.
24. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. – К., – AirLand, 1994. – 405 с.
25. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – М. – К.: ЗАО «Совершенство» – «Port-Royal», 1997. – 384 с.
26. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: Сборник / Пер. с англ. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 544 с.

**Вікторія ЧЕРНЯХІВСЬКА**

© 2008

## **ДЕЯКІ АСПЕКТИ КОМУНІКАТИВНО-РЕЦЕПТИВНИХ ВИМІРІВ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОКОЛІННЯ «ДВОТИСЯЧНИКІВ»**

В українському літературному процесі традиційно виділяються окремі літературні покоління. Так, характеризуючи українську літературу ХХ століття, згадують про «Розстріляне Відродження», про шістдесятників, сімдесятників, покоління 90-х років. Уже склалася традиція розмежовувати окремі покоління поетів десятиліттями. Тому з початком ХХІ століття виникла проблема становлення літературного «покоління-2000» – так званих «двотисячників».

«Двотисячники» – це молоді поети, які почали писати й оприлюднювати свої твори з 2000-го року. Точиться дискусія щодо самого існування покоління: чи є підстави вирізняти групу молодих митців як окреме і вагоме явище в літпроцесі. Тим більше, що «двотисячники» не мають чітких спільних ознак, засад творчості. Навпаки, однією з особливостей наймолодшої генерації митців називають повну їх несхожість між собою. Отож, актуальність теми дослідження зумовлюється потребою в сучасних оцінках «покоління-2000», яке ще не остаточно сформоване, але перебуває у стадії розвитку.

Об'єкт дослідження – сучасні українські ЗМІ. Предмет дослідження – особливості комунікативно-рецептивних вимірів літературного покоління «двотисячників».

Методика дослідження – системний підхід, системно-структурний аналіз, порівняльний аналіз, семантико-комунікативний зв'язок.

До теми діяльності літературного «покоління-2000» зверталися І. Бондар-Терещенко, В. Даниленко, однак комплексного дослідження комунікативно-рецептивних вимірів наймолодшого українського літературного покоління не проводилося.

Отож, охарактеризуємо, за яких умов доводиться діяти «поколінню-2000». Нині серед письменників популярний своєрідний жарт: «Література – для літераторів». Мова йде про те, що сучасна українська література цікавить досить вузьке коло читачів. На поетичних читаннях переважну частину аудиторії становлять самі поети. Таким чином, літературний процес загрожує перетворитися на замкнутий простір, коли література не спроможна вийти за рамки кола

літераторів і зацікавити людей, не причетних безпосередньо до її створення. За таких умов перед письменниками постає потреба в пошуку нових форм вираження, здатних привернути увагу більшої частини потенційної аудиторії.

Як пояснює В. Даниленко, «У 90-ті роки українські письменники вперше опинилися в ситуації, коли державні видавничі та рекламні механізми вже не діяли, а комерційні ще не діяли. Літературний успіх став залежати не від художнього таланту, а від креативних здібностей письменника. На літературну сцену запрошувалось покоління, яке могло легко і вигадливо писати, при цьому виконуючи роль конферансьє і артиста оригінального жанру. І таке покоління з'явилося на початку ХХІ ст.» [2, 132].

Нині поетові недостатньо писати хороші вірші. Йому необхідно цікаво ці вірші презентувати аудиторії, інакше його просто не почують. Митець стає власним піар-менеджером. Отож, одна з особливостей творчої діяльності «двотисячників» – активізація у проведенні мистецьких акцій. Молоді поети посилено беруть участь або й власними силами організують літературно-мистецькі фестивалі («Київська барикада», «День незалежності з Махном», «Неосфера», «наЛПТ», «Нова абетка»), виступають на акціях протесту проти забудови Андріївського узвозу або закриття книгарні «Знання» у Києві, презентують свої збірки в книжкових магазинах і клубах або навіть роздають вірші на вулиці [8]. Словом, ми можемо перефразувати прислів'я: «Якщо читач не йде до письменника – письменник іде до читача». У часописі «Смолоскип України» читаємо: «На думку лідера СТАНу Олександра Сигіди, майбутнє літератури – жива книга, що полягає у виступах: «Кожне покоління привносить революцію в літературу. Абстрактні тексти вже були, треба створювати щось індивідуальне. Літописці або скриптори у нас будуть не актуальні принаймні 15–20 років» [13].

У вересні 2007 р. у видавництві «Маузер» вийшла книга, позиціонована як «антологія поезії двотисячників «Дві тонни». Видавці назвали антологію першою фундаментальною спробою скласти список найкращих наймолодших поетів України. Українські ЗМІ швидко зреагували на появу книги. Одна з причин такої швидкої реакції журналістів – продумана піар-кампанія «Двох тонн». Інформаційними спонсорами видання стали: радіостанція «ЕнґораFM», журнал «ШО», інтернет-видання «СУМНО», «АртВертеп», видавництво «Смолоскип», громадська організація «Мистецьке об'єднання «Остання барикада». І. Самохін (інтернет-видання «СУМНО») відмічає: «/.../ тут книжка підкріплена агресивною піар-кампанією (не факт, що грамотною, не факт, що ефективною, але агресивною – а отже помітною), цю книжку вже добре знають. І це робить не тільки можливим, але і необхідним про неї говорити – про неї і про покоління двотисячників узагалі. (Хоча про двотисячників мовиться вже вельми давно, і мовиться переважно самими двотисячниками.)» [10].

Через прагнення поетів зацікавити слухачів все більшої популярності набуває слем – такий спосіб презентації поезії, за якого читання перетворюється на змагання між поетами, а експресивна поведінка автора на сцені має більше значення, аніж якість його твору. Розголосу набуває всеукраїнський поетичний слем "Свіжина" (м. Хмельницький), «SLAM» у рамках Форуму видавців у Львові, а в грудні 2007 р. відбувся Відкритий Чемпіонат України зі Слему «Оберслем». Поет-«двотисячник» П. Коробчук, переможець кількох слем-турнірів, запевняє: «Насамперед не потрібно плутати поезію зі слемом. Тобто поезія може підпадати в рамки поняття слему, але сам слем майже не стосується поезії. Перемогти у слем-турнірі може людина, яка наваляла десь в себе в підвалі якийсь текст, але класно його подала. У випадку яскравої подачі концентрація сприйняття будь-якого тексту посилюється. /.../ принаймні оживлення, зацікавлення поезією через слем відчувається» [4].

Ще одним незвичним для української аудиторії способом презентації віршів є відеопоезія – поетичні відеокліпи. Одними з перших відеопоезію почали презентувати поетеса К. Бабкіна й арт-студія «Technostat», зацікавив аудиторію українсько-литовський проект «Синтезія», а невдовзі було створено й сайт, присвячений відеопоезії. Упорядник сайту пояснює його основну ідею: «Сучасний розвиток суспільства та інтернету зокрема сприяє виникненню не тільки нових продуктів та послуг, а й видів мистецтва. Ніщо не замінить читання текстів очима, так само як і паперову книжку тримати в руках значно приємніше, ніж читати з монітору. Але динамічне життя не завжди залишає час на літературу, тим паче були, є і будуть люди, які не читають взагалі. Для більшості дивитись і слухати вірші в авторському виконанні (або дивитись майстерно зроблений поетичний кліп) значно цікавіше і приємніше ніж читати поезію. Тому і не дивно, що виник такий

напрямок, як відеопоезія. /.../ мета сайту – зібрати разом українську відеопоезію, дати можливість для діалогу та дискусій, згуртувати творчих людей та надихати на створення нових творів» [1].

Деякі автори, навпаки, відмовляються від можливості демонструвати візуальні образи, залишаючи їх на поталу уяві слухача. Так, уже кілька разів відбувався проєкт «RadioLive: вірші в темряві», одна з акцій – під час святкування «Дня народження SUMNO.COM»: «Суть перформансу полягала у подачі літературних текстів у музичному супроводі за допомогою радіо засобів. Тобто – усі чують, але ніхто не бачить виконавців-читців. Під музику маловідомих гуртів «Андерсон» та «Вперше чую», втрапляючи (або не дуже) у такт свої вірші десь з-за сцени зачитали молоді поети-двотисячники, а саме Павло Коробчук, Вікторія Черняхівська, Галя Ткачук, Артем Захарченко, Олеся Мамчич та інші» [3]. Журналіст газети «День» наводить слова організатора проєкту «RadioLive» А. Захарченка: «Чому темрява? Тут насправді глибока теоретична концепція, що в темряві присутній тільки аудіальний канал — тільки слух. Коли людина сприймає все тільки на слух і візуально її нічого не відволікає, то створюється ефект внутрішнього екрану. Крім того, тут ще є так званий ефект зібраної аудиторії. Все це для того, щоб люди сприймали поезію чіткіше, глибше» [11].

Спільною рисою діячів літературного покоління «двотисячників» є їхнє «занурення» в інтернет-мережу. Саме інтернет став основним місцем творчого спілкування наймолодшого українського літературного покоління. Чимало авторів мають персональні сайти, на яких викладають свої твори, решті поетів достатньо електронних щоденників-блогів і розмов на форумах та в «Живому журналі» (Livejournal.com). Література твориться й обговорюється на інтернет-ресурсах «Арт-Вертеп» (<http://www.artvertep.dp.ua/>), «Інша література» (<http://inlit.com.ua>), «Літклуб 2.0» (<http://litclub.org.ua/>), «Літфорум» (<http://www.litforum.net.ua>), «Проза» (<http://www.proza.com.ua>), «СУМНО» (<http://sumno.com/>). А в найпопулярнішому серед «двотисячників» «Живому журналі» обговорення йде в спільнотах «littusivka», «literatura\_ua» («Це спроба створити таке місце, де можна абстрагуватись від повсякденних труднощів і говорити про літературу - світову загалом і українську, зокрема; ділитись інформацією про новинки; ділитись матеріалами своїх цитатників; ділитись цікавими історіями, врешті» [14]). Із самих лише 32-ох авторів-«двотисячників» антології «Дві тонни» свої власні «живі журнали» мають 22: Артем Антонюк – antoniuk, Катерина Бабкіна – silverandglass, Світлана Богдан – fotynija, Ярослав Гадзінський – gazzprom, Богдан-Олег Горобчук – swalllage\_kits, Гриця Ерде – гругса, Артем Захарченко – akvaton, Катерина Калитко – katrusyk, Олександр Корж – holota, Павло Коробчук – korobogo, Олег Коцарев – olehkots, Микола Леонович – mykolan, Максим Лижов – group\_suicide, Олеся Мамчич – mamchuch, Олег Романенко – golenin, Тетяна Савченко – fish\_ua, Юлія Стахівська – kolieganka, стронговський – strongowski, Галина Ткачук – gal4enja, Сашко Ушкалов – ushkal\_jr, Катріна Хаддад – trina\_ka, Вікторія Черняхівська – chernyahivska.

Таким чином, у разі читання віршів уголос поети можуть дізнатися враження читачів безпосередньо – «вживу» або ж через відгуки в ЗМІ. А у випадку, коли автор викладає свої твори в інтернет-мережу, він може одержати коментарі на сайті. Наскільки поетів-«двотисячників» хвилюють відгуки читацької/слухачької/глядацької аудиторії – це індивідуально і залежить від кожного окремого автора. Приміром, П. Коробчук так відповідає на питання «Кому потрібно те, що ви пишете?»: «Тому, хто це читає. Я вважаю, що переважно читач знає, на що він йде, відкриваючи книгу віршів. Кінцевий продукт поезії — завжди в голові читача» [4].

Отже, для покращення розвитку української літератури необхідно розірвати замкнене коло «література для літераторів». Задля популяризації літератури серед населення потрібне достатнє інформування аудиторії про події культурно-мистецького життя України та світу в цілому і про творчу діяльність літературного «двотисячників» зокрема. Оскільки саме ЗМІ формують громадську думку, то ставлення українського суспільства до поезії молодого покоління залежить не лише від творчості самих поетів, а й від висвітлення цієї творчості в мас-медіа. Завдання письменників – активізація творчої діяльності, пошук нових форм мистецького вираження і увага (та повага) до аудиторії.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Волошин А. ВідеоПоезія // VIDEOPOEZIA.COM – ВідеоПоезія // [http://videopoezia.com/?page\\_id=2](http://videopoezia.com/?page_id=2). – 09.04.2008.
2. Даниленко В. Лісоруб у пустелі : Письменник і літературний процес. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.

3. Ковалевська Є. Sumno.com відсвяткував другу річницю укрсучкультури // УНІАН Культура // <http://culture.unian.net/ukr/detail/185675>. – 09.04.2008.
4. Коробчук П. Світові імена стають кока-колою // AZH // [http://www.azh.com.ua/newspage.php?subaction=showfull&id=1175475197&archive=&start\\_from=&ucat=5&](http://www.azh.com.ua/newspage.php?subaction=showfull&id=1175475197&archive=&start_from=&ucat=5&). – 09.04.2008.
5. Літературний фестиваль зміцнить культурні зв'язки між Києвом і Західною Україною // Новинар // <http://novynar.com.ua/showbiz/13866>. – 09.04.2008.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
7. Максименко О. Двотисячники, в'ялені жабки та інші нелюди // Золота Доба : Літературно-мистецький журнал / Гол. ред. О. Максименко. – К., 2007. – № 0(1). – С. 6–8.
8. Максименко О. По той бік муру // Золота Доба : Літературно-мистецький журнал / Гол. ред. О. Максименко. – К., 2007. – № 1(2). – С. 7–8.
9. Мельниченко Н. Махнофест відбувся! Анархія – ні... // Золота Доба : Літературно-мистецький журнал / Гол. ред. О. Максименко. – К., 2007. – № 3(4). – С. 50–57.
10. Самохін І. Ще раз про «Дві тонни» та надмірну жовч ІБТ // СУМНО : інтернет-видання // <http://sumno.com/content/view/2378/1/>. – 13.03.2008.
11. Семенченко М. Читати вірші... у темряві // День : Щоденна всеукраїнська газета // <http://www.day.kiev.ua/180960/>. – 02.04.2008.
12. Якимчук Л. Зайва вага Оберслеу або як поезія перемагає КВН // СУМНО : інтернет-видання // <http://sumno.com/content/view/2365/1/>. – 09.04.2008.
13. Якимчук Л. СТАНд'АРТ по-луганськи // Смолоскип // <http://smoloskyp.org.ua/content/view/295/192/1/8/>. – 09.04.2008.
14. Homo ludens est homo literaturrens // [http://community.livejournal.com/literatura\\_ua/profile](http://community.livejournal.com/literatura_ua/profile). – 09.04.2008.

Галина ЧУМАК

© 2008

## ФРАГМЕНТАРНІСТЬ МОДЕРНОЇ СВІДОМОСТІ В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ НАРАТИВІ ПОЕМ Т.С. ЕЛІОТА "ПОРОЖНІ ЛЮДИ" І "БЕЗПЛІДНА ЗЕМЛЯ"

Свідомість людини доби модернізму зазнала численних травм. В Англії закінчилася стабільна вікторіанська епоха, усталене та розмірене життя відступало під натиском нових соціальних та політичних зрушень, а наслідки I світової війни додали депресивних настроїв та підсилили відчуття непоправної втрати. Крах ілюзій не міг не закарбуватися в свідомості модерної людини. Мистецтво та література одразу зреагували на ці системні світоглядні зміни відповідною зміною стилю та символіки, форми та змісту. Злам у свідомості, фрагментація реальності вимагали нових форм та нової мови. Європейське мистецтво XX ст. позначено інтенсивними формально-технічними пошуками, наголосом на відображенні об'єктивно замкнутого світу людини. Зазначені тенденції знайшли вияв у запереченні об'єктивних джерел художнього образу, у штучно сконструйованій формі, у символіці слова, кольору звука, позбавлених загальнолюдського змісту (деперсоніфікованих за Еліотом), врешті-решт – у руйнуванні традиційної гармонії мистецтва. Абстракція, алієнація, індивідуалізація, акселерація ритму життя, девальвація старих усталених культурних кодів та формування нових, урбанізація та стандартизація – такими ключовими словами можна описати життя європейців на початку XX ст. Саме таким воно постає у творах провідних модерністів Езри Паунда, Джеймса Джойса, В'їрджинії Вульф і, передусім, Томаса Еліота. Модернізм стверджується, проектуючи фрагментарність і диференційованість традиції. Завдяки традиції відчуження й проектування інакшої естетичної реальності, а також вибіркового, імовірнісного відношенню до традиції, в модернізмі синхронізуються різні часові площини й філософсько-естетичні системи, сучасні й минулі, від неоплатонізму, буддизму, середньовічної метафізики до бергсоніанства й ніцшеанства. Модернізм стає явищем культурного синтезу.

Отже, модернізм освоює, символізує, формалізує найсуттєвіші смислові ознаки й характеристики буття суб'єкта: процес відчуження, аж до деперсоналізації і втрати ідентичності; інтернаціональний характер людського пізнання й самопізнання з допомогою культурних

символів і знаків; різноманітні форми і способи “зняття” буденного, емпіричного, природного досвіду; символіку умовного, фантастичного, інтелектуального зміщення “я”; матеріалізацію суб’єктивного та розчинення його в масовому, несвідомому тощо.

Потенційна різноспрямованість дискурсу модернізму відлунує в розриванні, зміщенні й пошуках відповідності думки і слова. Такі розриви фіксуються в діапазоні від фетишизації слова до повного мовчання. Дискурсивну практику модернізму неможливо описати за допомогою опозицій типу міметична / езотерична, раціональна / ірраціональна, гомогенна / гетерогенна. Це практика радше множинна.

Важливо також розуміти, що модерністський дискурс не є раз назавжди закріпленим, стабільним. Він виникає лише на основі тексту і контексту, в процесі наближення плану змісту до плану вираження, щоб адекватніше передати задум автора. До того ж він проявляє сферу несвідомого, масову свідомість, метафізичну потребу тощо.

Дискурс у модернізмі значною мірою розгортається через негачію певної традиції, скажімо, реалістичної, і водночас, попри всі спроби створити літературно гомогенний дискурс, який би “склеював” стилізацію з автоматизмом, грою мови, а означувальну практику з новою міфологічною свідомістю, модерністський дискурс залишається множинним. Він виявляє також прагнення модерністського тексту до завершеності класичного типу, попри всі способи фрагментації і релятивізації зображення. Загалом модерністський канон ХХ ст. утверджує себе не стільки через заперечення традиції, як це властиво його ранньому етапу, скільки на основі нового розуміння літературної класики і традиції. Так, Т.С. Еліот пише про розширення розуміння минулого в модернізмі, оскільки сама традиція “змінюється з появою кожного нового визначного письменника” [1, 188].

Поетичний стиль Еліота, особливо його раннього періоду (до 1927 р.) викликає почуття втрати і руйнування минулого, окремі фрагменти якого, інтегровані в поетичний текст, викликають у читача усвідомлення безповоротності змін. Колишні цінності вже не мають ваги в хаотичному і фрагментованому модерному світі. Символічні образи минулого видаються набагато змістовнішими, ніж реалії сучасності. Архаїчні цінності залишилися у вигляді розрізаних уламків, що нагадують про неадекватність модерних реалій: кохання виродилося до механічного сексу, мальовнича природа спустошена і зруйнована внаслідок технологічного прогресу, земля стала безплідною, віра — беззмістовною, колишні осередки цивілізації і культури (Єрусалим, Афіни, Рим, Олександрія, Відень, Лондон, Париж) все більше руйнуються через невпинну урбанізацію, а світ заповнили втікачі від реальності.

Основною характеристикою раннього поетичного стилю Еліота є його виразний модерністський характер, помітна дегуманізація і деперсоніфікація, всеохоплююча іронія і скептицизм. Провідними технічними прийомами Еліота є потік свідомості, асоціації, інтуїтивна алюзійність, навіяна філософією А. Бергсона, численні ремінісценції та цитування різноманітних літературних джерел від Еклезіаста до французьких символістів. Звичайно, така поезія є складною для сприйняття. Для розуміння усіх рівнів значення поетичного образу необхідно розвивати власне естетичне чуття, таке потрібне для досягнення елітарної модерністської поезії. Сам Еліот дав визначення свого методу в есе „Гамлет” (Hamlet and His Problems) [2, 339]. Це визначення є основним в нормативній поезії Еліота і тому дає нам ключ до розуміння його поезії.

Згідно з теорією об’єктивного корелята, Еліот передає суб’єктивні почуття в поезії за допомогою об’єктів та узагальнених символів. Для індукції в читача емоційної реакції без номінації конкретної емоції він ефективно використовує певний набір об’єктів, дій, історичних подій, життєвих ситуацій, які можуть спровокувати бажану реакцію. Цей технічний прийом Еліот вважає єдиним способом передачі емоцій за допомогою мистецтва.

Подібність між технічними прийомами віршування Еліота і Донна була відзначена усіма дослідниками їх творчості. Обидва поети застосовують розмовний тон у поєднанні з літературними ремінісценціями та глибокими історичними алюзіями; повсякденну лексику разом із книжними висловами та іншомовними запозиченнями, що відповідає впевненості Еліота в необхідності використання розмовної лексики для передачі „музики поезії” [3, 250-266]. Кожному з авторів також притаманна швидка зміна асоціацій, що передається за допомогою складних синтаксичних конструкцій і застосування верлібру в поєднанні з іншими віршованими образами. Така різноманітна техніка віршування і несподівані поетичні контрасти надають творам іронічного звучання, близького до гротеску.



Метод використання несподіваних лексичних і метричних контрастів був запозичений Еліотом у французьких символістів. Вплив творчості поетів-символістів Еліот неодноразово згадує у своїх критичних творах і виступах. Ранні поезії, опубліковані в журналі *The Harvard Advocate* в 1909-1910 роках, а потім і ранні поеми Еліота виявляють помітний вплив Жюльє Лафорга. Вплив творчості Корб'є, Лафорга та Аполлінера на формування модерністського стилю Еліота був досліджений у монографії Рене Тапера „L'Influence du Symbolisme Francais sur la Poesie Americane”. Як і Лафорг, так і Еліот намагалися розгадати механізм утворення асоціацій і передачі особливостей мислення за допомогою поетичних прийомів. Тобто, Еліот через ритм своєї поезії намагається передати рух думки в процесі мислення і таким чином відобразити точну матрицю значення не завдяки логічній структурі, а шляхом емоційних асоціацій, що виникають при використанні «об'єктивного корелята».

Митець переконаний, що поезія може наблизитися до стану музики, зберігаючи зміст, оскільки “існують чіткі емоції поза змістом”. Основну рису, яку Еліот запозичив у символістів і яка так само притаманна поетам-метафізикам, сам поет охарактеризував, як “ту саму важливу властивість передавати ідеї через відчуття і трансформувати спостереження в думки” [4, 247].

Як і символісти, так і метафізики вимагали точності і стислості кожної поетичної фрази, виокремлення однієї характерної деталі та обмеження несуттєвих подробиць. За допомогою такої техніки досягався ефект сконцентрованого поетичного досвіду, що існує в певний момент вираження. Символісти використовували алюзійність та гнучке чергування віршованих розмірів з метою точної передачі кожного нюансу почуттів. Еліот захоплювався майстерністю технічних прийомів символістів, а особливо технікою віршування Жюльє Лафорга шляхом поєднання складних слів у прості фрази. Стисла і чітка форма була ознакою стилю і Донна і символістів, котрі вибудовували поетичні ефекти на різких контрастах і часто застосовували елемент несподіваності, який Еліот слідом за Едгаром По вважав „одним з основних поетичних прийомів від часів Гомера” [5, 243].

Поетичне новаторство Еліота найкраще прослідкувати на прикладі двох поем з його раннього періоду — “Порожні люди ” та “Безплідна земля”. Вони є прикладом реформування поетичної мови, на якому так наполягали імажисти, проте Еліоту вдалося уникнути редукування змісту. Першим і найважливішим новаторством Еліота можна вважати зміну поетичної техніки і досягнення координованої свідомості наратора. Еліот уникнув обмеження стилю імажизму завдяки введенню драматичного наративу, що вербалізується через фікційного героя. Таким чином образи, якими розрізненими вони б не були б, поєднуються у вираженні однієї особистості. З точки зору мови наратор функціонує як об'єктивний корелят, абстрагуючись від особистості поета. Наратор обох поем — це не Еліот, на відміну від усталеної романтичної традиції, де голос наратора поеми ідентифікувався з „я” поета. Така деперсоналізація сприяла чіткому і виразному використанню образності поезії. Деперсоналізований голос наратора став способом уникнення суб'єктивності і водночас поєднанням поезії з координованою свідомістю. Таким чином, основною технікою прочитання поезії Еліота стає фокусування на кожній очевидно фрагментованій частині чи фразі, що розкриває свідомість наратора, оскільки проблема свідомості — центральна проблема поезії Еліота. Непідготовленому читачеві одразу важко зрозуміти який логічний зв'язок існує між осіннім лондонським туманом, бездомним котом, жінками, які живуть балачками про Мікеланджело, образами Лазаря, Гамлета, чайними церемоніями, сонмом русалок, морськими крабами та ін. Проте всі вони є інтегрованими образами — вираженням свідомості та особистості героя типу Пруфрока із «Пісні кохання».

Хаотичне поєднання образів, які визначають свідомість наратора, допомагають передати основний вияв модерного життя — втрати зв'язків та нівелювання інтегрованої особистості.

У „Безплідній землі” поетична техніка ще більше ускладнюється, але залишається подібною за суттю. Замість множинних образів ми маємо множинність, поліфонічність голосів, чоловічих і жіночих, молодих і старих, вони звучать різними мовами та стилями, різкі зміни суб'єкта мовлення задаються імпліцитно, так, що важко визначити кому належать наступні рядки. Поєднуються різні міфологічні системи і коди: античність, християнство, буддизм та героїка германських міфів. Але інтегрованість поеми зумовлюється тим фактом, що всі голоси є складовими однієї особистості, єдності, що умовно можна назвати голосом модерної свідомості. Той факт, що така свідомість не фокусується на одному об'єкті, явищі чи дії і навіть одній мові допомагає передати напругу та фрагментарність існування людини в модерному світі, що

виявляється основним мотивом поеми. У нотатках сам Еліот експлікує авторський метод і стверджує, що сліпий провидець Тіресій, спостерігач і арбітр усіх подій, водночас належить до основних персонажів поеми, оскільки об'єднує усі інші втілення героїв. Так само, як одноокий гондляр зі Смирни перетворюється на фінікійського моряка Флебаса, якого годі відрізнити від принца Фердинанда, так і всі жіночі образи зливаються в один образ Сивіли Кумської, а дві статі поєднуються в образі Тіресія. Все, що бачить Тіресій, фактично і є змістом поеми [5, 108].

Фактично, текст поеми є своєрідним гіпертекстом, максимально насиченим інтертекстуальністю, що дає читачеві необмежені можливості інтерпретації. Читаючи поему, необхідно з'ясувати, яким чином колаж із таких гетерогенних образів допомагає вирізнити одну багатогранну, поліфонічну, урбаністичну та емоційно нестабільну фрагментовану свідомість. Особистість, яка проявляється після прочитання цих двох поем, символізує неспроможність модерної дійсності існувати як гомогенне явище чи надати фрагментованому буттю будь-який сенс внутрішньої інтеграції. Єдність поліфонічних голосів поеми походить від мозаїчної картини, яку вона відкриває перед нами, і символізує модерну концепцію свідомості.

Відчуття інтегрованості гетерогенних елементів провокується і завдяки різноманітності стилів версифікації. Оскільки в модерному світі не може існувати одного домінуючого способу вираження почуттів та емоцій, тому не існує однотайності щодо використання лінгвістичних форм. Як тільки традиційна людська спільнота трансформувалася в урбанізоване населення, нереальне місто стало візією сучасного інферно, тому традиційна мова трансформувалася в множинність контрастних стилів: від латини і давньогрецької до робітничого сленгу, від п'ятистопного ямбу Шекспіра до дитячої пісеньки, від прозових уривків до лібрето опери.

У „Безплідні землі” відчувається постійне відлуння традиційних форм дискурсу — Біблійного наративу, білого вірша, усталених ліричних розмірів. Але вони не витримують напруги і фрагментованості сучасного модерного життя. Тому в очевидній формальній презентації дами у 2 частині поеми у сцені з Клеопатрою навмисне використовується ремінісценція з опису Шекспіра, яка поступово переростає в неврастенічну сцену в рядках 111-138. Таким чином відтворюється всеохоплююче почуття втрати минулого, важливе для розуміння смислу цієї частини, яке виникає завдяки постійним повторюванням архаїчних форм вираження по відношенню до модерних реалій. Це значною мірою допомагає авторові визначити модерну свідомість, наголошуючи на відносності спільної ідіоми чи будь-якого спільного визначального способу інтерпретації досвіду. Цей досвід неможливо вербалізувати нормативною мовою чи будь-яким усталеним набором способів інтерпретації почуттів. Такий досвід передається через поліфонію голосів, мов, сленгів, намагаючись досягнути двосторонньої комунікації, не зважаючи на скутість страхом і відчуженістю.

Світ, який відкривається через подібний стиль — це до певної міри натовп втікачів (що підкреслює кількість персонажів з невизначеним місцем перебування), котрий існує так само, як і наше культурне минуле, наша мова, а значить, і наші думки, у формі фрагментів, довільно скомпонованих у чудернацький колаж свідомістю автора. Таким чином, модерний світ не тільки відображає неминучий занепад і руйнування традиційних культур, але й викликає аналогічну ситуацію в межах дискурсивної практики.

Інтегрування минулого та його культурних реалій — ще один елемент наративної техніки Т.С. Еліота. Поет не просто інтегрує в текст численні алюзії та ремінісценції, але використовує реалії минулого у більш експліцитний спосіб. Стиль Еліота відповідає його „історичному чуттю”, визначеному у „Традиції та індивідуальному таланті” і відтворює контекст минулого трьома способами. Першим і безпосереднім способом є звертання до відомих історичних чи культурних фігур і персонажів (Коріолан, Гамлет, Мікеланджело, Тіресій). Другий спосіб полягає в прямих чи непрямих алюзіях на певні літературні джерела та відкритих ремінісценціях з відомих літературних текстів (початок „Безплідної землі”, що очевидно базується на пролозі з „Кентерберійських оповідань” Чосера, чи початок 2 частини „Гри в шахи” тієї самої поеми, в якій за літературне тло використаний Шекспірівський опис Клеопатри, яка подорожує морем в Александрію). Третій спосіб — це прямі цитатації з відомих джерел, або прецедентних текстів („Трістан та Ізольда”, „Іспанська Трагедія” „Одкровення” св. Августина). Ці постійні і часто езотеричні звертання до минулих реалій вимагають спочатку ідентифікації читачем, а потім — уважного аналізу їх функцій та значення в авторському тексті Еліота.

Подібна нарративна практика спостерігається і в поемі «Порожні люди», опублікованій у 1925 році. Сама назва провокує асоціації із деперсоналізацією та алієнацією. Тема беззмістовності існування, порожнього життя взагалі була поширена серед європейських письменників-модерністів. Варто згадати лише роман Роберта Музіля «Людина без властивостей» (*Der Mann ohne Eigenschaften*).

У поемі закарбована свідомість, в якій поєднана ностальгія за безгрішним існуванням в Едемському саду із суперечливим пошуком стабільності через алієнацію і зречення. На перший погляд, поема переповнена відчаєм автора після усвідомлення безальтернативності існування у «Безплідній землі». Очевидно, що цей відчай радше інтелектуального характеру. Автор ідентифікує себе із Паскалем – «християнським мислителем».

Світ, побачений поетом (образ очей – головний у поемі), знебарвлюється. Залишаються тільки обриси мертвої землі, вкритої колючками кактусів. Картина порожнечі, сірості, убогості не має чіткої форми і позбавлена змісту:

Shape without form, shade without color,  
Paralysed force, gesture without motion; [6, 89]

Цей контур без форми, без кольору тінь,  
Сила збезданена, жести без рухів;  
(Переклад Віталія Коротича) [7, 86]

Нервовий ритм вірша, розірваний нарратив, навмисна простота слів, чередування медитативного ритму із дитячою пісенькою, розмовність інтонацій, оголеність думки і почуття, майже повна відсутність прихованих цитат – усе передає головну ідею. Пошуки гіпотетичного Граалю у «Безплідній землі» нагадували гонитву за ілюзією, у «Порожніх людях» спостерігаємо рух без мети, натопв «порожніх людей» заблукав у просторі і часі, доводячи абсурдність руху взагалі. Символіка поеми близька до символіки Дантового «Пекла». Потреба «порожніх людей» знайти хоча б якийсь вихід із замкнутого кола передається через алюзію на загадкову тінь (*shadow*) в останніх рядках фіналу. Цей образ можна трактувати двояко. З одного боку, деякі коментатори стверджують, що ця алюзія у фіналі імплікує ідею християнської любові, неможливої на «землі кактусів». Для інших, як і в «Безплідній землі», визначальним залишається образ внутрішнього розпаду цивілізації, кінець осмисленого існування. Це похмуре пророцтво – квінтесенція модернізму. Образ «порожніх людей» є одним із найбільш вражаючих у літературі модернізму. Фінал поеми позбавляє читача будь-яких ілюзій щодо майбутнього:

This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
Not with a bang but a whimper. [6, 92]

Світ кінчається саме так  
Світ кінчається саме так  
Світ кінчається саме так  
Не вибухом, а вищанням.  
(Переклад Віталія Коротича) [7, 89]

## ЛІТЕРАТУРА

1. Элиот Т. С. Избранное: Стихотворения и поэмы; Убийство в соборе: Драма; Эссе, лекции, выступления / Пер. с англ.; Сост. Ю. Комов; Коммент. Т. Красавченко. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2002. — 528 с.
2. Eliot T.S. Selected Essays. — New-York: Harcourt, Brace and Company, 1950. — 460 p.
3. Longenbach J. Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past. — Princeton: Princeton University Press, 1987. — 298 p.
4. Eliot T.S. Selected Prose. — London: Faber and Faber, 1975.— 398 p.
5. Eliot T.S. The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound Edited by Valerie Eliot. — New-York: Harvest Books, 1993. — 184 p.
6. Eliot T.S. Collected Poems. — London: Faber and Faber, 1986. — 238p.
7. Элиот Т. С. Вибране / Пер. з англ. — К.: Дніпро, 1990. — 198 с.

8. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. — Харьков: Фолио; М.: ООО Издательство АСТ, 2000. — 256 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика: Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — 587 с.
10. Тарнавський О. Т.С. Еліот і Павло Тичина // Тарнавський О. Відоме і позавідоме. — Київ: Час, 1999. — С. 48-171.
11. Фройд З. Вступ до психоаналізу / Пер. з нім. П. Тарашук. — К.: Основи, 1998. — 709 с.
12. Хабермас Ю. Модерн — незавершений проект // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С. 41-52.
13. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. — СПб: Simposium, 2002. — 285 с.
14. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Пер. с англ. — М.: REEL-book, К.: Ваклер, 1996. — 304 с.

*Вікторія ЯКОВЛЄВА*

© 2008

## **НАРАТИВ ДИТИНСТВА 1980-Х: ДИТЯЧИЙ ПРОСТІР**

Ідентичність дитини формується в результаті її взаємодії в соціальних групах [5; 6; 10]. Це дослідження власне аналізує залучення дитини у великі соціальні групи через категорію простору. Для аналізу життєвого досвіду конкретних осіб використовується наративний підхід. Головною характеристикою, яка відрізняє його від інших видів якісних досліджень, є персонорентричність і суб'єктивність [11, 116]. Укладаючи історії в наратив, шукаємо не подібності, за якими їх можна згрупувати, а насамперед відмінності між приватними досвідами й офіційним соціальним контекстом [9; 11]. Отже, у дослідженні ставлення дітей до простору у 1980-х, мене насамперед цікавило, як діти визначали свій приватний, "малий" простір у заданих соціальних обставинах і як взаємодіяли в простором "великим" – низкою інститутів соціалізації. Обставин цього періоду були особливими, бо саме це, сповнене змінами, десятиліття є останнім для Радянського Союзу [5; 8].

У десяти життєвих історіях осіб, яких я опитала, першою групою, в яку потрапляла дитина, була група однолітків, переважно обумовлена територіально, тобто група дітей, які бавилися разом у дворі. Згодом з'являлися інші групи, однак, до цього моменту діти переважно жили в умовах мікросистеми, якою є міський двір. Замкнутою, звісно, ця система не є, бо діти постійно взаємодіють з батьками та іншими інститутами соціалізації – носіями впливу макросистеми. І не тільки тому.

**Простір** дітей в місті, за їхніми спогадами, був достатньо обмежений, проте чітко окреслений і не позбавлений символічної мікротопографії. У більшості респондентів вона приблизно однакова, коли «є двір, а біля нього є павільйончик. І там совганка, а іноді – ракета...Є качеля, і є пісочниця, в якій нема піску...» [1]. Коли діти бавилися у дворі, то відведений для гри час контролювали дорослі. «У дворі, як правило, більшість сімей, казали – бався на вулиці, маєш тут собі пісочницю, той квадрат...дальше не ходи, щоб ми тебе бачили з балкону» [2]. Така топографія змінюється (розширюється) для дитини, як правило, у старших класах школи, а іноді й пізніше. У час дитинства простір часто був обмежений рамками мікрорайону, в якому дитина зростала. Час і простір дитини, спершу, очевидно, залежить від її батьків.

Життєві історії про дитинство в міському просторі описують роль батьків у дуже символічний спосіб. Оповідачі згадують про батьківський голос з вікна якогось горішнього поверху, який контролював час і простір дитини. З одного боку, в такий спосіб дітей кликали додому, з іншого – їм не дозволяли бавитися поза полем зору батьків. Тут цікаво, що макросистема – соціум впливає на дитину не тільки безпосередньо через батьків, а й облаштуванням дитячого простору за межами дому. Сама специфіка міської забудови є чинником конструювання – обмеження чи розширення – дитячого простору. Вона створює двір, як правило, прямокутної або квадратної форми, де дитині вільно бавитися. Згодом будова розгортається у висоту. Діти старшого віку освоюють простір всередині, підіймаючись догори, але до певного віку, така забудова обмежує простір дитини поглядом батьків. Дослідники також зазначають, що саме у висотних будинках батьки з вищих поверхів неохоче відпускають дітей на вулицю, хоча б тому, що діти можуть також мати проблеми з дверима, ліфтом, освітленням тощо [7, 181].

Така побудова простору обмежує дії, але й створює новий досвід, коли дитині стає замало простору двору, за межі якого все ще не дозволено виходити, і тоді вона будує свій, символічний

простір, перебудовуючи або розшаровуючи заданий. Діти значно активніше ніж дорослі, освоюють підвали, дахи, вони знаходять застосування не призначеним для гри об'єктам, вони бавляться з усім, що потрапляє їм до рук. Потрібна жвава уява, щоби пристосувати для гри типові для радянської забудови розмальовані автомобільні шини, вкопані в землю, чи примітивні залізні атракціони. Бурхлива уява, яку діти застосовували за межами дому, була однією з визначних рис тогочасного дитинства. «Ми дуже багато часу в підвалі сиділи, в нас там були три під'їзди, під двома були підвали, а під першим під'їздом було велике бомбосховище... Спочатку ми боялися туди лазити, а потім, коли ми зрозуміли, що там нічого нема, хтось притягнув туди тенісний стіл, там була точка, і там всі стіни були обклеєні плакатами ...» [1]. Діти постійно прагли вийти за межі обмеженого простору або він ставав багатовимірним в їхній уяві. Діти уявляли те, що є за його межами, по-різному. Часом, їм видавалося, що за відомими їм межами він взагалі закінчується. «... В нас найбільша фішка дитинства була – це, типу, походи на край світу. От, ми кожен день збиралися і ходили, там, на ті вулиці, які ми не знали...» [3]. Цікавим є **ставлення міських дітей до природи**, якої зазвичай в місті небагато. Всі дерева у дворі є для них особливими, освоєними. Якщо ж неподалік є водойма, то вона є маренням всіх дітей. Вони здатні використовувати її для гри попри небезпеки чи забрудненість – вона набуває для дітей насамперед символічного значення. Оскільки діти ще не зовсім залучені до системи цінностей та уявлень дорослих, вони досліджують навіть ту територію, яка для старших становить табу: «В нас в дитинстві був такий етап, що ми по смітниках лазили... Ми там шукали всякі штуки...» [3]

Отже, залежно від активності взаємодії з середовищем, дитина соціалізується. Питання «як»? Дослідниця дитячого дозвілля Піа Б'йорклід вважає, що міські діти, порівняно з сільськими, загалом мають більше шляхів до пристосування. З одного боку, вони теж можуть пізнавати природу, з якою загалом більше взаємодіють діти на селі, з іншого – в них є інші можливості, яких, як правило, не мають діти з сільської місцевості [7, 181]. Респонденти ж мого дослідження здебільшого спростовували цю гіпотезу. З їхніх життєвих історій випливало, що активна взаємодія з середовищем, його освоєння і пристосування до гри відбувалася у всіх і в місті, і на селі. Частково інтеракцію з середовищем провокувало розширення меж простору дитини **саме на селі**, де було менше небезпек, пов'язаних з вуличним рухом, транспортом та злочинністю. Наприклад: «Я все дитинство сидів в селі в бабуньки – там, три-чотири місяці на рік... І в нас найбільша забавка була – це ... звалка, всілякі там старі трактори, комбайни, грузові машини – все поламане, заржавіле – і ми там бавилися. Там у нас було все» [1]. Виявилось, досвіду виключно міського дитинства не мав ніхто з опитаних. Наратив про міське дитинство вісімдесятих тісно переплітався із сільським дитинством. Сільський досвід – це та його ділянка, яка зовсім не відображена у суспільному контексті, про який писали журнали. Це неврахований дитячий досвід, який становить частинку роздрібнених (dismantling narratives) [11, 116], неофіційних наративів про дитинство вісімдесятих.

На селі освоєний дитиною простір розширювався від власного подвір'я до подвір'я сусідів через дорогу, де жила інша дитина, і так міг простягатися на цілу вулицю. Один респондент називає село – «Свобода... Мене нецензурної лексики навчили в селі, курити – в селі, пити горілку – в селі – вся соціалізація вулична, де не було нагляду батьків... все в селі було, тому що приїжджали різні діти, і з міста, різних міст, і з села...» [4]. В усіх випадках перебування на селі було пов'язане з відкриттями й абсолютно новим досвідом.

Як підсумок, зазначу, що відкриттям цього дослідження стало те, що міський простір для дітей не є однорідним, не є, властиво, міським – вони привносять в нього сільський досвід. Цікаво також, що виїжджаючи на село, дитина часто залишалася на два, три місяці відокремленою від впливу макросистеми – вона не ходить у гурток, не читає преси, часом навіть не дивиться телевизор – вона живе в уявному середовищі. Отож, постулати, якими була переповнена тодішня преса для дітей та підлітків просто не завжди доходили до рук дитини, що, звісно, обмежувало її ідеологічний вплив.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Інтерв'ю з респондентом 1982 р.н., чол., від 07 травня 2007 (у власності автора).
2. Інтерв'ю з респондентом 1981 р.н., чол., від 19 травня 2007 (у власності автора).
3. Інтерв'ю з респондентом 1984 р.н., жін., від 07 травня 2007 (у власності автора)
4. Інтерв'ю з респондентом 1981 р.н., чол., від 27 квітня 2007 (у власності автора)

5. Adelman, Deborah. *The Children of Perestroika Come of Age*. – London-New York, 1994. – 193 p.
6. Aries, Philippe. *Historia dzieciństwa*. – Gdańsk: Wydawnictwo Marabut, 1995. – 238 s.
7. Bjorklid, Pia. *Children's outdoor environment*. – Stockholm, 1982. – 255 p.
8. Bujak, Kazimierz. *Człowiek zredukowany. Niektóre aspekty wychowania w szkole socjalistycznej // PRL z pamięci*. / Red. Czesław Robotycki. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001. – 214 s. S. 131-40.
9. Buliński, Tarczycjusz. *Człowiek do zrobienia. Jak kultura tworzy człowieka: studium antropologiczne*. – Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2002. – 261 s.
10. *Child Development research and social Policy* / Ed. by Harold W. Steven and Alberta E. Siego. – Chicago, 1984. 586 p.
11. *Life History and Narrative*. / Ed. by J. Amos Hatch, Richard Wisniewski. London: Falmer Press. 1995. – P. 116.

# РЕЦЕНЗІЇ



Зоряна ЛАНОВИК, Мар'яна ЛАНОВИК

© 2008

## НАУКОВИЙ ПРОЕКТ ЯК ПРОЕКЦІЯ АВТОРСЬКОЇ СЕМІОСФЕРИ

[Рецензія на книгу Анатолія Нямцу „Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования)”: Монографія. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.]

Сьогодні, коли майже добігає кінця перше десятиліття XXI століття, з'являються узагальнюючі виважені оцінки й аналізи літературного процесу XX століття та його теоретичного осмислення. Десятилітня часова дистанція видається достатньою для біль-менш панорамного всеохопного погляду на філософсько-культурологічну картину минулої епохи. Тому не випадково в українському літературознавстві майже одночасно почали з'являтися монументальні ґрунтовні розвідки, в яких здійснено теоретичні узагальнення домінантних явищ XX століття в їх історико-культурному, теоретико-методологічному чи фундаментально-аналітичному висвітленні. З-поміж таких глобальних розвідок варто назвати монографічні дослідження Тамари Гундорової („Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн”, К., 2005), Дмитра Наливайка („Теорія літератури й компаративістика”, К., 2006; „Коспаративістика й історія літератури”, К., 2007), Романа Гром'яка („Орієнтації. Розмисли. Дискурси”, Тернопіль, 2007), Ярослава Поліщука („Література як геокультурний проект”, К., 2008; „Пейзажі людини”, К., 2008).

Як відомо, минуле століття відзначалося строкатістю філософських підходів до мистецьких феноменів, у тому числі й різновекторністю художньо-естетичних пошуків у царині літературній. Тому кожен із названих авторів зосереджувався на певних явищах, виходячи із власної інтерпретаторської позиції, структуруючи свої дослідження з огляду на особливості власної наукової, чи й загалом особистісної світоглядної концепції.

При першому знайомстві з монографією Нямцу можуть виникнути деякі сумніви щодо суміжності чи й навіть сумісності її окремих структурних частин. Проте саме вони і є центруючими векторами інтелектуальної семіосфери їх автора, тому аналіз архітекτονіки цього наукового проекту слід підпорядковувати центральному принципу рецептивної естетики – індивідуалізації особистісного сприйняття, а, отже, й інтерпретації аналізованих феноменів. Тим більше, що мова йде про наукову монографію високого академічного гатунку, розраховану на фахівців-літературознавців, філософів, культурологів (як це зазначається в анотації книги). Це не означає, що наукова праця не буде цікавою для пересічного читача-інтелектуала, чи не стане в пригоді освіченому студенту-філологу як надійна теоретико-методологічна опора при вивченні різноманітних літературних явищ. Обравши саме таке жанрове визначення свого проекту, а, отже, і специфіку його функціонального призначення, її автор обрав і свободу форми та послідовності викладу матеріалу, а також своєрідний дещо есеїстичний стиль викладу, що, зрештою, сприяє й зацікавленню компетентного читача і спонукає до відкритого діалогу з ним.

Загалом структуру наукової візії Нямцу визначають три вектори (якщо обмежитися картезіанською системою координат, спростивши багатогранний часово-просторовий феномен до більш-менш осяжних параметрів осмислення і ословлення його складових частин). **Першою** і центральною віссю координат стає архетипна критика, яка в концепції чернівецького науковця набуває форми аналізу традиційних сюжетів і образів у світовій літературі. Ця сфера, з огляду на залучення літературного матеріалу попередніх епох, починаючи від античності, розширює межі наукових зацікавлень автора. Звичайно, він не аналізує детально культурні феномени давніх епох, а лише принагідно залучає необхідний для осмислення аналізованих явищ матеріал. І в цей спосіб подекуди пунктирно, а подекуди магістрально створює наукову панораму, що охоплює кілька тисячоліть світової культури. Якщо послуговатися концепцією Мішеля Фуко, культурологічні пласти в аналітичному окресленні А.Нямцу не просто рівномірно нашаровуються, а палімпсестно проступають крізь товщу осмислюваного матеріалу, творячи багатогранний науковий дискурс. Окреме поле досліджень становлять образи античності, що чи не найбільше розроблялися у світовій літературі (чи принаймні у європейських). Тому ця вісь може вважатися виміром *широти*

досліджень. Вона охоплює різні мистецькі епохи в сучасному осмисленні тяглості літературної традиції, культурного передання, динаміки розгортання світової цивілізації, тому, з огляду на значний часово-просторовий вимір, бачиться *горизонтальною*, чи, радше горизонтною (якщо залучити феноменологічну теорію горизонтну). Дослідник переконливо демонструє, як кожне наступне покоління по-новому відкривало, осмислювало чи переосмислювало найвизначальніші світоглядні горизонти європейської культури. Тут окреслюється сфера *лінійного* діалогу епох і культур.

*Друга* концептуальна вісь, що, безперечно, творить інтелектуальну *вертикаль* авторської семіосфери, є літературознавча біблеїстика – вона виводить коло осмислюваних проблем за межі іманентного світу – у трансцендентні виміри буття та можливості його осягнення людською свідомістю (чи принаймні ірраціональні спроби проникнення у них). Навіть не звертаючись прямо до теологічних проблем християнства, автор свідомо чи несвідомо проектує власні спостереження у царину духовності, моралі, божественного діалогу (за Бульманом), що є вертикаллю/світовою віссю людської цивілізації. У поле зору дослідника потрапляє велика кількість літературознавчих і суміжних явищ. Центральною ж проблемою залишається актуалізована у сучасному науковому дискурсі проблема канону і його трансформації чи деформації. Основна увага у цьому сенсі звернена все-таки на Новий Заповіт (хоча долучаються й окремі вкраплення старозавітних текстових структур, як-от переосмислення образу Каїна чи філософії Екклезіаста). Цим автор виявляє прихильність чи власну приналежність до грецької античної традиції (що відзначалася раціоналізмом і значною мірою матеріалізмом), не наважуючись зануритися у складні психокультурні прояви орієнтального юдейського мислення Старого Заповіту, ірраціональності світосприйняття та позаемпіричності буття.

Ще одна об'ємна сфера зацікавлень автора, яка творить окрему відносно замкнуту площину досліджень – наукова фантастика (якщо звзунти її до суто літературного втілення) чи (у широкому філософському сенсі) футурологія. Вона становить *третю* структуруючу вісь дослідження. Спрямована у майбутнє, позаемпіричне гіпотетичне осягнення долі людства, вона сприймається як *довжина* авторського світу дослідника (чи, у меркаторному вияві, довгота). Крізь призму аналізованих творів Анатолій Нямцу вдається до філософського осмислення глобальних проблем розвитку людства, подальшої долі цивілізації, можливості виходу з критичних загрозливих ситуацій сучасного суспільства. Услід за авторами-фантастами (особливо творцями антиутопій), літературознавець-філософ намагається змоделювати віртуальний діалог з майбутнім світом, гіпотетичним співрозмовником, що, очевидно, буде керуватися іншими, відмінними від сучасних, принципами осягнення дійсності.

Прикметно, що попри значне і постійне зацікавлення футурологічною тематикою, А.Нямцу майже цілком відмежується від новітніх експериментаторських концепцій в науковій царині. Він послідовно сповідує принципи наукового академізму в його класичному прояві, і світоглядно теж залишається класицистичним (і у сенсі літературної рецепції чи інтерпретації, і у підборі ілюстративного матеріалу, і у власне читацьких симпатіях).

Таким чином, на перший погляд дещо віддалені сфери міфологізму, біблеїстики та футурології цілком укладаються в Лотманівську концепцію семіосфери, що постає як концентрично впорядкована, однак неоднорідна й асиметрична семіотична ієрархія надструктури. У даному разі маємо справу не лише з виявами семіосфер національних літератур, семіосфер різних мистецько-культурних епох, а власне авторської світоглядної семіосфери, до якої включено елементи різночасових і різнопросторових текстових феноменів. Рецензована книга професора Нямцу постає знаковим віддзеркаленням, відбитком авторського науково-філософського осмислення світу й світів – у реальних та віртуальних проекціях, працею, яка фіксує глибину та обшир саме його авторських кодів та наукових зацікавлень. Показовою тут є й інша специфічна риса семіосфери – у ній, за Ю.Лотманом, усі елементи „знаходяться не в статичному, а в рухомому, динамічному співвідношенні, постійно змінюючи формули співвідношення один з одним”. Охопивши у своїй новій книзі пошуки, аналітичні розвідки, теоретичні міркування й висновки попередніх праць, власних досліджень минулих років, автор включив у новий реконструйований текст найвагоміші й перевірені часом власні здобутки (чи, говорячи словами М.Бахтіна, „зрілі плоди тривалого і складного процесу визрівання”), відкинувши те, що з огляду часової дистанції постало другорядним, маргінальним. У такий спосіб новий цілісний науковий проект вченого фіксує мінливість як закон існування семіосфери, котра постійно змінює свою



внутрішню структуру і силу зовнішніх зв'язків. Циркуляція текстів у межах кожної – авторської, національної, історичної – надсистеми безперервно відбувається в різних напрямках, де одні і ті ж тексти часто ретранслюються не одним, а кількома семіотичними центрами. Кожен реципієнт по своєму може окреслювати ці центри. Автор-же пропонує власні маркери у заголовку книги – Міф, Легенда, Література.

Попри те, що семіосфера А.Нямцу увібрала в себе глибинні пласти багатьох національних літератур (автор виявляє широку обізнаність з античною літературою, з багатьма європейськими – німецькою, французькою, англійською, польською, чеською, іспанською, італійською й ін. та неєвропейськими – зокрема північноамериканською та латиноамериканськими літературами; мистецькими системами різних епох), не можна не побачити чи оминати увагою загальнолюдську спрямованість авторського центрування тематики, акцентування власне того виміру, який можна визначити, і як „наднаціональний”, і як „надісторичний”, – антропологічний моральний імператив. Це є також відповіддю на вимогу нашого часу – епохи хаосу, деконструктивізму, безсистемної та неконтрольованої дифузії, що фіксується трансформаціями, деформаціями, руйнуванням канонів, етичних та естетичних законів, жанрових матриць; епохи, яка, за О.Шпенглером, постанала як процес „Смеркання Заходу”, згасання культурних цінностей та кращих надбань цивілізованого світу. Осмислюючи книгу О.Шпенглера, М.Бердяєв писав: „ми стоїмо на межі нової нічної епохи... Істинній духовній культурі, яка віджила свій ренесансний період та вичерпала свій гуманістичний пафос, доведеться повернутися до певних первнів релігійної культури середньовіччя...”. Розуміючи, що „пророцтво філософа, на жаль, збулося, і духовна криза цивілізації у другій половині ХХ століття наполегливо поставила вимогу висунення на перший план загальнозначимих ідеалів та цінностей, які б давали змогу митцям дослідити актуальні проблеми своєї епохи, виявити багатосторонні зв'язки сучасних конкретно-національних процесів з драматичною еволюцією людства в минулому. Утвердження пріоритету загальнолюдських ідеалів над хвилинними інтересами (класовими, ідеологічними і т.п.) по суті є осучасненим підсумком багатовікових духовних пошуків цивілізації. З цієї точки зору і зараз актуально звучить спостереження С.К'єркегора: „Нещастя нашого часу саме в тому, що він став не чим іншим, як „часом”, тимчасовим, що нестерпно не хоче нічого чути про вічність... хоче перетворити вічне в абсолютно зайве, що, однак, не вдасться вовіки віків; адже чим більше уявляють, ніби можна обійтися без вічного і чим більше наполягають на тому, що без нього можна обійтися, тим більше лиш по суті справи, його потребують” (С.21). Тому А.Нямцу своїм світобаченням та власним текстом націлює реципієнта на висновок про те, що „наш складний та швидкозмінний світ потребує чітких моральних орієнтирів, які часто виявляються літературою та мистецтвом в традиційних сюжетах фольклорно-міфологічного та літературного походження” (С.21).

Дослідник акцентує увагу на змістових зв'язках, перегуках конкретно-історичного, національного з універсальним, загальночасовим та надчасовим (у міфі та легенді), позачасовим (у біблійній трансценденції). Так, для автора „міфологічні та легендарні структури постають своєрідним ідейно-естетичним каталізатором і концентратом загальнолюдської пам'яті, що дають змогу через взаємодію багатьох змістових різночасових рядів включати конкретні процеси в контекст світових духовних пошуків й традицій, дослідити аксіологічні детермінанти створюваних мистецьких моделей” (Там само).

Розуміючи, що рецензована книга фіксує сучасний стан авторської семіосфери, яка знаходиться в постійному русі, розвитку, переформатуванні, розростанні, можемо висловити побажання, щоби в майбутньому вона розширилася у сфері українства та української традиції, котра, втім, уже принагідно представлена постатями І.Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, П.Тичини, О.Влизька, С.Черкасенка та ін. Прикро лише, що М.Гоголь названий „великим російським письменником” (С.380) і розвідка про нього увійшла до розділу „Живая жизнь” русской классики”. Адже і сама постать М.Гоголя, і його художні твори могли би стати плідним матеріалом для увиразнення власне українського вектора у книзі. Доцільним у цьому сенсі був би переклад монографії українською мовою – для фіксування авторської присутності в українському науковому дискурсі. Це би підсилило вже існуючий україномовний доробок професора Нямцу.

Складність осмислення семіосфери Іншого передусім полягає у складності самого феномена – чужої візії, чужого світобачення, тим більше, якщо його обшири такі розлогі та різновекторні, як у рецензованій праці. Відтак осмислення кожної наукової моделі, як і сама

модель, може розгортатися, добудовуватися і переструктуровуватися до безконечності. У межах рецензії ми можемо лише вказати окремі напрями думки, які окреслюють чи віддзеркалюють рецепцію авторського проекту. Ця проблема ускладнюється тим фактом, що кожна мистецька модель є не лише динамічною, а й віртуальною, тому її структура завжди залишається несяжною й невлвовимою. Однак вона стає потужним стимулом для осягнення окреслених та аналізованих у ній феноменів, процесів, явищ; вибудовує нові горизонти для нових проєкцій, актуалізацій, конкретизацій з боку читача. Можемо лише побажати плідного діалогу з автором, цікавих пошуків, прочитань та перепрочитань для багатьох поколінь реципієнтів, для яких книга й написана, і для яких автор приготував багато цікавих пропозицій. Бажаємо у процесі читання віднайти у книзі і авторські шляхи, і накреслити нові – свої власні. У цьому сенсі можливості книги А.Нямцу невичерпні.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Астрахан Наталія** – завідувач кафедри теорії та історії світової літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

**Бабій Людмила** – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Базилія Аліна** – аспірант кафедри польської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Боднар Ольга** – викладач кафедри іноземних мов при факультеті економіки і управління Тернопільського національного економічного університету.

**Бондарева Олена** – доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, професор кафедри україністики Національного медичного університету імені О.О.Богомольця.

**Вікторія Яковлева** – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Волковинський Олександр** – кандидат філологічних наук, доцент Кам'янець-Подільського національного університету.

**Галета Олена** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, директор Центру гуманітарних досліджень.

**Гірняк Мар'яна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Головій Оксана** – аспірант кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Дзись Тарас** – асистент кафедри німецької мови Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Дуркалевич Вікторія** – викладач кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Ємчук Тетяна** – кандидат філологічних наук, викладач Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Жигун Сніжана** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики філології Київського університету імені Тараса Шевченка.

**Завадський Юрій** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри інформатики та методики викладання інформатики Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Захаров Віталій** – аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Зимомря Іван** - докторант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Зубрицька Марія** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Косюк Оксана** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Лановик Зоряна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Лановик Мар'яна** – доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Левко Уляна** – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Маланій Назар** – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Мацевко-Бекерська Лідія** – кандидат філологічних наук, працівник Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова.

**Михида Сергій** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Моклиця Марія** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Мочернюк Наталія** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри філології Коломийського інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Нестелєв Максим** – аспірант Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

**Оляндер Луїза** – доктор філологічних наук професор Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Остапчук Вікторія** – здобувач кафедри польської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Папуша Ігор** – докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Печарський Андрій** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ім. акад. М.Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Поліщук Ярослав** – доктор філологічних наук, професор кафедри україністики Ягеллонського університету (Краків), професор Національного університету «Острозька академія».

**Поплавська Наталія** - кандидат філологічних наук доцент кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Порохняк Наталя** – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Пушак Юлія** – аспірант Експериментальної міждисциплінарної аспірантури з соціальних та гуманітарних наук.

**Ромазан Олена** – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

**Руденко Марта** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Приватного вищого навчального закладу "Комерційний інститут".

**Самолук Оксана** – аспірант, викладач іноземних мов Рівненського економіко-гуманітарного та інженерного коледжу.

**Сірук Вікторія** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Слапчук Василь** – письменник, лауреат Шевченківської премії, здобувач кафедри польської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Сокол Мар'яна** – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Стернічук Віта** – викладач кафедри іноземних мов Луцького державного технічного університету.

**Тарнашинська Людмила** – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

**Ткачук Микола** – доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Філоненко Софія** – кандидат філологічних наук, доцент, заступник директора Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету з наукової роботи.

**Хопта Світлана** – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Челецька Мар'яна** – кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник Львівського відділення Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

**Черняхівська Вікторія** – магістрант Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Шестакова Елеонора** – доктор філологічних наук, старший викладач кафедри журналістики і кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету.

**Щербіна Світлана** – провідний спеціаліст Запорізької державної інженерної академії.

**Яковенко Сергій** – докторант кафедри полоністики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

# УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО АЛЬМАНАХУ

Науковий альманах “Studia methodologica” створено для публікування результатів досліджень у галузі методології гуманітарних наук. До альманаху приймаються наукові статті з проблем філософії та методології гуманітарних наук. Перевага надається статтям, що максимально відповідають профілю видання.

Альманах внесено до Переліку фахових видань ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю “філологія”. Публікації в альманаху визнаються фаховими ВАК України згідно наказу №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями “філософія”, “соціологічні та політологічні науки”. Друкується за рішенням Ученої ради ТДПУ ім. В. Гнатюка.

Традиційними стали рубрики альманаху “Методологічні студії”, “Мовознавчі студії”, “Літературознавчі студії”. Редакція також зацікавлена в матеріалах до рубрик “Рецензії та огляди”, “Переклади” (українською або російською мовами). Матеріали друкуються мовою оригіналу із збереженням авторської стилістики. Авторам надсилається примірник альманаху. Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції. Редакція залишає за собою право публікації матеріалів на сайті альманаху.

Увага! Редакція альманаху залишає за собою право на розміщення матеріалів кожного випуска на веб-сайті альманаху одразу після виходу його друкованої версії.

**Вимоги до оформлення матеріалів.** Матеріали приймаються у форматі .doc (Microsoft Word) або .rtf. Мінімальний обсяг статті — не менше 10 сторінок машинопису. Посилання необхідно робити за зразком: [номер позиції, сторінка]. Обсяг матеріалу обраховується за такою формулою: кількість знаків з пробілами/1800.

Обов'язкова наявність даних про автора (прізвище, ім'я та по батькові повністю, науковий ступінь, місце роботи, посада, службова та домашня адреса, контактний телефон, адреса електронної пошти). Для студентів, аспірантів та пошукачів обов'язковою є наявність рекомендації наукового керівника. За відсутності даних про автора та рекомендації наукового керівника матеріали не будуть допущені до розгляду редакційною колегією.

Редакція просить надсилати матеріали за адресою: а/с 554, Тернопіль-27, 46027; або електронною поштою: dryuryzavadsky@gmail.com.

В мережі Інтернет функціонує веб-сторінка альманаху за адресою  
<http://studiamethodologica.com.ua>

Наукове видання

Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 24

Відповідальний за випуск Юрій Завадський

Підписано до друку 2.06.2008. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.  
Папір офсетний. Тираж 300.

Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль-27, а/с 554.  
Науково-редакційний відділ Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка.  
46027, Тернопіль, вул.М.Кривоноса, 2