

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

STUDIA METHODOLOGICA
Випуск 28

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль
2009

ББК 87.256: 60+87.256: 81
S 88

Голова науково-редакційної ради:
д.філол.н., проф. Олег Лещак

Науково-редакційна рада:
В. Заїка (Росія), Р. Стефанський (Польща), Е. Касперський (Польща), Ю. Ситько, О. Глотов,
М. Чаркіч (Сербія), М. Братасюк, В. Кравець, Н. Мазепа, І. Пасько, В. Сердюченко, С. Ткачов,
В. Ярошовець.

Редакційна колегія:
к.філол.н., доц. Ігор Папуша (головний редактор)
д.філол.н., проф. Роман Гром'як
д.філол.н., проф. Ольга Куца
д.філол.н., проф. Наталія Поплавська
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк
д.філол.н., проф. Михайло Лабащук
д.філол.н., проф. Мар'яна Лановик
д.філол.н., проф. Микола Ткачук
к.філол.н., ас. Юрій Завадський (відповідальний редактор)

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:
д. філол.н., проф. Луїза Оляндер
д.філол.н., проф. Зоряна Лановик

Адреса редакції
46027, Тернопіль-27, а/с 554
Веб-сайт альманаху: www.studiamethodologica.com.ua

*Редакція не завжди поділяє погляди авторів
Матеріали друкуються мовою оригіналу*

S 88 Studia methodologica. – Випуск 28. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ
ТНПУ ім.В.Гнатюка, 2009. – 214 с.

ISBN 978-966-07-1562-2

© Studia methodologica, 2009

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Леся ГЕНЕРАЛЮК ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ ЛІТЕРАТОРОМ- ХУДОЖНИКОМ: ЕКФРАЗИС ТА ГІПОТИПОЗИС	5
Ігор ПАПУША НАРАТИВІСТИКА ФРАНКА АНКЕРСМІТА	14
Світлана ЛУЦАК ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПЕРЕГЛЯДУ КАТЕГОРІАЛЬНОГО СТАТУСУ ДОМІНАНТИ ЗА СИНЕРГЕТИЧНОЮ ПАРАДИГМОЮ.....	19
Валерій КИКОТЬ РОЛЬ АСОЦІАЦІЇ У ТВОРЕННІ ТА ПЕРЕКЛАДІ ПІДТЕКСТОВОГО ОБРАЗУ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ	28
Іван ЛУЧУК ДИСКУРС: ЗВІДКИ І КУДИ	39
Валентина НАРИВСКАЯ ФУНКЦІЇ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧЕСКИЙ КАТАСТРОФИЗМ»: ВОЗМОЖНОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ПРЕЛОМЛЕНИЯ	44
Анна СТЕПАНОВА ФЕНОМЕН ПЕРЕХОДУ: ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ЗМІСТ	51
Людмила СОБЧУК БАГАТОСУБ'ЄКТНА ГЕТЕРОГЕННА НАРАЦІЯ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО: ПОВІСТЬ «ПЕРВІНКА» І НОВЕЛИ «БИНЬ-БИНЬ-БИНЬ», «ЖЕНЯ»	57
Олександра ЛОТОЦЬКА ОСОБЛИВОСТІ НЕТРАДИЦІЙНИХ НАРАТИВНИХ ФОРМ В НОВЕЛАХ О.ГЕНРІ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	63
Ольга ТИЩЕНКО, Ольга ГРИБОВА ПСИХОЛОГІЧНЕ МИСЛЕННЯ ТА ХУДОЖНЄ БАЧЕННЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТИПОЛОГІЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА	67
Ілона ДОРОГАНЬ ТВОРЧИСТЬ І ДОЛЯ М.БАШКІРЦЕВОЇ В ОЦІНЦІ ФРАНЦУЗЬКОЇ КРИТИКИ: МІФИ І РЕАЛЬНІСТЬ	72
Ольга ДОВБУШ МАСОВА ЛІТЕРАТУРА: ЗА ТА ПРОТИ	78
Ольга КОГУТ «ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ» ІСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА В НАУЧНО- ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ Н.Я. ЭЙДЕЛЬМАНА	85
Ольга ВОЗНЮК ВІЗІЯ УКРАЇНИ ЄЖИ СТЕМПОВСЬКОГО НА ШПАЛЬТАХ ПОЛЬСЬКОГО ЕМІГРАЦІЙНОГО ЧАСОПИСУ ПАРИЗЬКОЇ “КУЛЬТУРИ”	88
Роман БЛЯШЕВИЧ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ МУДРОСТІ У КНИЗІ ЙОВА	93
Людмила БЕРБЕНЕЦЬ ІСТОРИЧНІ ПРОТОТИПИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ПОБУДОВ	98
Ольга БЛАШКІВ ЛІРИЗМ ПРОЗОВИХ ДРАМ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА З ПОГЛЯДУ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ПОЕТИКИ	105
Лідія ВЕРБИЦЬКА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ ІВАНА ФРАНКА КРИЗЬ ПРИЗМУ НАТУРФІЛОСОФІЇ.....	110

ТАМЛА КОТОВСЬКА	
ПІДЛІТКОВО-ЮНАЦЬКЕ СПРИЙМАННЯ ТЕКСТУ «НАД ПІРВОЮ У ЖИТІ» СУЧАСНИМИ ЧИТАЧАМИ. ЕКСПЕРИМЕНТ.....	115
ІРИНА ШЛАПАК	
КАТЕГОРІЇ “КІНЦЯ” ТА “ПОЧАТКУ” У ЦИКЛІЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ КНИГИ ДЖ.ДЖОЙСА «FINNEGANS WAKE»: ДО ПИТАННЯ ПРО МОДЕЛЮЮЧУ ФУНКЦІЮ ПОЕТОНІМА....	122
ІРИНА ОЛІЙНИК	
УКРАЇНОМОВНІ ПЕРЕКЛАДИ ЗБІРКИ Р. КІПЛІНГА “JUST SO STORIES”: ЖАНРОВІ КАНОНИ Й КОНФРОНТАЦІЇ.....	125
СВЕТЛАНА ГРУШКО	
РОЛЬ ГОГОЛЕВСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ВИДЕННІ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТІ М.А. БУЛГАКОВА (НА МАТЕРІАЛІ РАССКАЗА «ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА»).....	132
ВІРА БУРКО	
СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ РОМАНУ СИЛЬВІЇ ПЛАТ «ПІД КОВПАКОМ»	135
ОЛЕГ БОДНАР	
ВНУТРІШНІЙ КОНФЛІКТ ОСОБИСТОСТІ: ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ ДЖ. ОРУЕЛЛА “ВБИВСТВО СЛОНА”).....	138
НАТАЛЯ БЄЛОКОНЬ	
“ПРОБЛЕМА ІВАНА ЧЕНДЕЯ”: АНТРОПОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ	141
МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ	
Михаїл ЛАБАЩУК	
СООТНОШЕНИЕ ЯЗЫКОВЫХ КЛИШЕ (ФРАЗЕМОВ) В РУССКОМ И ПОЛЬСКОМ ЯЗЫКАХ.....	147
МАРГАРИТА НАДЕЛЬ-ЧЕРВИНЬСКА	
РУССКАЯ ПАРЕМИОЛОГИЯ: МЕТАЗНАКИ ФОЛЬКЛОРА И ПАРАДИГМЫ ТРАДИЦИОННЫХ СМЫСЛОВ.....	151
ІРИНА КОСТЬ	
СТРАЖДАННЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ФРАЗЕОЛОГІЇ	157
ФІЛОСОФСЬКІ ТА АНТРОПОЛОГІЧНІ СТУДІЇ	
ОКСАНА ЛАБАЩУК	
ОБ’ЄКТ І ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ В СУЧАСНІЙ ПОЛЬСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРИСТИЦІ: АНТРОПОЛОГІЧНЕ СПРЯМУВАННЯ І МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПЛЮРАЛІЗМ.....	162
АДАМ ЗАМОЙСКИЙ	
ПЕРВЫЕ ЕВРОПЕЙЦЫ	170
ВІКТОР ЯШИН	
ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ ПОВОРОТ У СОЦІОГУМАНІТАРНОМУ ПІЗНАННІ «ІНШОГО»: ЗАХІДНИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ.....	174
ВІКТОР ЗІНЧЕНКО	
ТЕОРЕТИЧНІ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА І ДЕРЖАВИ.....	188
Рышард СТЕФАНЬСКИ	
КОГЕРЕНТНОСТЬ-ДИФЕРЕНТНОСТЬ ЕВРОПЕЙСКИХ ЦЕННОСТЕЙ.....	194
ОЛЬГА СОСЛЮК	
ПОНЯТТЯ ГРИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ГУМАНІСТИЦІ	200
ОКСАНА НОВОСТАВСЬКА	
ФІЛОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС ІВАНА ФРАНКА: ПРОБЛЕМИ НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ.....	204
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	211
УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО АЛЬМАНАХУ	213

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ



Леся ГЕНЕРАЛЮК

© 2009

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ ЛІТЕРАТОРОМ-ХУДОЖНИКОМ: ЕКФРАЗИС ТА ГІПОТИПОЗИС

Відомий принцип «єдиної мети» Джамбаттісти Маріно, котрий уперше підійшов до поняття синтезу мистецтв як шляху могутнього впливу на реципієнта, вважаючи, що живопис є німою поезією, поезія – живописом, що розмовляє, а музика й поезія – споріднені типологічно, полягав у створенні «дивовижного враження», яскравого ефекту від максимально різнобічного навантаження рецепторів реципієнта. Між візуальними й словесними мистецтвами, за висловом Ф. Шміта, існує особлива аналогія, адже «слово створюється задля зображальності»: для того, щоб переконливо вплинути на читача, воно мусить «показувати предмети, якості, дію»¹. Так, Ф. Рабле, першокласний письменник, вважав для себе за честь бути учнем художника².

Поєднання в одній особі літератора/поета і художника фактично втілює думку багатьох теоретиків про ідеального творця³. Синкретичність світогляду, об'ємність картини світу, володіння різними художніми техніками, тяжіння до образного синкретизму, врешті, особливий масштаб концептуалізації – скеровані на формування в реципієнта максимально яскравого враження. В цьому напрямку взаємодія образотворчого мистецтва й літератури об'єктивується у кількох варіантах, коли художник-поет 1) описує словом картини і твори мистецтва (екфразис); 2) підписує картини, створюючи словесний текст-інтерпретацію до зображеного; 3) створює словесні картини (інколи номінує їх, означуючи словом «картина» загальний дискурс вибірковості, фрагментарності власного світосприйняття). Особливої уваги заслуговує третій варіант такого мистецького інтеракціонізму – гіпотипозис, або словесна пластика, тобто інтерполяція в літературні форми мистецьких візій, деяких прийомів і мистецьких технік.

Поширені в літературі екфразис та гіпотипозис вичерпно характеризують автора, який може бути художником-професіоналом, або ж аматором, що послуговується специфічним баченням митця. Екфразис (грецьк. ekphrasis – виклад, опис) як словесний опис творів візуальних мистецтв, часто супроводжуваний естетичною оцінкою чи відзначенням окремих технічних прийомів автора твору, його манери й стилю – у цьому сенсі досить промовистий. Це неодноразово зазначалося в літературознавстві, куди ввели це поняття Лео Шпітцер у своїй класичній розробці, присвяченій оді

¹ Шмит Ф.И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. – Х., 1919. – С. 99-100. Историк мистецтва стверджував, що «поет є зображальним художником-словесником. Як і в живописця, у нього в душі складаються образи загальні й одиничні; одні й ті ж стимули діють на роботу уяви і поета і маляра; засоби для впливу на публіку в їхньому розпорядженні одні й ті самі – більш чи менш повне й точне відображення дійсності» (Там само).

² Кантор К. М. Живопись в проекте западноевропейской культуры: (Переинтерпретация романа «Гаргантюа и Пантагрюэль») // Кантор К.М. Тысячеглазый Аргус: Искусство и культура. Искусство и религия. Искусство и гуманизм. – М., 1990. – С. 93.

³ Літературознавці приділяють особливу увагу поетам і письменникам, що є водночас рисувальниками або ж використовують засоби суміжних мистецтв у своїй творчості, наприклад, Дж. Єнсен, що досліджував західноєвропейських письменників XIX – XX ст., котрі були видатними художниками (*Jensen J.C. Doppelbegabungen // Merkur. – Stuttgart, 1995. – Jg. 49. – № 4*), В. Демент'єв, котрий вивчав російських письменників, що мали дотичність до образотворчого мистецтва (*Демент'єв В.В. Поэта быстрый карандаш. – М., 2000*), автори наукового збірника «Рисунки писателей» (СПб., 2000) аналізують зображення, створені Пушкіним, Жуковським, Батюшковим, Ремізовим та ін. Цією темою цікавляться текстологи й мистецтвознавці (*Serodes S. Les manuscrits autobiographiques de Stendal. – Geneve, 1993; Bourjea S. Rhombes // Poétique, 97. – Paris, 1997; Rzerzycka M. Perwersje dekadentów: Akt w malarstwie i literaturze. – Warszawa, 2002*), іконологи (*Huber E. W. Ikonologie: Zur anthropologischen Fundierung einer kunstwissenschaftlichen Methode. – Mittenwald; München, 1978; Mitchell W. J. T. Iconology: Image, Text, Ideology. – Chicago; London, 1986*).

Кітса про грецьку вазу⁴, Мюррей Крегер⁵, Джеймс Хеффернен⁶. З останніх масштабних досліджень можна назвати, окрім ґрунтовних розробок Хеффернена, праці Ліліани Ловель, Марка Сміта, Міхала Марковського, Марії Рубінс та інших авторів⁷, котрі досліджують екфразис як специфічну метамову літератури або гіперзнак, поширений у поезії, прозі, драматичних творах у різні епохи.

Тут відзначимо, що з трьох різновидів екфразисів: а) літературний твір, який є водночас повним описом артефакту і обмежується ним; б) розгорнута словесна інтерпретація живопису, графіки чи скульптури як компонент літературного твору більшого обсягу; в) короткі асоціативні екфразиси-експромти або екфразиси-ремінісценції на тему образотворчого мистецтва, – у поетів-художників переважають два останні. Для них характерні коректність, послідовність опису, акценти на емотивних аспектах, відзначення окремих промовистих деталей.

Для прикладу, два екфразиси Шевченка, що відтворюють начерк задуманого Брюлловим полотна «Афінський вечір» (1838-1843, сепія, перо) і його ж незакінчене олійне полотно «Облога Пскова королем Стефаном Баторієм в 1581 році» (1839-1843), надзвичайно точні. Перший фіксує «афинскую улицу, освещенную вечерним солнцем. На горизонте вчерне оконченный Парфенон, но леса еще не убраны. На первом плане среди улицы пара буйволов везут мраморную статую «Река Илис» Фидия. Сбоку сам Фидий, встречаемый Периклом и Аспазией, и всем, что было славного в Перикловых Афинах, начиная с знаменитой гетеры и до Ксантиппы. И все это освещено лучами заходящего солнца».

Екфразис «Облоги Пскова» так само починається з третього плану (відзначимо специфічний підхід митця-професіонала, котрий поступово «веде» глядача від периферії до центру): «Взрыв башни, немного ближе пролом в стене и в проломе рукопашная схватка», де видніє маса шоломів – «железные ливонские, польские, литовские»; на другому плані, з лівого боку полотна — «крестный ход с хоругвями и иконой Божьей матери, торжественно-спокойно предшествуемый епископом с мечом святого Михаила», і, нарешті, за принципом наростання експресії, — передній план. Мікросюжети смислового центру полотна описуються якнай докладніше: «в середине картины бледный монах с крестом в руке, верхом на гнедой лошади», справа від монаха гине білий кінь Шуйського, «а сам Шуйский бежит к пролому с поднятыми вверх руками», зліва від монаха «благочестивая старуха благословляет юношу или, лучше сказать, мальчика на супостата», «девушка поит водою из ведра утомленных воинов», і в самому кутку картини – напівоголений воїн, що вмирає, якого підтримує молода жінка.

Екфразис динамічний, детальний, із синестезійним ефектом («кажется, слышишь крики и звон мечей») та, незважаючи на те що в ньому, за твердженням автора, й половини епізодів картини не описано (оповідач свідомо зупинив потік словесної деталізації задля передачі враження від цілого), – надзвичайно яскравий. Він демонструє естетичні позиції художника-літератора, його ставлення до живопису, котрий (особливо для Шевченка-синестетика) може зробити видимими крики й брязкіт зброї, унаочнити нематеріальне – почуття, світ душі.

На відміну від багатьох словесних експромтів на теми мистецтва, наприклад у Гейне, який описав «Ніч» Мікеланджело: «У витворі цьому закладено цілий світ мрій зі всім потаємним блаженством, ласкавий спокій оточує прекрасне тіло, умиротворене світло місяця наче розливається по його жилах...»⁸, чи екфразисів Бальзака, Полевого, Кукольника, екфразиси Шевченка, художника-літератора є надзвичайно точними, послідовними відтвореннями, що включають подеколи фіксацію зображально-технічних секретів майстра, по-друге, вони мають чітке суб'єктивне забарвлення. Їхня достовірність (незважаючи на те що більшість з них створена у повістях по пам'яті, приблизно через 17 років після обсервації) вражає кожного, хто має можливість зіставити, для прикладу, два описані

⁴ Spitzer L. The «Ode on a Grecian Urn», or Content vs. Metagrammar // Essays on English and American Literature. – Princeton, 1962.

⁵ Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. – Baltimore, 1992.

⁶ Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation // New Literary History. – 1991. – Vol. 22. – № 2. – P. 297-316.

⁷ Heffernan J.A.W. The Museum of Worlds: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. – Chicago, 1993; Smith M. Literary Realism and Ekphrastic Tradition. – University Park, 1995; Louvel L. L'Oleil du Texte. Textet image dans la litteraturé de langue anglaise. – Toulouse, 1988; Markowski M.P. Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza // Pamiętnik Literacki. – 1999. – № 2; Рубинс М. Пластическая радость красоты. Экфразис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб., 2003.

⁸ Гейне Г. Флорентийские ночи // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Ленинград, 1985. – С. 55.

твори Брюллова (зберігаються сьогодні відповідно в Російському музеї Санкт-Петербурга і Державній Третьяковській галереї в Москві) з усіма деталями шевченківських описів.

Цікаво, що Шевченко не тиражував екфразисів найбільш відомих творів, він не описував, зокрема, творів Рафаеля й Рені, портретів Герарда Доу, лише посилався на них, не подав екфразису полотна Якоба ван Рейсдала «Болото» (1660-ті), зауваживши, що це відома картина з Ермітажу («Прогулка с удовольствием и не без морали»), також не описував брюлловської «Загибелі Помпеї», якою захоплювався і яка неодноразово була відтворена в літературі, у тому числі Пушкіним («Везувий зев открыл») і Гоголем (есе «Останній день Помпеї» у збірнику «Арабески»). Зіставлення екфрастичної манери Шевченка з манерою Пушкіна й Гоголя, демонструє шевченківську точність, коректність фахового художника щодо описуваного твору. Пушкін в екфразисі-переліку образів полотна (дим, полум'я, колони, що падають, низвержені кумири, статуї, кам'яний дощ) назвав Везувій, якого там немає. Гоголь не згадав ні Везувію, ні кумирів та інших деталей, а зосередився виключно на тому враженні, яке картина справляє на глядача; він створив детальний опис ідеї-сopncetto, відмовляючись «визначити зміст картини й наводити пояснення», причому вважав свій опис «цілком адекватним словесним перекладом живописного твору»⁹.

Присутність специфічної самохарактеристики автора через екфразис (тобто через суб'єктивне сприйняття артефактів) достатньо проілюструвати одним із екфразисів «Сікстинської мадонни» Рафаеля у виконанні В. Белінського: «Ця аристократична жінка, дочка царя du somme il faut, вона дивиться на нас не те, що з презирством, – це їй не пасує, вона надто добре вихована, щоби кого-небудь образити презирством, навіть людей; вона дивиться на нас із холодною прихильністю, водночас боячись забруднитися від наших поглядів і засмутити нас, плебеїв, відвернувшись від нас. Малюк, якого вона тримає в руках, відвертіший аніж вона: в неї ледь помітно погордливо стиснута нижня губа, а у нього цілий рот дише презирством до нас, ракалій»¹⁰.

Іншим варіантом самохарактеристики слід вважати екфразис відомої картини Шевченка «Катерина» (лист до Г. Тарновського від 25.01.1843). Особлива деталізація, скрупульозність у словесному відтворенні, спроба донести адресатові емотивний заряд твору: «Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаліком і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона сердешна тіль не плаче та підіймає передню червону запашину, бо вже, знаєте, трошки тее... а москаль дере собі за своїми, тілько курява ляга – собачка ще поганенька доганя та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тілько мріє», – є ключем до психологічних та символіко-сугестивних паралелей автора картини й автора екфразису в одній особі. Подібним чином Д.-Г. Россетті, так само не обмежившись живописною й поетичною репрезентацією образу-концепту оскверненої жінки, створив детальний екфрастичний опис своєї картини «Знайдена» в листі до до В. Ханта (від 30.01.1855)¹¹; таким чином обидва літератори-художники репрезентували у максимально «зримих» кодах одну з центральних позасвідомих структур власної психіки, означену Юнгом як Аніма¹².

Нюанс полягає в особливостях символічної полісемії образу українського поета-художника, на відміну від англійця: вважаючи екфрастичний опис недостатнім, Шевченко на третій сторінці листа намалював власний твір олівцем та пером, намагаючись вкласти у свідомість адресата максимально об'ємний образ-концепт долі Катерини, що корелює з ідеєю історичної долі України, яка хвилювала його на той час – адже полотно створювалося в період роботи над поемою «Гайдамаки». Сислове навантаження й символізм кожної деталі цього класичного твору (дуб, відчачнута дубова гілка біля ніг героїні й суха гілка над її головою, собака, шлях, промовисті атрибути – гак, сокира, вила, шлея-петля, що оточують селянина, – знаки народного повстання) надзвичайно важливі для автора. Це засвідчує і скрупульозна, включно з кількаразовим переписуванням, праця над картиною. У екфразисі ж зроблено специфічний акцент: фігура другого плану – чоловік у брилі з чітко окресленим обличчям, козацькими вусами, бездоганно виліпленими руками, – названа «дідусь». Таке зашифрування змісту полотна дало підставу дослідникам і

⁹ Баритт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи: На материале русского искусства XIX века //Русская литература и изобразительное искусство XVIII – нач. XX века: Сб. научн. трудов. – Ленинград, 1988. – С. 15.

¹⁰ Цит за: Иоффе И. Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. – Ленинград, 1927. – С. 123.

¹¹ Див.: Прерафаэлизм: Иллюстрированная энциклопедия. – СПб.; М., 2006. – С. 167-168

¹² Генералюк Л. Універсализм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. – К., 2008. – С. 179.

коментаторам називати персонажа то «старим селянином»¹³, то «царинним дідом»¹⁴, то «дідом-ложкарем»¹⁵, та відповідно іменувати підготовчі начерки: «Дід»¹⁶, «Дід за цариною» і т.п. (наприклад, «виконав етюд «Дід» до картини «Катерина»¹⁷), що не відповідає семантиці протесту, потенційного бунту, непокори, майбутньої кари, закладеній у далеко не другорядному образі.

Екфразиси іншого літератора-художника, Теофіля Готье, котрий охоче демонстрував свою ерудицію історика мистецтва й мистецького критика у повістях та поезії, відзначаються прирошуванням сенсів. Наприклад, у вірші «Inés de las Sierras» (1852) він використав свідому редуцію сюжету новели Ш. Нодье «Інес де лас Сьеррас» (1837), але спроектував риси героїні вірша на іспанську танцівницю Петру Камара, якою захоплювався в період її успіху на сцені театру «Жімназ» у 1851 р. та портрет якої пензля Т. Шассеріо «Петра Камара, що танцює» (1852) він придбав незадовго перед написанням вірша. Сам вірш має подвійну алюзивну спрямованість: у розгорнутий екфразис картини Шассеріо вкраплені алюзії щодо фатальної героїні Нодье, якій властиві «похмура чарівність» та «могильна пристрасть» – вона, легша за повітря, танцює качучу й губить чоловіків своїм чуттєвим танцем трагічної вакханки. «Elle danse, morne bacchante, / La cachucha sun un vieil air, / D'une grace si provocante, / Qu'on la suivrait meme en enfer», – писав Готье¹⁸.

Образ відомої циганки у вірші «Carmen» (1861) також надзвичайно живописний, зримий саме завдяки словесному відтворенню картини Е.А. Деоданка «Цигани й циганки, що повертаються зі свята в Андалузії» (1853) й окремим алюзіям на «Кармен» П. Меріме (1846). В іншому вірші «Vieux de la Vieille» («Стара гвардія», 1850) Готье подібно об'єднав баладу австрійського поета Й.-Х. Цедлица «Нічна перевірка» (1832) та літографію до неї французького художника Д.О. Раффе, що прославляв воєнків часів Першої республіки та Наполеонівської імперії. Те, що вірш «Les Néréides» («Нереїди», 1853) є найдетальнішим екфразисом акварелі польського митця Теофіла Квятковського, заявлено з перших рядків: «J'ai dans ma chamber une aquarelle / Bizarre, et d'un peintre avec qui / Mètre et rime sont en querelle, / Théophile Kniatowski»¹⁹ (Княтовський – помилка Готье), хоча тут не обійшлося без екфразисних алюзій на картини Р.Г. Лемана «Феї вод» (1837) та Е.О. Жандрона «Нереїди» (1851) – їм обом Готье присвятив критичні статті у «La Presse».

Готье, попри свої дещо імпульсивні й надміру чисельні описи творів мистецтва, зумів завдяки екфразисам, в тому числі й архітектурним, створити свій особливий стиль митця-прозаїка. Так, у повісті «Золоте руно» (1839) з-поміж ремінісценцій з художників Я. Ван-дер-Вейдена, Д. Тенірса, А. Босса, Г. Терборга, О. Веніуса, А. Ріко, Ф. Снейдерса, К. Массейса, Н. Гаспара, Б. Анджело він подав екфразиси полотен Рубенса, що видають його кваліфікованість як мистецтвознавця. Готье, зокрема, пише: «Воздвиження хреста» – твір цілком особливий: коли Рубенс писав його, він мав мікеланджело. Рисунок тут різкий, розгонистий, несамовито-виразний, в стилі римської школи; напружені всі м'язи, вимальовується кожна кістка, кожен хрящ, крізь гранітне тіло проступають сталеві жили. Це вже не той радісний багрянець, яким антверпенський художник безпечно скроплює свої численні творіння, це італійський бістр, рудувато-бурий, гранично густий; кати Христа – велетні з слонячими тілами, тигрячими мордами, по-звірячому жорстокі; навіть на самого Христа поширено цю гіперболізацію; він радше нагадує Мілона Кротонського, котрого підняли на дибку його суперники-атлети, аніж бога, що добровільно пожертвував собою заради людства. Фламандського тут нічого немає, хіба великий снейдеровський пес, що гавкає в кутку картини», – й таким описом викликає чітке «бачення-сприйняття» читачем цього експресивного твору великого майстра.

У екфразисі другого рубенсівського твору, «Зняття з хреста», відсутній опис деталей. Готье зробив акцент на емоційному сприйнятті, на враженні, яке пробуджує в глядача «прекрасний лик Магдалини» та її погляд, « в якому вигравали алмази світла й перлини скорботи»; цей образ «переможно сяяв у океані золота, і здавалося, очі її пронизують променями свинцеве й імлисте повітря»²⁰. Слід віддати належне французькому письменнику й художнику-аматору, який умів за

¹³ Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...». Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. – Х., 2001. – С. 308.

¹⁴ Антонович Д. Шевченко – маляр // Шевченко Т. Повне вид. тв. – Чикаго, 1963. – Т. 11. – С. 87.

¹⁵ Дорошенко К.П. Катерина // Шевченківський словник: У 2 т. – К., 1976. – Т. 1. – С. 285.

¹⁶ Шевченко Т. Г. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 2005. – Т. 7. – С. 301.

¹⁷ Жур П.В. Труді і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка. – К., 2003. – С. 75.

¹⁸ Цит. за: Готье Т. Эмали и камеи: Сб. – М., 1989. – С. 108.

¹⁹ Там само. – С. 142.

²⁰ Цит. за: Готье Т. Два актера на одну роль. – М., 1991. – С. 160-161.

допомогою кількох влучних метафор і описати твір, і прокоментувати, й оцінити його, викликавши в читача потрібну емоційну реакцію.

Але зіставлення Готье з Шевченком демонструє два різні підходи до вербалізації творів мистецтва: об'єктивний мистецтвознавець і суб'єктивний художника-професіонала. Яскравий, віртуозний стиль Готье завжди в гонитві за особливим ефектом, який справляють на читача його, без сумніву, фахові описи, він орієнтується на реципієнта, на відгук, на резонанс; аналітичний погляд Шевченка – вивчаючий, але від того не менш емоційний підхід майстра, що виокремлює деталі виконання, технічні особливості твору. Цей погляд звернений не назовні, як у Готье, а вглиб себе – Шевченкові важливо передати власну рецепцію, особисті, можливо, не надто метафорично й блискуче викладені, спостереження.

Побіжні й детальні екфразиси переповнюють прозу малих жанрів Готье, вони є, зокрема, у «Даніелі Жоварі» (1833), де образ ексцентричного франта викликав у пам'яті парадні портрети фламандця Франца Порбуса: «Зачіска, як у Генріха III, широка борода, брови врізнобіч, вузька біла рука, на пальці – великий старовинний перстень з печаткою»²¹; у новелі «Аррія Марцелла» (1852), своєрідній реставрації життя й побуту Помпей, опис залів однієї з вілл, оздобленої античними фресками («Стеля була розписана зображеннями Марса, Венери і Амура, до того ж чистота рисунку, блиск колориту і невимушеність мазка говорили про... великого майстра»²²), перегукується зі словесним відтворенням античних сюжетів у оповіданні «Мадемуазель Дафна де Монбріан» (1866), зокрема розписів стін коридору («червонуваті фрески схожі на ті, що прикрашають руїни Помпей і Геркуланума», де «зображені танцівниці, вакханки, сатири, що борються з козлами, пігмеї, що воюють з журавлями, амури, що з усіх сил поганяють горобців, бабок і слимаків, запряжених в їхні колісниці, та фантастичні архітектурні споруди на тлі пейзажів – звичні сюжети античного живопису»²³) чи сцени пензля Полідоро Караваджо: «Боги й богині, що з усіх сил напружували м'язи у своїй олімпійській наготі, протягували кубок Гебі, яка розливала нектар, або спрямовували руки до амброзії – їжі богів, розкладеної на великих срібних тарелях. Їхні апельсинові торси виділялися на тлі неба, колись блакитного, а нині потемнілого від часу, а ноги їхні попірали клапти білих, наче мармурова пилюка, хмар»²⁴.

На відміну від Готье й Шевченка, Россетті більше приділяв уваги описам-коментарям власних живописних творів, аніж екфразисам творів визначних європейських митців. Слід відзначити, що Россетті, який не розділяв поезію й живопис, створив великий цикл віршів, що коментували його картини, і картини на теми віршів: «La Bella Mano» («Прекрасна рука»), полотно і вірш – 1875; «The day-dream» («Сон наяву»), полотно і вірш – 1880; «La donna della Fiamma» («Ф'яметта»), полотно 1870, вірш 1878; «Astarte Syriaca» («Астарта Сирійська»), полотно 1875-1877, вірш 1877; «Proserpina», вірш 1872, картина 1881; «The Childhood of Mary Virgin» («Дитинство Марії») вірш 1848, картина 1848-1849, а також низку екфразисів: «For Spring, by Sandro Botticelli», «For the Holy Family by Michelangelo» («За мотивами «Весни» Ботічеллі», «За мотивами «Святої родини» Мікеланджело»).

Що цікаво, вірш-коментар до власного живописного твору Россетті зазвичай супроводжував підзаголовком «Картині». Наприклад, присвячений вже згадуваному полотну «Знайдена» однойменний вірш 1881 р. з таким самим підзаголовком подає екфразис спершу тла картини – «лондонського кволого світанку», коли «бліднуть ліхтарі на мості»: «and here, as lamps across the bridge turn pale / In London's smokeless resurrection-light», – далі трагедію двох, колись закоханих людей: упевненого юнака, що впізнав на вулиці «знайдену» й тепер «знає, що вона – його» («knows he holds here») та блудниці, мовчазний «крик її із замкненого серця / «Облиш мене – не знаю я тебе – йди геть!» («She cries in her locked heart, – / «Leave me – I do not know you – go away!»²⁵). Прикметною особливістю Россетті, поета-митця, як і Шевченка, є його вміння (звичка художника-професіонала намітити тло й поступово вивершувати центр замислу – передні плани) будувати екфразис, відштовхуючись від третіх планів описуваної композиції, поступово нарощуючи експресію.

²¹ Там само. – С. 31.

²² Там само. – С. 470.

²³ Там само. – С. 495.

²⁴ Там само. – С. 485.

²⁵ Россетти Д.Г. Дом Жизни: Сонеты, стихотворения. – СПб., 2005. – С. 284.

Як і екфразис, **гіпотипозис** (грецьк. *hypotyōsis* – модель, оригінал, образ; дериват слова *hypotyposis* – зарисовувати, окреслювати) має на меті наочне зображення, максимальну візуалізацію того, про що йдеться. За «Słownik terminów literackich», це «образний спосіб словесної подачі, котрий апелює до утворів візуальних, що унаочнюють і актуалізують сенс розповіді»²⁶. На відміну від екфразису, опис в гіпотипозисі не стосується конкретного твору мистецтва і лише опосередковано, активізуючи пластичну уяву в реципієнта, може викликати у згадці якусь картину²⁷. Гіпотипозис пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, котрі дозволяють виявити у тексті ознаки зображальності без вказівки на аналогічні твори мистецтва. Завдання його полягає в тому, щоб словами створити чуттєву картину, дати наглядний образ предметів, продемонструвати можливості словесного живописання. Тут часто, на відміну від екфразису, зрима конкретність образу частіше поєднується з метафоричністю, з використанням символіки.

Чуттєвість зображення (*Versinnlichung*), яка властива гіпотипозису, передусім активізує механізми асоціативності та візуальних аналогій в полі дії уяви, й на загал культивує інтермодальні асоціації, адже фактично в уяві реципієнта створюється образ подвійного моделювання: словесний і візуальний – т. зв. концепт-картинка, що першочергово піддається зіставленню з концептами в пластичних мистецтвах. Явище літературного опису, яке має алюзії на образотворче мистецтво, було свого часу інтерпретоване Бернардом Дюпре та Генрі Мор'є²⁸, зокрема, Мор'є порівнював роман «Чума» А. Камю з полотном Деланьє «Чума в Римі» (1869), відомим Камю. І, хоча Камю на картину Деланьє не подав жодних конкретних вказівок, котрі могли б пов'язувати обидва твори (їх зближує лише назва роману й картини), вказані Мор'є зіставлення вважаються достатніми для інтертекстуальних пошуків²⁹.

Слід зауважити: вживання терміна «гіпотипозис» у російському та українському літературознавстві майже не практикується (взамін вживаються поняття „словесний живопис“, „пластичність“) і тут можемо лише вибудовувати розмиті гіпотези, чому? Адже ще Митрофан Довгалецький у своєму курсі поетики «Сад поетичний» писав про гіпотипозис: «Це така фігура, коли якусь річ або особу, або місцевість так описують, начебто її бачили на власні очі. Як наприклад: «Людина з високим станом, з великою головою, з сивим і чорнуватим волоссям»³⁰. Паралельне вживання терміна «гіпотипозис» і таких, частково тотожних гіпотипозису понять, як «пластичність літературного образу; пластика» (Франко), «живопис словом» (Біцилли), введених на початку ХХ ст., коли широко практикувалося зіставлення літератури й візуальних мистецтв³¹ та експлікованих у другій половині ХХ ст. в якості наукових термінів понять «живописна образність в літературі» (Лосєв) або «словесна пластика» (Галанов, Халізов).

Репрезентацію візуальних образів на рівні гіпотипозису зручно розглянути крізь призму жанрової класифікації візуальних мистецтв (пейзаж, портрет, інтер'єр, жанрова сцена): гіпотипозис-

²⁶ *Hypotyposis* // *Słownik terminów literackich*. – Wrocław, 1998. – S. 205-206.

²⁷ Приклад гіпотипозису – «графічні ілюстрації літературного тексту», наведений авторами «Літературознавчої енциклопедії» – є, м'яко кажучи, не зовсім вдалим, адже у визначенні зафіксовано, що «гіпотипозис» – це «формулювання словесного виразу» (Гіпотипозис // *Літературознавча енциклопедія*: У 2 т. – К., 2007. – Т. 1. – С. 229-230).

²⁸ *Dupriez B.* «Gradus». *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. – Paris, 2003. – P. 240-241; *Morier H.* *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. – Paris, 1975. – P. 497-509.

²⁹ «Образ на картині Деланьє підкреслює фатальний характер епідемії, титанічну й немилосердну її силу, безвихідність і смуток. Камю, котрий з цілковитою певністю знав цю картину, без емоції, холоднокровно описує всезагальний мор і врожай, який збирає смерть в Орані» (*Dziadek A.* *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. – S. 78-79).

³⁰ *Довгалецький М.* *Поетика (Сад поетичний)*. – К., 1973. – С. 332.

³¹ Спостереження, які стосувалися сплаву живопису й слова, були особливо актуальними на початку ХХ ст., з його новачинними впливами кінематографу та курсом на синтез мистецтв. Відомі статті О. Блока «Барви й слова», де відзначається, що «живопис охоче подає руку літературі» (*Блок А.А.* *Собр. соч.*: В 6 т. – М., 1971. – Т. 5. – С. 20), есе П. Муратова «Про живопис» (1907) і Вяч. Іванова «Думки про символізм» (1912), нариси В. Брюсова й А. Белого. Особливу роль відіграв цикл статей М. Волошина: «Оділон Редон (1904), «Скелет живопису» (1904), «Полю Клодель» (1910), в яких автор, сам поет-художник, а також мистецтвознавець і літературний критик, подав теоретичне обґрунтування варіантів взаємодій літератури й живопису; він, власне, чи не найширше користувався у своєму віршознавчому аналізі (статті про поезію Брюсова, Блока, Верхарна, Верлена, Городецького, Анненського, Буніна та ін.) термінами зі сфери образотворчого мистецтва: «штрих», «перспектива», «тон», «барбізонський пейзаж», «гіпсова барельєфність», «школа інтимного пейзажу», «левітанівське письмо» тощо.

пейзаж, гіпотипозис-портрет, гіпотипозис-інтер'єр, гіпотипозис-жанр, а також крізь призму вербальної інтерполяції прийомів образотворчого мистецтва, користуючись термінами «композиція», «рисунок», «колерит», «світлоєфекти», «перспектива» тощо. Такий підхід зумовлений тим, що гіпотипозис ґрунтується першочергово на законах сприйняття й відтворення, котрі діють у візуальних мистецтвах. Особливо ж, коли йдеться про художника-фахівця й літератора в одній особі, то вибір ним форми літературного зображення, що базується на особливостях мистецького світобачення й інтерполіює прийоми мистецької техніки, зумовлений, у першу чергу, його професійним мисленням.

Та навіть якщо йдеться про аматора в царині образотворчого мистецтва, специфіка сприйняття світу оком художника також відіграє суттєву роль. Відомо, що експресія лінійних ритмів лермонтовських рисунків, його палітра в олійних і акварельних творах видають поета-романтика; коли ж у його прозаїчних творах йдеться про гіпотипозис-пейзаж (наприклад, опис Койшаурської долини в «Герої нашого часу»: «червонуваті скелі, обвішані зеленим плющем, жовті обриви, прокреслені вимивинами») чи портрет, тут художника (до речі, художника-романтика) видають не лише колористичні епітети, контрапункти світла й тіні, позначення ліній, а й такі зауваження, як «світло падало згори», «одяг накиданий грубо, темно й нечітко», «голова була натуральної величини», «думка художника зосередилася на очах», «обличчя... написане прямо», засвідчують лексику й спосіб бачення візуально орієнтованого митця.

Подібне сприйняття демонструють повісті Якова де Бальмена, рисувальника й прозаїка. У прозі (в журналі «Отечественные записки» опубліковано повісті «Листи» (1841) та «Ярмарок» (1843) за підписом С. Закревська) Я. де Бальмен досить вільно оперував прийомами і методами образотворчого мистецтва. Наприклад, у повісті «Вигнанець» про життя декабристів він поетапно, ковзаючи поглядом художника-пленериста, змалював пейзаж: спершу дальній план, тло – «віддалені острови й береги Обі», потім поступовий перехід до ближчих планів: «нарешті очі мої зупинилися на першому від берега камені». Пейзаж видуманий, в Сибіру де Бальмен не бував, однак відчувається, що якась реальна гориста місцевість (тут ріка «звивалася вузькими рукавами між численними островами і численним камінням») послужила прообразом цього візуально чіткого фрагмента, котрий він бачив як завершений мистецький твір, як «картину».

Характерна особливість стилю де Бальмена-прозаїка: на відміну від пейзажу-гіпотипозису Лермонтова, його пейзаж – не багатий в колористичному плані живопис, а, радше, лапідарна монохромна картинка, зрідка з колірним акцентом, в якій завжди присутні світлоєфекти. Він не забуває їх виділити, й саме вони становлять семантичне ядро словесного рисунка. «Золотистий відблиск грав на воді, камінні й деревах» – деталь вищезгаданого пейзажу; у інших випадках світлоєфекти в рисунках, що супроводжують розвиток сюжету, мають романтико-символічне наповнення. Серед «чорних хмар», які вкривали небо, «зрідка з'являлося між двома похмурими стінами сонце, сяяло в синіх струменях Обі», «між пнями столітніх дерев струменіли ріки вогню й золотили навколишні кущі», «блискавка висвічує сліпучим блиском грізні хвилі» («Вигнанець»); «золоті промені струменіли в лісових просіках» («Солдат»); «спалахнули промені й заблищали іскри на снігу», «блискавки засвітилися по всіх напрямках, рисуючи всілякі криві, зламані, роздроблені лінії», «численні свічі виблискували посеред померанцевих дерев», «світло від лампи кидає білий, але холодний промінь на орнаментовану підлогу» («Уривки із покинутого щоденника»).

Виразними є його пластичні рисунки, наприклад, саду («Як фантастично рисувалися молоді листки серед білих, молочних квіток вишень!»), Києва («Тьмяно рисувалися в сірому повітрі гора і позолочені глави церков»), зі специфічною лексикою. Особливо Бальмен любив зображувати небо: «Сонце сідало в пурпурних хмарах», «сонце вийшло з-за сірих хмар і на заході зупинилося на чистій смузі золотистого небосхилу», «чорні хмари з білими фантастичними краями», «густі хмари... виднілися на світлій лазурі неба неначе нагромаджені скелі», «які мальовничі ці розірвані боротьбою хмари».

Характерною особливістю Россетті в його пейзажних гіпотипозисах так само є візуальна конкретика деталі, але й поетичний антропоморфізм, при якому явища – весна, полудень, ранок, ніч – сповнені зримої конкретики. Наприклад, зима представлена через стебла очерету, що вкрились льодом і виблискують на сонці діамантом: «The current shudders to its ice-bound sedge: / Nipped in their bath, the stark reeds one by one / Flash each clinging diamond in the sun»; весна «as a girl balanced in the wind» («наче дівчинка на каруселі»); безцільно розтрачені дні асоціюються з пилюкою на вулицях: «I see them on the street/ Lie as they fell», або ж із колосками на ниві, що не стали хлібом: «Sown once for food but trodden into clay»; прощання – з шепотом дерев, колиханих вітром: «waving whispering trees»;

спека протікає, мов пісок у годиннику: «visible silence, still as the hour-glass» тощо. Так абстракції отримують своє іконічне, а водночас і символічне буття й існують як пластичний і, завдяки зображенню словом, напрочуд матеріальний континуум. Це не обов'язково пейзажі, панорамні краєвиди на пленері, досить часто – це живописні ефекти на кшталт «улоговини, окантованої туманом», «обваленої греблі», живописні елементи, що, будучи зримо-матеріальними, слугують засобами репрезентації почуттів, сфери позасвідомого.

У шевченківському гіпотипозисі такі елементи покликані репрезентувати Україну. Тут, не вдаючись хоча б у приблизний огляд величезної кількості гіпотипозисів Шевченка у поезії, прозі, листах, відзначимо, що заслуговує уваги специфічна форма транспозиції цих елементів. Приміром, на початку другої частини повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» описано «извилистый живописный проселок, вьющийся по открытому полю, уставленному огромными суховерхими дубами... На горизонте райского поля нарисовались два кургана, и на одном из них торчал какой-то пирамидальный маяк». Гіпотипозис поетапно продовжується далі: автор моделює його, вказуючи точно місцезнаходження одних об'єктів щодо інших (поле, узлісся, просіка, за двома курганами – ще декілька могил), форму, колір, розміри (ліс – темний, просіка – звивиста, маяк – пірамидальний, кургани великі, могили ж – меншого розміру); так само чітко позначено «небольшое земляное четырехугольное укрепление». Загалом помітно, що тут не лише два кургани «нарисовались». Сприймаючи ландшафт як готову композицію, яка «проситься» на картину, оповідач передає своє бачення художника-плерериста, відтак весь пейзажний фрагмент нагадує детальний графічний рисунок з легким колірним акцентом: «едва позеленевшее поле» (зауважимо, що цей гіпотипозис відтворює цілком реальний пейзаж, який запам'ятався Шевченкові в околицях села Будищ біля Лисянки). Його він компопував по пам'яті за законами образотворчого мистецтва.

Так само, описуючи в деталях село (звивиста вулиця, гребля, млин і винокурня, блискучий широкий став), оповідач не забуває відзначити ефект сфумато: «сереет село, подернутое облаком прозрачного дыма» і передати колір «красноватого пригорка», що контрастує з невиразним, двічі вжитим, сірим тоном загальної панорами села, поданого в повітряній перспективі («Прогулка с удовольствием и не без морали»). Ця лаконічна пейзажна замальовка, виконана у стилі малих голландців, заслуговує уваги, щоб навести її повністю: «Иду. Направо лес, налево поле, а впереди сереет село, подернутое облаком прозрачного дыма. Вхожу в село. Извилистая улица спускается вниз и соединяется с греблей. Ниже гребли мельница и винокурня, а по другую сторону, почти в уровень с греблей, блестящий широкий пруд. За прудом такое же сероватое село и вьющаяся улица по красноватому пригорку. На пригорке шинок. За шинком царына, поле и две ветряные мельницы».

За тими ж законами змальовано й панораму сільської околиці: «І яр, і поле, і тополі, / І над криницею верба. / Нагнулася, як та журба / Далеко в самотній неволі. / Ставок, гребелька і вітряк / З-за гаю крилами махає. / І дуб зелений, мов козак, / З-за гаю вийшов та й гуляє / Попід горою. По горі / Садочок темний, а в садочку / Лежать собі у холодочку, / Мов у раю, мої старі. / Хрести дубові похилились, / Слова дощем позамивались» («Ми вкупочці колись росли»). На тлі загальних планів (село убоге, темне) прокреслено окремі деталі: тополі, верба, вітряк, зелений дуб, дубові хрести; неважко помітити, що цей фрагмент є закінченим панорамним рисунком-пейзажем, який нагадує сюжети деяких картин С. Васильківського, наприклад «Околиця кам'яної балки» (1883), «Вітряки» (1890-ті), «На греблі. Воли коло броду» (1900-ті).

Виразності обрисів, об'ємів, форм, повітря, кольору, достеменній передачі природи Шевченко-художник надавав великого значення, тому будь-який його гіпотипозис у варіанті портрета, жанру, інтер'єру має виразні ознаки інтерференції мистецтв.

Наведемо, для прикладу, гіпотипозис-портрет музиканта, в манері Ель Греко: «Это был молодой человек, лет двадцати с небольшим, стройный и грациозный, с черными оживленными глазами, с тонкими едва улыбающимися губами, высоким бледным лбом», контрастом до якого є словесний портрет Арновського, що має спільні риси з рембрандтівськими образами стариків – їхніми обвислими контурами жовтих лиць, важкими повіками і таким виразом обличчя, наче вони до чогось прислухаються: «Руина! совершенная руина. Он не старик еще, но опередил даже дряхлых стариков. Повисшие, едва сжимающиеся губы, полураскрытые бесцветные глаза, желто-зеленый цвет лица и вдобавок серые, жиденькие волосы...» («Музыкант»). В такому ж стилі виконано колоритно-екзотичний портрет Степана Мартиновича («Близнецы»), його «безобразно длинная и тощая фигура, с такими же неуклюжими костлявыми руками; лицо опойкового цвета с огромнейшим носом, выдавшимся вперед длинным заостренным подбородком и с немалыми висячими

ушами и вдобавок с распухшей нижней губой, так [что] очертаний рта нельзя было определить; очертания глаз тоже определить трудно, потому что они были заплывшие от сновидений».

Помітно, що слова у цих гіпотипозисах замінюють Шевченкові живописні прийоми: спершу він відзначає загальні контури фігури (стрункий і граційний музикант; відсутність чіткої ліпки об'ємів у старечій постаті Тарновського, він – цілковита руїна; непропорційно довга й худа фігура Левицького), потім одночасно моделює колір і обриси обличчя (чорні очі, тонкі губи, високий блідий лоб; обвислі губи, напіврозкриті безколірні очі, жовто-зелений колір лица; оливковий колір лица, величезний ніс, довге загострене підборіддя, звислі вуха й розпухла нижня губа), на завершення – промовистий штрих (сіре ріденьке волосся; заплали очі). Водночас, звиклий до виразного рисунку художник-академіст не випускає з поля зору цілісності образу – професійною лексикою він висловлює «нарікання» на неможливість оперувати чіткими лініями: в одному випадку дряхлість, руїна, в іншому йому важко визначити обриси рота й очей.

Окремі гіпотипозиси нагадують олійні портрети самого Шевченка та інших учнів школи Брюллова (наприклад, гіпотипозис-портрет юної красуні: «Это была настоящая только-только что расцветшая красавица. Густые темно-каштановые волосы, заплетенные в две косы и перевитые зеленым с синими цветами барвинком, придавали какую-то особенную свежесть ее изящной головке. Тонкая белая рубашка, с белыми же прозрачными узорами на широких рукавах, ложилась на плечах и груди такими складками, какие не снилися ни Скопазу, ниже самому Фидию»; «Капитанша»), інші – тяжіють до монохромних графічних технік. Графічно довершеним є портрет Максима з «Москалевої криниці»: шкандибає на милиці, а «в неділеньку святую /Мундир надіває, / І медаль і хрест причепить, / І заплете косу, / Та ще й борошном посипле», який доповнено психологічними характеристиками: «трудящий, роботящий, / Та тихий». Цей лапідарний портрет-гіпотипозис із чіткими вказівками-алюзіями на минуле, є зображенням старого воїна у присипаній пудрою («борошном») перуці, в мундирі з нагородами, життя якого пройшло у XVIII ст. Буквально в кількох рядках Шевченком створено місткий образ людини певної епохи, певної соціальної верстви та з натяком на певні життєві колізії й випробування (каліцтво, Георгіївський хрест).

Навіть такі побіжні приклади гіпотипозису засвідчують, що він, як мінімум, тяжіє до двох образотворчих технік: графіки та живопису. Саме тому термін «живопис словом» (підхоплений вслід за П. Біцилли, який означав ним поезію Буніна, пишучи, що «ставлення автора до життя виражено виключно шляхом словесного живописання»³² – вужчий, аніж «гіпотипозис»). Літературні твори (тут йшлося про твори художників-літераторів, в яких прочитується підхід майстра олівця та пензля – специфічні засоби й прийоми словесної візуалізації) засвідчують, що словом можна створити, умовно, як живописне полотно, так і графічний рисунок. Подібно, зворотнім процесом є екфразис графічних творів чи живописних. Щодо термінів «пластика», «пластичність літературного образу», яким часто позначають явища гіпотипозису, то вони передусім викликають алюзію на визначальний в пластичних мистецтвах принцип статичності. Статика в літературі (часовому виді творчості) є більш ніж відносною, її заперечує й принцип діакронії та динаміка окремих «пластичних» фрагментів, принцип «зміни кадру». Використовуючи «гіпотипозис» як найбільш оптимальний, з нашої точки зору, термін, висловимо надію, що, можливо, в українській науці цей термін пройде певний адаптаційний період, в якому суттєвим фактором, котрий впливає на його активність у науковому вжитку, стане частота користування ним.

³² *Бицилли П.М.* Этюды о русской поэзии. – Прага, 1926. – С. 63.

НАРАТИВІСТИКА ФРАНКА АНКЕРСМІТА

У статті аналізується наратологічна концепція нідерландського філософа історії Франка Анкерсмита. Учений вважав, що наратив являє собою не проекцію минулого, а його інтерпретацію, яка виражається в наративній субстанції. Наративи також схожі на метафоричні висловлювання, оскільки виражають певну точку зору, з якої потрібно дивитися на реальність.

Ключові слова: наративістика, наративна субстанція, метафора

Вступ. Наративні студії ХХ–ХХІ століть включають у себе не лише наукову традицію, що веде свій початок від епохальної праці Володимира Проппа “Морфологія (чарівної) казки” (1928) [8], а й інші різновиди теоретичного осмислення розповідних текстів. Оригінальним зразком такого підходу до наративів є концепція Франка Анкерсмита, що була найбільш повно представлена у його дослідженні “Наративна логіка: семантичний аналіз мови істориків” (1983) [1]. Теоретик історії за покликанням, учений ставить і вирішує важливі й складні питання наративної онтології та епістемології. Мета цієї статті – висвітлити основні позиції наративістики Франка Анкерсмита.

Відправною точкою роздумів для ученого стала філософія мови, яка вивчала те, як слова співвідносяться зі світом. Продовжуючи кантівську епістемологічну традицію, ця філософія поставила питання про те, яким критеріям вживання повинна відповідати мова, щоб бути істинним повідомленням про те, про що вона повідомляє. Прихильниками цієї філософії були свого часу Рассел, Вітгенштейн, Тарський, Гудмен, Поппер, Куайн, Девідсон, Рорті та ін. Ця філософія породила логічний позитивізм, філософію буденної мови, прагматизм і всю філософію науки.

Однак, вважає Анкерсміт, філософії мови властива деяка вузькість проблематики, бо за великим рахунком ця філософія була філософією висловлювання або судження, незалежно від того, в якій сфері вживається мова: щоденному житті чи в науці. Тобто вона ніколи не зверталася до проблем тексту чи розповіді, до питання про те, як вони співвідносяться зі світом і яким критеріям повинні відповідати, щоб бути істинними повідомленнями про те, про що вони повідомляють.

Чому ж філософи досі не цікавилися розповідями? Причина, вважає автор, полягає у методологічній упередженості філософії ХХ ст. Ця упередженість полягає в тому, що складну проблему “зчеплення” мови і світу можна вирішити, тільки почавши з найпростіших випадків вживання мови. Тому істинне одиничне висловлювання почали розглядати як найпростіший будівельний блок у будові людського знання про світ. Передбачалося, що тільки-но логічні проблеми будуть успішно вирішені, розповідь уже не поставить перед нами якихось складних чи цікавих проблем. Адже розповідь – це ряд одиничних висловлювань про певний стан справ.

Однак Анкерсміт не погоджується з таким ходом думки, бо вважає, що питання про те, що таке наратив, неможливо звести до питання про істинне одиничне висловлювання. Адже історичні розповіді є *репрезентаціями* минулого, тобто заміняють відсутнє минуле. Тому, щоб зрозуміти історичну розповідь і те, як вона співвідноситься з минулою реальністю, потрібно поставити питання про те, як репрезентація співвідноситься з тим, що вона репрезентує. Історичну розповідь можна зрозуміти лише в рамках логіки репрезентації. А саму логіку репрезентації неможливо зрозуміти лише на основі логіки істинного одиничного висловлювання. Між ними є відмінності. В репрезентації є невизначеність, яка не має свого аналога у випадку істинного висловлювання.

Отже, предметом дослідження у Анкерсмита є дослідження відношень між репрезентацією і репрезентованим, а також те, чому одна історична репрезентація є кращою за іншу, виконану на ту саму тему. Щоб пояснити специфіку відношень між репрезентованим і репрезентацією, Анкерсміт вдається до поняття метафори. Адже історична розповідь є по суті метафоричною: вона говорить про минуле у світлі чогось іншого.

Звідси Анкерсміт виводить теорію наративного успіху, яка відповідає на питання, що робить одні наративи кращими за інші? Філософ стверджує, що історична розповідь належить до двох сфер: до сфери буквальної істини (оскільки складається з висловлювань, що описують

минуле) і до сфери метафори (якщо історичну розповідь розглядати як ціле). До того ж, міра цього успіху визначається тим, наскільки історикові вдалося досягти такого розуміння минулого, яке не можна звести до буквального розуміння наративу. У цьому сенсі найкращою історичною розповіддю є та, в якій передбачуване розуміння цілого виражене найчіткіше.

Анкерсміт веде мову про те, що історик, який використовує істинні висловлювання, щоб запропонувати стосовно минулого щось таке, що не підтримується самими цими висловлюваннями, ризикує запропонувати образ минулого, що не узгоджується з тим, яким було минуле: історичні дослідження не в змозі заперечити простий перелік істинних висловлювань, але можуть заперечити метафоричний, наративний вимір. Написання історії учений порівнює з творенням теорії, як про це говорив свого часу Карл Поппер: потрібно створювати найбільш неймовірні і найбільш неправдоподібні розповіді про минуле (за умови, що ця розповідь не повинна бути заперечена минулими і майбутніми історичними дослідженнями) [6].

Для кожного історика зрозуміло, що історіографія з'являється внаслідок наративної інтерпретації результатів історичних досліджень. Однак проблема самого механізму цієї інтерпретації до Анкерсміта цілковито залишалася поза увагою учених. Якщо поставити питання про те, що собою являє історичний наратив, то треба відкинути уявлення, що він є певною „картиною” або „образом” минулого”. Наратив є окремою сутністю, яка не відображає минулого, а пропонує певну “тезу про минуле”, яку Анкерсміт називає “наративною субстанцією”. Розповідь виявляє значну подібність до метафори. І в одному, і в другому випадку задається „точка зору”, з якої нам пропонують дивитися на реальність. Синтактично ж, переконаний Анкерсміт, наратив складається з одиничних констатуючих висловлювань про стан справ у минулому.

Треба мати на увазі, що історичний наратив виявляє спільні риси з науковою теорією. Він, власне, і є теорією історика, і з двох конкуруючих нарацій (що містять лише істинні висловлювання по минуле) завжди варто віддавати перевагу тій, яка є найбільш ризикованою. Тут простежується очевидна паралель з ідеєю Поппера про те, що варто завжди шукати наукову теорію з найбільшим ступенем фальсифікованості, оскільки чим більше висловлювання забороняє, тим більше воно повідомляє про світ досвіду.

Перед тим, як розпочати дослідження, Анкерсміт робить кілька важливих застережень. По-перше, обмежує свій аналіз лише письмовими текстами, а це значить, що такі, на думку багатьох сучасних наратологів, наративи, як історичні п'єси чи фільми, не будуть об'єктом розгляду. Головна причина такого обмеження полягає в тому, що ці тексти не мають наративної структури в готовому вигляді. Її можна надати цим тестам, переказавши їх. По-друге, наголошує, що діяльність історика зовсім не обмежується пошуком фактів. Адже встановлення фактів є лише попередньою стадією у вирішенні завдання, яке ставить перед собою історик. Бо для нього істинна проблема полягає в тому, як поєднати ці факти в послідовну історичну розповідь. А розповідь ця постає як певна інтерпретація минулого у світлі певної точки зору.

Фактуальна і фікційна розповідь. Зрозуміло, що у концепції Анкерсміта для літературознавця інтерес буде зосереджуватися на тих моментах, які відрізняють історичний наратив від літературного. Учений дає свою відповідь на це питання. Для розрізнення історичного роману і наративу Анкерсміт використовує запропоновану Шолесом і Келлогом [11] концепцію про два рівні істини, які можна виділити як в історичних романах, так і в наративах: більш низький рівень фактичних висловлювань про окремі події і ситуації та рівень загальних зауваг, які стосуються суті певного історичного періоду.

На рівні загальних зауваг подібність між історичним романом і наративом очевидна: в обох випадках ми маємо справу з узагальненим знанням про певний історичний період. Проте, вважає Анкерсміт, існує кілька відмінностей. Передусім, автор наративу займається створенням історичного знання, його накопиченням і здобуванням. У своєму викладі він пояснює і аргументує. Що ж стосується автора історичних романів, то він застосовує це узагальнене історичне знання до однієї чи кількох уявних історичних ситуацій. Друга відмінність стосується різних способів взаємозв'язку двох рівнів істини в наративі та історичному романі. В наративі перший рівень підготовлює другий: він надає свідчення і приклади для всебічної інтерпретації історичного періоду. В історичному романі навпаки. Автор історичного роману, якому відомі основні історичні факти, володіє „загальним” історичним знанням уже перед тим, як він починає втілювати це „загальне” знання у щось часткове та індивідуальне. Адже, на відміну від історичного роману, наратив не пишеться з якоїсь певної точки зору чи згідно з якоюсь певною інтерпретацією минулого, хоча певна інтерпретація чи „точка зору” у ньому пропонується.

Історики формулюють і обговорюють „точки зору, але, на відміну від авторів історичних романів, вони не починають з певних „точок зору” при описі минулого. „Точка зору” опиняється в центрі історичних дискусій: історики аргументують, не виходячи з певних „точок зору”, а на їхню користь. „Точки зору” – вважає Анкерсміт – це завжди висновки, але ніколи не аргументи.

Співвідношення речення і наративу. Анкерсмітові видається несправедливим, що сучасна філософія займається зазвичай словами, реченнями, висловлюваннями, майже цілковито нехтуючи вивченням сукупностей поодиноких висловлювань, тобто розповідей або наративів. Філософ наполягає, що наративи – це щось більше, аніж просте поєднання речень, навіть у тому випадку, коли йдеться про так звані глибинні структури наративу, які зазвичай виглядають як невеличкі розповіді, в яких опущені деталі та подробиці. Та ці наративи, що творять глибинні структури, не варто ототожнювати зі змістом наративу. Адже зміст наративу не можна пов’язати з якимось його реченням. А це означає, що для дослідження природи наративу не можна обмежитися лише дослідженнями на рівні речень.

Анкерсміт також переконаний, що наративи не можуть бути істинними чи неістинними. Вони можуть бути лише об’єктивними чи суб’єктивними. Філософ виходить з постулату про те, що наратив складається з висловлювань, які є або істинними або неправдивими, адже історик не знає справжнього стану справ у минулому. Він лише наводить докази на користь своєї версії минулого.

Сутність наративного ідеалізму. Філософ-нاراتивіст, що не ризикує відмовитися від концепції “істинності (неправдивості) наративу”, перебуває в полоні певної ідеї-фікс – ідеї висловлювання. Адже істинні висловлювання відповідають позамовній реальності так, як це визначається значенням і референцією висловлювання. Так само прихильник поняття “істинність (неправдивість) наративу” надіється, що між змістом наративу і зображеною у ньому історичною реальністю існує певного роду відповідність. Він розглядає наратив як певну картину минулого. Анкерсміт дотримується протилежної точки зору, яка полягає в тому, що минуле не має наративної структури. Непослідовність позиції наративного реалізму філософ демонструє на прикладі аналогії між машиною і кресленням цієї машини. Для наративного реаліста відношення між дійсним минулим і його наративним описом за своїм типом співпадає з відношенням між машиною і її кресленням. Якщо б це було так, то повинні були б існувати певні правила перекладу, за допомогою яких можна перекласти машину в креслення.

Приклад таких правил, здавалося б, запропонував Гейден Уайт [10]. Він стверджував, що минуле як таке не може бути зрозумілим: саме по собі минуле – це міради фактів, станів, подій, неоформлений хаос даних. Тому історик змушений перекладати “прозу” історичного минулого в наративну “поезію” історіографії. Чотири риторичних тропи: метафора, метонімія, синекдоха та іронія дозволяють здійснити цей переклад. Однак ці чотири тропи є, на думку Анкерсміта, не так правилами перекладу, як правилами, що визначають наративну структуру наративних описів минулого. Тобто знання про минуле стає можливим завдяки цим правилам.

Учений аргументовано доводить, що наратив не є проекцією історичного ландшафту чи певного історичного механізму, бо минуле лише конституюється в наративі. Структура наративу – це структура, яка надається або нав’язується минулому, вона не є результатом рефлексії над спорідненою структурою, об’єктивно присутньою в самому минулому. Уявлення про те, що існує певна історична дійсність, складний референт усіх наших розповідей про те, що дійсно відбулося, варто, на думку ученого, відкинути, оскільки у минулого як такого немає наративної структури, бо наративні структури з’являються лише в наративі.

Історик, вважає Анкерсміт, до певної міри схожий на модельєра, який бажає показати свої роботи. Модельєр використовує манекени або манекенниць, щоб продемонструвати достоїнства своїх робіт, тобто він використовує речі, які не є частинами самого одягу. Так само й історик використовує такі поняття, як “інтелектуальний рух”, “Ренесанс”, “соціальна група” чи “промислова революція” для того, щоб одягти минуле. Минуле постає за допомогою таких сутностей, які не складають частини самого минулого і навіть не відсилають до дійсних історичних явищ. Таку процедуру одягання минулого Анкерсміт називає наративним ідеалізмом і бачить своє завдання в тому, щоб виявити механізм, який дозволяє історикові дати наративну репрезентацію минулого. Філософ стверджує, що згідно з наративним ідеалізмом існує наративна логіка, що структурує наше знання про минуле, а згідно з наративним реалізмом, виключно “структура самого минулого” визначає структуру нашого наративного знання про минуле.

Поняття наративної субстанції. Анкерсміт постулює наявність в наративі, окрім

наративних суб'єктів і наративних предикатів, третьої складової наративу – наративних субстанцій. Специфіку наративних субстанцій філософ демонструє на різних прикладах. Приміром, на біографії Наполеона. Окремі висловлювання у цій біографії відсилають до історичного Наполеона, людини з плоті і крові, що жила в період з 1769 по 1821 роки. Однак, вважає Анкерсміт, кожне окреме висловлювання в наративі треба вважати таким, що робить свій внесок в “образ” чи “картину” життя і часу Наполеона, які його біограф бажає подати своїм читачам. Тому у цьому світлі кожне окреме висловлювання про Наполеона, узятє як ціле, в певному сенсі є властивістю такого “образу” Наполеона, а цю “картину” чи “образ”, отже, також можна було б вважати “наративним суб'єктом”. Однак Анкерсміт, що стоїть на позиції наративного ідеалізму і сприймає наратив як зв'язне і значиме ціле, наполягає, що все, що стверджується в наративі, розглядається як внесок в “образ” чи “картину” минулого, яке історик бажає нам подати. Адже без таких образів і картин наративне історіописання практично неможливе; воно є керівним принципом в побудові наративу, а також його змістом або когнітивним ядром, і без них наратив розпадається на багато розрізаних речень.

Дуже часто такі “образи” або “картини” минулого навіть одержують свої власні імена. Наприклад, терміни “Ренесанс”, “Просвітництво”, “європейський капіталізм початку Нового часу” або “занепад Церкви” насправді є іменами “образів” і “картин” минулого, запропонованих істориками, які намагалися впритул підійти до минулого, і завдання цих понять полягає радше в тому, щоб “розтлумачити факти”, аніж “відповідати фактам”. Наративні субстанції – це речі, а не поняття. Вони є первинними логічними сутностями в історіографічних описах минулого, висловлювання, що у них містяться, є не їхніми складовими частинами, а їхніми властивостями. Тому в наративі висловлювання виконують не єдину, а подвійну функцію: як висловлювання вони відсилають до минулого, а як компоненти наративу вони є властивостями “наративної субстанції”.

Філософ переконаний, що наративні субстанції не означають речей, які вони ідентифікують, чи їхніх аспектів в історичній реальності. Вони виконують чисто “роз'яснювальну” функцію; вони є лінгвістичними прийомом, допоміжними конструкціями, за допомогою яких історики стараються дати максимально ясну і узгоджену репрезентацію минулого. Адже часто факти згадуються не для того, щоб повідомити відповідну інформацію, а для того, щоб сформувати точку зору для сприймання реальності.

Анкерсміт вважає за необхідне зробити важливе розрізнення: відділити висловлювання, які є частиною наративної субстанції, від висловлювань, що виражають наші думки з приводу наративних субстанцій. А такі думки не можна вважати властивостями самих наративних субстанцій. Аналогічно до цього, думки інших людей про нас не належать до наших характерних ознак. Висловлювання, які належать до наративних субстанцій, не є ні істинними, ні неправдивими. Вони є аналітично істинними.

Наративні субстанції і метафора. Анкерсміт обговорює правила, яким підпорядковуються наративи. У пошуках цих правил дослідник пропонує розглянути дві точки зору. Першу з них він називає точкою зору читача (або письменника). Вона полягає в тому, що наратив – це сукупність висловлювань, які читають чи пишуть одне за іншим. У результаті, наші вимоги до наративу обмежуються переліком правил, як коректно пов'язувати між собою висловлювання (синтаксичним, семантичним, прагматичним чи будь-яким іншим способом). Згідно з іншою точкою зору, вся сукупність висловлювань у наративі є знаряддям створення певного “образу” чи “картини” минулого. Для ілюстрації Анкерсміт порівнює висловлювання з людськими діями. У першому випадку ми можемо дати наративне повідомлення, що складається з серії описів дій в хронологічному порядку. Проте ми також можемо дати вільний огляд дій, здійснених окремою людиною. Наприклад, ми могли б сказати, що багато політичних дій Рішельє були інспіровані бажанням добитись політичного об'єднання Франції. Нам варто розуміти, що це є інтерпретацією дій Рішельє і тому об'єднання Франції не обов'язково було його свідомим наміром. Перший підхід філософ називає лінійним (лінгвістичним), а другий всеохоплюючим (метафоричним). При лінгвістичному підході головна турбота спрямована на *осягнення* наративу, тобто творення зрозумілого тексту. Однак доступність для розуміння – це лише попередня вимога до тексту, щоб він був прийнятним і узгодженим наративом. Є багато типів зрозумілих текстів, висловлювання в яких поєднані згідно з мовними критеріями зрозумілості, але які, тим не менше, не заслуговують визначення наратив. Трактати з хімії, математичні доведення, рекомендації з проведення військових чи політичних акцій, статті кримінального кодексу – ось кілька прикладів таких текстів. Можна також, вважає Анкерсміт, виділити з будь-якого наративу кілька речень, які,

взяті як ціле, не будуть вважатися наративами, хоча будуть при цьому цілком зрозумілими і доволі інформативними. Висловлювання мають подвійну функцію в наративі: а) вони описують минуле і б) за допомогою цих висловлювань створюється “образ” чи “картина” минулого (певна наративна субстанція). Вимоги зрозумілості діють лише на рівні а), де описується історична реальність. Те, що складає характерну особливість наративів, тобто їхня здатність виражати “картину” чи “образ” минулого, виходить за рамки застосування лінгвістичного підходу, оскільки він ніколи не вимагає аналізу цілих наративів в їхній унікальній своєрідності. Тому унікальність наративу полягає не в предметі його розгляду, а в інтерпретації цього предмета. Унікальність наративу невіддільно пов’язана з самою його сутністю, тобто з його здатністю надавати інтерпретацію фрагмента минулого.

Таким чином, Анкерсміт доходить висновку, що немає таких правил, за якими можна було б творити наративи (історичні розповіді). Зате можна було б сформулювати правила оцінки відносних достоїнств окремих повних наративів. Однак треба мати на увазі, що ні предмет наративу, ні навіть “саме минуле” не могли б бути вищим арбітром при виборі найкращої наративної інтерпретації минулого. Всі наративи несумірні. Саме тому, що минуле не має свого власного обличчя, наративне відтворення якого підкорялося б правилам, Анкерсміт стверджує, що наратив є вказівкою на те, як варто уявляти собі історичну реальність. Оскільки наратив задає певне “бачення” минулого, він, по суті, функціонує як правила чи система правил, що встановлюють, як варто уявляти собі минуле.

Анкерсміт справедливо зазначає, що метафора – це не лише прикраса мови чи спроба поетично сказати те, що можна висловити також і буквальною мовою. Якщо б метафоричний вимір був усунутий з мови, наше уявлення про світ негайно розпалося б на незв’язні і важко опрацьовувані одиниці інформації. Метафора синтезує наші знання про світ. Тому наратив і метафора є не описами, а трактуваннями, які за своєю природою ніколи не можуть бути емпірично істинними чи неправдивими. Подібно до метафори, наратив одночасно описує реальність і індивідуалізує певну “точку зору”.

А тому надавати перевагу певному видові висловлювань про реальність не означає стверджувати щось про природу реальності. Способи бачення реальності не включаються в природу самої реальності. Точки зору не виражають, якою є реальність, а вказують на її аспекти, які варто враховувати чи виділяти для оптимального розуміння минулого. Висловлювання в наративі можна розглядати як засоби досягнення точки зору. Найбільш характерною властивістю наративу є його здатність індивідуалізувати “точку зору”. Завдання історика полягає в тому, щоб створювати подібні уявлення про минуле, а не переймати їх. Якщо історик задовольняється дослідженням в рамках гегелівської чи марксистської схеми, він, на думку Анкерсміта, схожий на письменника, який вважає, що хороший роман повинен містити максимальну кількість кліше чи заяложений фраз.

Оскільки в наративному ідеалізмі розрізняють рівень висловлювань про минуле і рівень наративних інтерпретацій минулого, Анкерсміт наполягає, що стратегія наративного ідеаліста робить наративи відкритими для перевірки. Адже наратив, який задовольнить наративного реаліста, навряд чи можна підтвердити чи фальсифікувати.

Висновки. Анкерсмітова наративістика утверджує, таким чином, три принципові тези. Згідно з першою, не існує правил перекладу, які дозволяють одержувати проекцію минулого на наративному рівні його історіографічної репрезентації; тому наратив не є “картиною” чи “образом” минулого. Друга теза полягає у тому, що наратив історика, узятий як ціле, пропонує нам певну інтерпретацію минулого, і ця інтерпретація виражається в наративній субстанції. І третя теза вказує на подібність між метафоричними висловлюваннями і наративами. І метафоричні висловлювання, і наративи визначають “точку зору”, з якої нам належить дивитися на реальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анкерсміт Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков / пер. с англ. О.Гавришиной, А.Олейникова. Под науч. Ред. Л.Б.Макеевой. – М.: Идея-Пресс, 2003. – 360 с.
2. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. - М., СПб.: Университетская книга, 2000. - 511 с.
3. Кант І. Критика чистого розуму / пер. з нім. та прим. Ігоря Бурковського. - Київ: Юніверс, 2000. - 504 с.
4. Нові перспективи історіописання / ред. Пітера Берка; Пер. з англ. - К.: Ніка-Центр, 2004. - 392 с.

5. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? - К.: Видавничий дім "Кієво-Могилянська академія", 2005. - 152 с.
6. Поппер К. Логика и рост научного знания. Избранные работы / Пер. с англ. - М.: Прогресс, 1993. - 604 с.
7. Про А. Двенадцать уроков по истории / пер. с фр. Ю.В.Ткаченко. - М.: РГГУ, 2000. - 336 с.
8. Пропп В. Морфология волшебной сказки. - М.: Лабиринт, 2003. - 144 с.
9. Рикер П. Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе. - Т. 2. - М., С-Пб.: Университетская книга, 2000. - 224 с.
10. Уайт Х. Метаистория / пер. с англ. под ред. Е.Г.Трубиной и В.В.Харитонова. - Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. - 528 с.
11. Scholes R., Kellog R. The Nature of Narrative. - New York: Oxford University Press, 1966. - 325 p.

SUMMARY

The article analyses the narratological conception by Franc Ankersmit, the Dutch philosopher of history. The scholar considered that narrative is not a projection of the past but its interpretation, which is expressed in a narrative substance. Moreover narratives have much in common with metaphorical utterances since both express a definite perspective of reality

Keywords: narrativistics, narrative substance, metaphor.

Світлана ЛУЦАК

© 2009

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПЕРЕГЛЯДУ КАТЕГОРІАЛЬНОГО СТАТУСУ ДОМІНАНТИ ЗА СИНЕРГЕТИЧНОЮ ПАРАДИГМОЮ

Сучасні глобалізаційні умови спричинилися до посилення наукової дискурсації. У царині літературознавства, за словами Р. Гром'яка, вона виявилася в актуалізації контекстуального підходу [4, 35]. Його характерними рисами стали: 1) «багатоголосе теоретичне звучання» і «внутрішня діалогічність» методологій [16, 49]; 2) інтерференція «історико-літературних, теоретико-естетичних, культурологічних зусиль» [5, 35]; 3) спроби вивчати словесність як «ментальну діяльність» із застосуванням «аналогії між мисленням, мозком і комп'ютером» [10, 181]; 4) зміна і збагачення наукових парадигм завдяки «міжлітературній рецепції» [5, 39]; 5) вивчення «рецептивно-комунікативних параметрів артистичної краси» через «функціонування текстів у мінливих спільнотах людей» [6, 188]; 6) долання «ізоляціонізму і герметичного розгляду літератури» [4, 32] при її онтологічному студіюванні – як сукупності текстів «матеріальної культури» [3, 268], оживленої у «літературній рецепції, міжкультурній взаємодії», «текстовій інтерференції (діалогості, інтертекстуальності й под.)» [2, 313].

У щойно процитованих твердженнях літературознавців, окрім акцентування семантики префікса «між- (inter-)»³³, особливо помітним є проблемне поле поняття «мислення». І це не випадково, бо значення не виникає само собою і без взаємодії (синергії)³⁴ уявлень, образів, слів, тобто досвіду в найширшому розумінні цього слова. Вельми промовистим у зазначеному контексті є міркування Платона, увиразнене М. Мамардашвілі в «Естетиці мислення». Грецький філософ, довідавшись про спробу Діонісія привласнити собі його ідеї про державу, зауважив: «у тому, як ви висловлюєтесь, чітко видно, що це пише людина, яка хоче показати себе мислителем і здобути славу, а не *пригадувати* (виділено М. Мамардашвілі. – С.Л.)» [див. 14, 26]. Отже, для виникнення думки потрібні когнітивні дії анамнезису, а також структурування і систематизації, бо, лише «вносячи порядок у потік своїх образів», людина спроможна народжувати судження [14, 140]. У цьому твердженні грузинського вченого істотними, звичайно, є ще й інші аспекти – суб'єктивності й динамізму, розтлумачені ним вельми ґрунтовно в онтологічному сенсі:

³³ Йдеться, очевидно, про підхід «поміж» дисциплінами (гуманітарними і, можливо, природничо-математичними), парадигмами, дискурсами, текстами, часовими проміжками, спільнотами з різними мовою, культурою, світоглядом і т.д.

³⁴ Гр. *synergetikos* – спільний, зорієнтований на співдію [12, 160].

концентрація тих «предметів і знаків», якими «наповнена свідомість» – відповідно до «інтенсивності свого поля», народжує «достатньо складну, багатокomпонентну сутність» думки [14, 68-69]; відбувається це завдяки «блискавичному удару по нашій чуттєвості» [14, 313], «з прагнення знайти своє місце у світі» [14, 315].

Надзвичайно схожі висновки щодо того, як самостворюється людина в мисленнєвому процесі розгортання «інтегрального образу» дійсності [24, 351], знаходимо у відомого фізіолога, творця теорії домінанти О. Ухтомського. Вважаючи домінанту «головною мелодією» життя [24, 335], «зв'язним у собі типом мислення», який допомагає особистості синтетично «будувати проект» буття [24, 373-374], російський учений уявляє її як фізіолого-філософську тенденцію, що зреалізовує людське прагнення звільнитися від «зобов'язуючого», щоб «жити стало зовсім легко, як легко смакувати тістечком із цукатами» [23, 395, 425]. Не вдаючись до більш докладної характеристики ідей О. Ухтомського, наголосимо: 1) між справжнім мистецтвом творення думки і радістю від її сприймання справді існує безпосередній зв'язок; 2) підставою такого естетичного задоволення є відчуття причетності до безперервного процесу становлення сенсу, який, із одного боку, індивідуальний, а з іншого, – занурений у систему вічних вселюдських топосів; 3) саме зі взаємодії енергії «свого» інтегрального образу з «чужим» виникає життєвість і неповторність думки й слова, перед якими «німіємо зі здивування»; 4) важливу роль у мисленнєвому проектуванні відіграє домінанта – той головний, найвищий «акорд» у поліфонічній «мелодії» нашого існування, без енергетичного наростання «звучності» якого хаос накопичених «готових уявлень і станів ментальності» [14, 83] не може перетворитися в симфонію³⁵ думки.

Як бачимо, наявний у сучасній теорії багатьох наук (фізіології, музики, психології, філософії, естетики і т.д.) концепт домінанти наділений внутрішньою спрямованістю на контекстуальність. У літературознавчій царині – з урахуванням указаних вище тенденцій дискурсаляції – він, припускаємо, найбільш адекватно вписується у ще мало розроблену парадигму синергетики³⁶. Актуалізація концептуальних засновків цієї міждисциплінарної науки задля показу можливостей моделювання крізь призму домінанти онтології художньо-комунікативних явищ і становить **мету** цієї статті. Така постановка проблеми в українському літературознавстві здійснюється вперше, чим і зумовлена **актуальність** цієї праці.

Теоретико-пізнавальна проблема домінанти у просторі сучасного глобалізованого світу обговорюється часто – як у ЗМІ, так і в спеціалізованих наукових виданнях [див. 7; 9]. При цьому опоненти акцентують і на потребі втримувати «стержень» своїх культурних, національних, особистісних прикмет чи станів, і на важливості налагодженні зв'язків світової співдружності для кращої кристалізації власних «первнів».

Причини парадоксальності охарактеризованої епістемологічної суперечки, на нашу думку, слід шукати передовсім у внутрішній різноспрямованості поняття «домінанта». Ми звикли вживати його у значенні «основний», «визначальний», «переважаючий» і под. Однак у той же час розуміємо: для віднаходження у масиві інших компонентів значення тієї ознаки, яка є найістотнішою, неминуче потрібно порівнювати та типологізувати контекст. Не торкаючись поки

³⁵ О. Ухтомський порівнює її одночасно з «організмом» і «оркестром» («організм – оркестр із багатьох інструментів»), натякаючи, очевидно, на самоорганізацію звукового ладу. «Те, що *диференціюється, множиться* і при цьому не втрачає єдності, тобто *зберігає цю єдність у множині через гармонію* (виділено автором. – С.Л.), – і є організмом у своїй історії розвитку», – пише вчений, додаючи: «Якщо кожен <...> буде видавати звук по-своєму, то ймовірною стане какофонія» [24, 426].

³⁶ Синергетика (гр. *synergetikos* – спільний, зорієнтований на співдію) – наука про складність; теорія самоорганізації відкритих динамічних неврівноважених систем; міждисциплінарний напрям досліджень, спрямований на вивчення зв'язку між елементами і структурою, які утворюються завдяки її інтенсивному обміну речовиною й енергією з оточуючим середовищем у неврівноважених умовах. Зберігаючи інтерес до *спрощення*, синергетика все ж передусім виступає як *наука про наростання складності*. Її проблемне поле – організація, самоорганізація, дезорганізація; *нестационарні стани, взаємопереходи руйнування і творення*, світ, що перебуває у процесі безперервних змін. Синергетика починається з розробки узагальнених теоретичних моделей складної поведінки системи і їх застосування як *методу* (всі виділення В. Карпічева. – С.Л.) наукових досліджень. Як феномен післякласичної науки, синергетика відмовляється від будь-яких універсальних намірів як ілюзій, породжених класичним способом мислення. Синергетично мисляча людина, стверджує О. Князева, це *homo ludens*. Синергетику можна розглядати як тип інтелектуальної йоги: даючи рецепт щодо оволодіння складністю, вона руйнує сам «рецепт», сам попередній спосіб рецептотворення, робить усе гнучким, відкритим, багатозначним. Синергетична дія є стимулюючою. Синергетика і діалектика доповнюють один одного [12, 159-160].

що питання етимологічних коренів указанного аспекту спрямованості домінанти на контекстуальність*, зауважимо: така її особливість стала очевидною саме в умовах сучасної дискурсаляції науки і культури, а також постмодерного розвінчування попередньої традиції.

Засновник методики деконструкції³⁷ Ж. Дерріда, чиїми ідеями дуже часто послуговуються постмодерністи, зауважує, що його теорія не пропонує «нового типу культури», а лише дає «підхід до нового культурного синтезу». Суть такого поєднання (сполучення) французький філософ висловлює у термінах комунікативно-онтологічної парадигми: «Деконструкція – це спілкування між культурами; сам факт функціонування культур має стосунок до деконструкції» [див. 7, 29]. Зрозуміло, отже, що реінтерпретація певних понять чи категорій, по-перше, можлива лише за умови актуалізації чинника співдії, а, по-друге, вона не є виключною прерогативою постструктуралізму як методології вивчення постмодерну.

Користуючись уже цитованою думкою В. Карпічева щодо синергетики, для якої вельми істотним методом пізнання самоорганізації є «рецептотворення» з наступним його руйнуванням, висловлюємо здогад: концептосфера цієї міждисциплінарної науки може забезпечувати перегляд концепту домінанти від звичного акцентування її «переважаючого» первня до усвідомлення спрямованості на синергетичне впорядкування надскладної множини (у літературознавстві мова про цьому, очевидно, має йти про текст як «організм»).

Праці М. Кайку [11], Н. Корнієнко [13], І. Пригожина й І. Стенгерс [17; 18], Е. Шредінгера [26; 27] та ін., присвячені розгляду синергетичних механізмів постійного відновлення цілісності, засвідчують, що ця міждисциплінарна наука виникає приблизно у 60-их рр. ХХ ст. Вирішальну роль у її становленні, за словами М. Кайку, відіграли квантова, комп'ютерна та біомолекулярна революції. Завдяки методу редукції вони дозволили «відкрити таємниці атома, молекулу ДНК та логічні схеми комп'ютера» [11, 26]. З'ясувавши визначальні для людського буття «схеми» і «програми», ці революції, – зауважує О. Койре, – привели до знеособлення суб'єкта [див. 18, 43]. Адже людина, яка немовбито розгадала загадку Всесвіту, – пояснює І. Пригожин, – утратила «відчуття благоговійного поклоніння» перед його незбагненністю [18, 39]. Саме тому «редукціонізм повністю вичерпав свої можливості» [11, 26], і йому на зміну прийшла «синергія, тобто взаємодія та взаємозбагачення усіх трьох галузей (де відбулися згадані революції. – С.Л.)», що, за припущенням М. Кайку, «означає крутий поворот у розвитку науки» [11, 28].

Описуючи з погляду професійного фізика й хіміка особливості синергетики, І. Пригожин часто вдається до загальнонаукових висновків – іноді навіть філософсько-гносеологічного спрямування. Скажімо, при конкретизації «схематичності», «запрограмованості» згаданих вище здобутків класичної науки, бельгійський учений наголошує: «Будь-яке вчення, яке ґрунтується на уявленні про світ, що діє за єдиним теоретичним планом і зводить невичерпне багатство й різноманіття явищ природи до сумної та похмурої одноманітності додатків загальних законів, стає інструментом домінування, а людина, яка далека від оточуючого світу, виступає (напевно, мислить себе. – С.Л.) як його господар» [18, 39]. Так нерідко з'являється у його працях вельми істотне для нас пояснення сквоючої ролі детермінантних «програм» і «моделей» щодо активності людського мислення. Більш докладно на цих проблемах ми зупинимося пізніше. Спочатку ж конкретизуємо суть тієї радикальної зміни картини світобудови, яка відбулася у результаті згаданих революцій, представивши головні висновки І. Пригожина й І. Стенгерс у вигляді порівняльної таблиці.

Зміна картини світобудови у результаті зародження синергетичної парадигми

Класична (механістична) картина	Постулати, закріплені у науці механістичною фізикою	Наукові висновки, зумовлені відкриттям теорії відносності	Плуралістична (динамічна) картина
	Розуміння «пасивної» матерії, яка піддається зворотним процесам	Розуміння «активної» матерії, здатної породжувати незворотні процеси, які, у свою чергу, організують матерію	

* Надалі будемо іноді означувати таку специфіку категоріального статусу домінанти терміносполукою «інтенційна контекстуальність». – С.Л.

³⁷ Деконструкція – особлива стратегія, яка передбачає одночасно «деструкцію», а потім «реконструкцію» поняття, тексту чи дискурсу. Для цього дослідник здійснює «репресію» попередніх значень – із метою активізувати внутрішньотекстові вогнища спротиву «диктатові логоцентризму» [19, 102].

	Опис світу як безперервної еволюції від хаосу до порядку	Відкриття нерівноваги, яка завдяки ентропії ³⁸ може ставати джерелом порядку	
	Стабільність, детермінованість	Можливість нестабільності, вірогідності	
	Статичність, упорядкованість	Динамічний хаос	
	Статус природи і людини як автомата чи робота	Надання природі та людині властивостей динамічної спонтанності й гармонійної множинності	

Як видно з наведеної таблиці, чітка впорядкованість, статичність, детермінізм і редукціонізм механістичної науки стали основою домінування і в гуманітарній сфері моделей штучно створених явищ, унаслідок чого міцно утвердилися уявлення про фаталізм, напередзаданість людської психіки, обмеження творчої активності топосами, паттернами і под.

Лише з появою концепції Великого Вибуху³⁹, за словами І. Пригожина, вдалося заперечити думку про нерухомість Всесвіту і його приреченість на смерть. Разом із теорією відносності це фізичне відкриття окреслило динаміку розвитку Всесвіту, в якій «нестійкість», як правило, стає джерелом постійності: «при поверненні в часі назад Усесвіт стискається, а матерія-енергія, зберігаючись, досягає такої щільності, що забезпечує їх перетворення у безконечність» [17, 217].

Не вдаючись до більш докладного опису «стандартних моделей» у фізиці, які, зрозуміло, не є безпосереднім предметом нашого дослідження, підсумуємо: у парадигмі синергетики вони наділені не детермінантною роллю, а функцією динамічної та спонтанно-вірогідної організації гармонійної множини. Щойно увиразненою особливістю категоріального статусу цих моделей можна, ймовірно, пояснювати згадувану вище парадоксальність різноспрямованої семантики терміну «домінанта».

Переходячи до безпосереднього синергетичного перегляду концепту домінанти, уточнимо спочатку загальні риси обраної нами методології. Для цього скористаємося запропонованою ще Платоном структурою «побудови знання»⁴⁰. Визначальна для аналізованої парадигми ідея синергії (співдії) промовисто розкривається через використаний В. Карпичевим образ «інтелектуальної йоги»⁴¹ [12, 160]. Джерелом мисленневої «напруги» особистості, котра входить у такий стан, є, очевидно, відчуття внутрішнього хаосу⁴². Зростання ентропії при цьому веде до посиленого перетворення енергії⁴³ – стимулюючого родового первня будь-якої діяльності. Сукупність усіх цих

³⁸ Ентропія (гр. *en* (в) + *trope* (поворот) – внутрішнє перетворення) – міра неупорядкованості, дезорганізованості, хаотичності. Поняття ентропії, стверджує І. Пригожин, було введене, щоб розрізнити зворотні та незворотні процеси: 1) ентропія зростає тільки у результаті незворотних процесів; 2) вона є не просто безперервним процесом зісковзування системи у дезорганізацію, а початком становлення порядку. У відкритих системах ентропія може знижуватися завдяки «скиданню» – її зросту в зовнішньому середовищі [12, 233].

³⁹ Ця теорія пояснює виникнення Всесвіту зі «стандартної моделі», тобто тієї мітки сингулярності, де «зосереджена вся енергія і матерія» [17, 217].

⁴⁰ За твердження Діогена Лаєртського, Платон «ідею» (*idea*) розкривав і як «образ» (*aidos*), і «рід» (*genos*), і «зразок» (*paradeigma*), і «первень» (*arche*), і «причину» (*aition*) [див. 12, 122].

⁴¹ Йога – індійська теорія і практика споглядання, за допомогою якої досягається містичне злиття душі з богом; слово «йога» споріднене з лат. *jugum* і означає «напругу», тренування думки шляхом відключення від впливу зовнішнього світу [25, 194].

⁴² Хаос – слабоструктурований стан; первинна організація; стан організації, який характеризується відсутністю єдиних цілей і дій, перевагою неконструктивної дезорганізації, несистемних і малосистемних утворень; нестабільна, непередбачувана поведінка системи в стані невірноваженості. За Платоном, Деміург перетворив первісний Хаос у Космос, який увібрав у себе всі існуючі структури. Сьогодні хаос перестав бути синонімом відсутності порядку. Синергетичний хаос – час еволюції зі спрямованістю до початкових умов (Д. Руєлл) [12, 222-223].

⁴³ Енергія (гр. *enérgeia* – діяльність) – це у філософії Аристотеля все, що має силу, здатність досягати, звершувати справу (гр. *ergon*); до середини XIX ст. у фізиці панувало уявлення про енергію як джерело прискорення, гальмування руху, зміни траєкторії; пізніше його стали пов'язувати з «законом збереження енергії» [25, 540]. За словами І. Пригожина, перетворення енергії «не може бути кінцевим кільцем ланцюжка», воно є «лише знищенням однієї різниці з одночасним створенням іншої», бо «сила природи виявляється у втаємниченому використанні еквівалентностей» [18, 103].

процесів відтак стає причиною появи т.зв. дисипативних структур⁴⁴ – як «зразків» динамічного врівноважування системи (у випадку йоги, звичайно, – психічної).

Отже, виникнення «космосу» з «хаосу» (= самоорганізація) – типова синергетична процедура, характерними рисами здійснення якої є наявність: 1) моменту «кризи», тобто т.зв. неврівноваженого стану системи; 2) точки біфуркації⁴⁵, котра стимулює потребу вибору нового шляху розвитку; 3) стану максимального наростання ентропії до миті, коли надлишок енергії компенсується еквівалентом; 4) моменту виникнення дисипативних структур, що мають здатність налагоджувати контакт старих і нових явищ із зовнішнім середовищем.

В охарактеризованій «коливальній» динаміці взаємоперетворень стабільного / нестабільного, упорядкованого / хаотичного, детермінованого / вірогідного функцію своєрідного герменевтичного кола виконує «параметр порядку», прагнення до якого запускає, а потім згортає ентропійні процеси. Такий центр тяжіння (= стержень, первень) представники синергетики називають аттрактором⁴⁶. Внутрішня різноспрямованість (контекстуальна і часова), гармонійна множинність і структурованість аттрактора дозволяють нам вважати його синергетичним корелятом згадуваної вище парадоксальної різнонапрямленої семантики терміну «домінанта». Вказана особливість енергетичного поля аттрактора, вважаємо, дасть змогу виробляти методику пошуку домінанти не лише в узвичаєній семіотичній системі бінарних опозицій.

Цікавою щодо розуміння природи синергетичних принципів і механізмів моделювання динамічних явищ є, на наш погляд, концепція Р. Баранцева, викладена з невеликими уточненнями Н. Корнієнко [13, 12-14]. Для унаочнення відмінностей тринітарної синергетичної методології від бінарної ми пропонуємо виклад ідей Р. Баранцева у порівняльній таблиці.

**Зміна методологічних наставлень
у результаті зародження синергетичної парадигми**

Модель одностороннього мислення	Бінарна методологія	Тринітарна методологія	Модель відкритого мислення
	Принципи визначеності, об'єктивності, замкнутості, детермінованості	Принципи невизначеності, умовності, доповнюваності, самообмеження, сумісності	
	Основним є раціональний аспект, а субстанціальний чинник ураховується мало	Поєднує аналітичний (рацію), якісний (емоція) і субстанціальний (інтуїція) аспекти в єдність	
	Кожна пара співвідноситься за принципом альтернативи – «або / або»	Кожна пара співвідноситься за принципом доповнюваності, а третій елемент закладає міру невизначеності	
	Методика будівництва діалектичної спіралі розвитку на основі антитези	Методика руху діалектичною спіраллю з попереднім відходом убік, щоб знайти фундамент антитези	
	Упевненість у володінні «остаточною істиною»	Найпродуктивнішими вважаються «системи пошуку»	
	«Лінійна парадигма», утверджена в Модерні	Сучасна системна тріада, зорієнтована на мірогенез і самоорганізацію	

Отже, синергетика започаткувала в науці т.зв. модель відкритого мислення, яке кардинально змінює наше уявлення про можливості пізнання. Даючи змогу людині позбавитись

⁴⁴ Дисипативні структури (лат. *dissipatio*, франц. *dissipation* – розсіювання) – нові динамічні стани матерії, нові типи структур, які спонтанно виникають далеко від рівноваги й утворюють місток взаємодії системи з навколишнім середовищем; дисипативні структури підтримують свою впорядкованість «завдяки викиду надлишкової ентропії у зовнішнє середовище» (В. Бранський) [12, 47].

⁴⁵ Біфуркація (лат. *bifurcus* – роздвоєний) – точка «розгалуження», в якій неврівноважена система вибирає один із шляхів свого подальшого розвитку в момент структурної перебудови; це завжди момент непередбачуваності, несподіванки, «обриву» безперервності; у цій точці випадковість спонтанно «підштовхує» елементи системи до нових шляхів розвитку, після чого знову актуальним стає детермінізм і т.д. – до нової точки біфуркації (І. Пригожин) [12, 22-23].

⁴⁶ Аттрактор (лат. *attrahere* – притягувати, приваблювати) – сфера тяжіння, приваблива множина; «вектор наступних змін, який проявився з майбутнього», тобто «такий майбутній стан динамічної системи, якого ще не знає сучасне, але минуле там вже присутнє і розпоряджається» (В. Капустін); сфера тяжіння системи до майбутнього – «тих елементів, які виживуть» (С. Курдюмов) [12, 20-21].

диктату розуму, причинності, жорсткої альтернативи, забираючи у неї право володіти істиною в останній інстанції, новітня синергетична парадигма, як це не парадоксально, допомагає їй бути «творчою особистістю» [17, 261], не обмеженою «прагненням звести розмаїття природи до хитросплетених ілюзій» [18, 16], штучних симетрій [18, 143], чітких координат, інваріантів [18, 220].

Узагальнюючи репресивність попередньої моделі одновимірного мислення, вичерпаність детермінантних «програм» на сучасному етапі розвитку ноосфери, І. Пригожин із захопленням констатує: «Ми шукали загальні, всеохопні схеми, які б допускали можливість опису мовою вічних законів» (інтелектуальна самовпевненість минулої фази розвитку науки. – С.Л.), але побачили час, події, частинки, що зазнають різноманітних перетворень»; «Займаючись пошуком симетрії, ми з подивом виявили на всіх рівнях – від елементарних часточок до біології та екології – процеси, які супроводжуються порушенням симетрії»⁴⁷; «На наших очах виникає нова єдність: незворотність є джерелом порядку на всіх рівнях. Незворотність – той механізм, який створює порядок із хаосу» [18, 243]. «У людському вимірі незворотність набуває більш глибокого смислу, який невіддільний від сенсу нашого існування». Саме внутрішнє відчуття незворотності становить «певну визначальну ознаку нашої участі в світі» [18, 248].

Ми дозволили собі таке розлоге цитування міркувань бельгійського вченого з огляду на те, що у них присутня зрима аналогія з твердженням О. Ухтомського про концепт домінанти. «Що таке домінанта? – писав фізіолог-«філософ». – Це зв'язний у собі тип мислення, у якому хід подальших висновків і навіть інтуїцій наперед визначений» [24, 373-374]; «Навіть заздалегідь передбачене і вирішене попередніми подіями, все ж вимагає визрівання і зовнішніх умов, щоб зараз відкритися у дії і для всіх виявитися, – ось хронотоп у бутті та домінанта в нас» [24, 350]. Як бачимо, «стріла часу» надзвичайно важлива для розгортання «проекту буття», однак траєкторія її руху непередбачувана і не обов'язково веде до центру мислення. Правильніше, очевидно, говорити про спонтанно-вірогідний процес⁴⁸ становлення гармонійної множини істотних для нас сенсів.

Висловлені міркування щодо динамічної та спонтанно-вірогідної функції домінанти в організації нестійких динамічних систем безпосередньо стосуються естетики, культурології і літературознавства, оскільки сьогодні ці науки вивчають не твори, а сукупність текстів. Останні Ю. Лотман називає сферою «руху множини смислу», «вибуху з наступним розсіюванням у предметності» [див. 20, 248]. Подібної думки дотримується Н. Корнієнко, зауважуючи, що художня культура, на відміну від суспільства і держави, «є системою суттєво складнішою, нелінійною (виділено автором. – С.Л.)» [13, 41]. Дослідниця описує специфіку культури (і літератури в тому числі) за допомогою термінів «фрактальні структури»⁴⁹, «надлишковий топос» і т.д., наголошуючи передусім на синергетичних процесах «ущільнення інформації, економії ресурсу, підготовки стрибка до нового типу мовленнєвих форм» [13, 92], крізь призму яких можна моделювати не лише взаємини «низового» і «високого» топосів [13, 95] у межових періодах еволюції культури, а й загальні закономірності розвитку культурно-естетичних епох. Лише пунктирно окресливши синергетичні аспекти проблеми перехідних явищ, ми повертаємося до характеристики власне феноменологічної функції художньої культури.

Цікаві думки з цього приводу висловлює М. Савельєва [20; 21], обґрунтовуючи специфіку новітньої метатеоретичної парадигми свідомості, що, за її словами, виникла наприкінці 60-их рр.

⁴⁷ Сплетіння нуклеотидів ДНК, які Е. Шредінгер назвав «шифрувальним кодом організму» [26, 29], в аспекті дисиметрії спіралі у свій час аналізував Пастер і, – як зазначає І. Пригожин, – кваліфікував її як «характерну особливість життя» [18, 144].

⁴⁸ І. Пригожин увиразнює цю особливість організації нестійких динамічних систем згадкою про відомий вислів Ейнштейна: «Бог не грає в кості». Це означає, – пише він, – що «яким би малим не був діапазон початкових умов, є «багато» траєкторій, які приводять до попадання на потрібну грань», тобто існує «тісний взаємозв'язок між нестійкістю і вірогідністю» [18, 226].

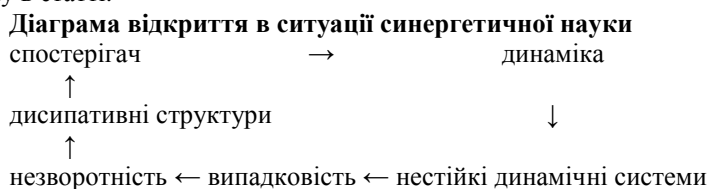
⁴⁹ Фрактал (лат. *fractus* – зламаний) – поняття, введене у науковий обіг Б. Мандельбротом для позначення об'єкта, наділеного властивістю самоподібності (масштабної симетричності). Фрактал – нелінійна структура, яка зберігає самоподібність при необмеженій зміні масштабу; означає подібність кожного малого фрагмента структури об'єкта до іншого, більш великого, і всієї структури. Цією властивістю наділені, зокрема, т.зв. *дивні аттрактори*. Фрактали є зручними моделями для опису процесів у середовищі, яке раніше вважалось неупорядкованим; при фрактальному підході хаос перестає бути синонімом безпорядку і набуває тонкої структури (Ю. Данилов) [12, 220].

XX ст. [20, 15] – подібно як і синергетика, про яку українська дослідниця чомусь не згадує. З-поміж суджень М. Савельєвої, істотних для обраної нами методики аналізу концепту домінанти, хочеться наголосити: 1) культура – «сукупний простір текстів», тому її вивчення «потребує співвіднесення з досвідом» [20, 241], «життя в ній» [21, 180], а не «переводу засад свідомості в культуру» [20, 240]; 2) феномени і процеси культури вимагають «абстрагованої, неповної, суб'єктивної, досвідної, мисленнєвої інтерпретації»⁵⁰ [20, 17-18]; 3) текст не має реального автора, тобто читач може «переписати його», «стерти» або «продовжити попереднє існування в іншій культурній епосі» й дати «абсолютно нове життя» [20, 244]; 4) структурний зв'язок «автор – текст» – це простір «можливості», «випадковості», тому «будь-яке дешифрування <...> тексту двозначне і небезпечне», «вселяє ілюзію отримання нового знання там, де його бути не може» [20, 244]; 5) «динаміка прочитання культурних текстів за допомогою безконечного відбирання позначувальних і перепрограмування є втіленням кількісного аспекту культурної єдності (створенням нових варіантів культурних просторів, а не тлумаченням попередніх)» [20, 246].

Безперечно, концептуальна спрямованість процитованих тверджень М. Савельєвої тяжіє насамперед, як висловлюється авторка, до «трансформованої метатеоретичними засобами трансцендентальної феноменології» Ж.-Ф. Ліотара чи Ж. Дельоза [20, 20]. Однак деякі риси синергетичної парадигми в них усе-таки помітні, а саме: акцент на принципах невизначеності, умовності, доповнюваності, випадковості, а також можливості безконечного творення смислу.

Щойно увиразнені спільні та відмінні риси синергетичної та постструктуралістської парадигм засвідчують, що обидві вони адекватно реагують на сучасну культурну ситуацію, пропонуючи де в чому подібні способи її осмислення. Якщо постструктуралізм, а згодом і деконструктивізм, лише «конфліктують» із бінарною моделлю, то синергетика доповнює її компонентом невизначеності, привносячи у характеристику складної динамічної системи фактор мірогенезу. Як уже зазначалося, деконструктивізм «працює» за схемою «руйнування → відновлення» структури, а синергетика – «пошук альтернативної структури в порівнянні з хаосом сучасної → руйнування попередньої структури → програмування майбутньої відповідно до відчуженої, тобто вірогідної, альтернативи». Помітно, що другий і третій компонент синергійного ланцюжка де в чому нагадує схему деконструктивізму, однак у цілому тринітарна методика суттєво відрізняється від зруйнованої бінарної. Суть її відмінності полягає передусім в операції динамічного пошуку фактору мірогенезу, з інтуїтивного передбачення якого виникає розуміння вірогідної моделі. Коливальна траєкторія герменевтичного віднаходження такого аттрактора (домінанти в синергетичній парадигмі), на нашу думку, суголосна динаміці прочитання культурних текстів із безконечним «створенням» нових варіантів культурних просторів, про яку говорилося вище.

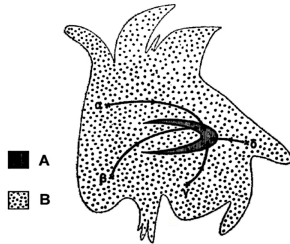
Щойно висловлене нами припущення підтверджують висновки І. Пригожина щодо синергетичних можливостей осягання істини: «Що б ми не називали реальністю, вона відкривається нам лише в процесі активної побудови, в якому ми беремо участь» [18, 244]; потрібний «живий діалог, комунікація», «занурення в реальний фізичний світ» [18, 249]. Подібні філософські узагальнення, – зауважує вчений, – зробив Мерло-Понті у «Темах»: для появи концептуального знання потрібні «негативні відкриття», вони стають «поштовхом до перегляду усталених поглядів і відправною точкою для переходу до протилежного погляду» [18, 249]. У підсумку І. Пригожин й І. Стенгерс вибудовують власну діаграму відкриття, враховуючи досягнення сучасної синергетичної науки [18, 249]. З огляду на можливість її застосування при моделюванні закономірностей рецептивного осягнення художніх текстів, ми наводимо цю діаграму в статті.



⁵⁰ «Філософія над культурою, – зазначає М. Савельєва, – це мій і тільки мій внутрішній і живий досвід виявлення в думці, який триває не в буквах, а в реальному процесі мислення, який звучить, поки що тільки звучить» [21, 182].

Наведена схема ілюструє: 1) вирішальну роль нестійкості, випадковості та незворотності в процесі динамічного становлення дисипативних структур, які, про що вже йшлося, мають функцію встановлення енергетичного зв'язку системи з навколишнім світом; 2) неможливість прямого, власне раціонального і детерміністського шляху досягнення істини спостерігачем. У царині естетики і літературознавства вказані закономірності мають особливе значення, оскільки системи художньої культури, як зазначалося, нестійкі та динамічні.

Відсутність у згаданій схемі аттрактора ми вважаємо закономірною, оскільки це поняття презентує феномен, який можливо моделювати лише у тривимірному просторі. Будучи центром тяжіння, аттрактор перебуває немовби углибині самої системи і завдяки цьому врегульовує енергію її співдії як із ноосферою, так і з усіма суб'єктами пізнання. Для унаочнення цієї властивості аттрактора, наводимо його схематичне зображення, запропоноване у праці А. Опанасюка і Р. Лопаткіна [15, 33].



Літерою **A** позначено аттрактор,
B – сферу його притягання.
 Помітно, що фазові траєкторії,
 що починаються з точок α , β , γ і δ ,
 закінчуються саме на аттракторі **A** [15, 33].

Проаналізована вище сукупність епістемологічних параметрів синергетики засвідчує, що модель мислення, яку вона пропонує, відрізняється від постмодерністсько-деконструктивістської відновленням «центру», розміщеного, так би мовити, в тривимірному просторі. Така особливість синергетики ще раз підтверджує справедливність нашого здогаду про доцільність використання цієї парадигми у літературознавчому дослідженні категорії домінанти.

Задля увиразнення сучасної потреби наукової спільноти синергетично повернути людству зруйнований постструктуралізмом центр «життя на планеті» [1, 80] повернемося знову до порівняльної характеристики вказаних парадигм.

Ф. Джеймсон, аналізуючи логіку постмодерної культури, очевидно, відчував, що звична модель бінарних опозицій – навіть за умови постструктуралістської «зміни полярності» [1, 90] – сьогодні стає непридатною. Про це свідчить, зокрема, таке його твердження: «Домінантна концепція періодизації не зовсім спрацьовує для характеристики постмодерну»; більш дієздатним є пошук «якоїсь тотальної системи чи логіки», «концепції домінантної логіки культури чи гегемонної норми», яка допоможе «визначити й оцінити справжню відмінність» нової культури [8, 26-27].

Здебільшого порушуючи свій інтуїтивний здогад щодо потреби віднаходження «третього» (центрального, домінантного) компонента для побудови адекватної сучасній науковій ситуації моделі пізнання, Ф. Джеймсон осмислює постмодерну культуру (і літературу в тому числі) шляхом її протиставлення модернізму. Узагальнено суть його бінарних висновків подаємо в таблиці, паралельно констатуємо факт досить-таки складного її впорядкування*, зумовлений, на нашу думку, внутрішнім відчуттям науковцем потреби формулювати судження не через протиставлення, а шляхом пошуку альтернативного центра, властивого тринітарній синергетичній парадигмі.

Модернізм	Постмодернізм
Модель бінарного мислення [8, 148], яка враховує такі основні параметри: внутрішнє / зовнішнє, автентичне / неавтентичне, глибинне / поверхове, елітарне / масове [8, 33-34].	Концепція практик, дискурсів і текстуальної гри [8, 34], згасання «великої тематики часу, елегантних таємниць, пам'яті» [8, 36-37].

* Ми неодноразово відчували, що другий елемент протиставлення немовби десь «губиться» у пластах наукового тексту (чи спонтанно «переноситься» автором на інші сторінки монографії), вимагаючи від читача самостійно ословлювати його. – С.Л.

Домінування естетики вираження: проектування назовні емоцій [8, 33-34], досвіду [8, 181], утопічних мрій [8, 346]; прорив до нових, цілком свіжих форм життя [8, 190]; приховування витоків породжених метафорою понять [8, 274].	Криза Символу; перехід від «цілісних систем та тріумфальних оповідних послідовностей» до «прогалин та дірок» [8, 194], сегментації, фрагментації [8, 202], стратегії обгортки [8, 130], пастишу [8, 157]; від суспільної єдності до диференціації і розірваності [8, 194]; відмова від фікції на користь симулякра [8, 257].
Піетет індивідуальних стилів та імен [8, 126]; «естетизація самоозначування та автореферентності» [8, 170].	«Кінець буржуазного его чи монади» [8, 36]; деперсоналізація (чи децентрування суб'єкта)» [8, 97].
Темпоральність розглядається як один із досвідів [8, 98].	Домінує репрезентація суб'єкта у просторі глобальної системи, яку можна назвати «естетикою когнітивного картографування» [8, 72-73].

З аналогічними прикладами інтуїтивної «суперечки» представників постструктуралізму і деконструктивізму з узвичаєною в їхній парадигмі бінарною системою зустрічаємося сьогодні досить-таки часто. Вони, вважаємо, справді ілюструють потребу сучасної науки повертати людству втрачені ключові орієнтири, щоб воно мало змогу динамічно самоорганізовуватись у нелінійних системах своєї культури (і літератури в тому числі). У вказаній епістемологічній ситуації синергетичний перегляд категоріального статусу концепту домінанти, вважаємо, відіграватиме своєрідну каталітичну функцію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баррі П. Вступ до теорії: Літературознавство та культурологія / Переклад із англ. О. Погинайко: Навчальне видання / Наук. редактор Р. Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія «Пролегомени»).
2. Гром'як Р.Т. Міжлітературна рецепція, текстова інтерференція та обрії літературознавця // Гром'як Р.Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 310-316.
3. Гром'як Р.Т. Текст літературно-художнього твору: Епістемологічно-когнітивні роздуми // Гром'як Р.Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 268-288.
4. Гром'як Р.Т. Теорія літератури: Підходи і дефініції // Гром'як Р.Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 26-38.
5. Гром'як Р.Т. Триптих із літературознавства в надвечір'я // СіЧ. – 2007. – № 3. – С. 32-45.
6. Гром'як Р.Т. Феноменологія естетики Івана Франка // Гром'як Р.Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 174-204.
7. Дзюба І.М. Глобалізація і майбутнє культури // Слово і час. – 2008. – № 9. – С. 23-30.
8. Джеймсон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Переклад з англ. П. Дениска. – К.: Вид-во «Курс», 2008. – 504 с. – (Серія наукових перекладів «ΖΕΤΗΣΙΣ»).
9. Дончик В.Г. Якщо з позицій національних і конструктивних: Нотатки з приводу // Слово і час. – 2008. – № 9. – С. 30-45.
10. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Главный редактор Е.А. Цурганова. – Москва: INTRADA, 2004. – 560 с.
11. Кайку М. Візії: Як наука змінить XXI сторіччя / Переклад із англ. А. Кам'янець. – Львів: Літопис, 2004. – 544 с.
12. Карпичев В.С. Организация и самоорганизация социальных систем: Словарь. – Изд. 3-е. – Москва: Изд-во РАГС, 2007. – 282 с.
13. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – К.: НЦТМ імені Леся Курбаса, 2008. – 246 с.
14. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. – Москва: «Московская школа политических исследований», 2000. – 416 с. – (Культура. Политика. Философия).
15. Опанасюк А.С., Лопаткін Р.Ю. Конспект лекцій на тему «Сучасна фізична картина світу» з курсу «Загальна фізика»: Для студентів усіх спеціальностей денної та заочної форми навчання. – Ч. 3: Макросвіт. – Суми: Вид-во СДУ, 2004. – 86 с.
16. Павличко С.Д. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // Слово і час. – 1993. – № 3. – С. 46-50.
17. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант: К решению парадокса времени / Перев. с англ. Ю.А. Данилова; ред. В.И. Аршинов. – Москва: Издательская группа «Прогресс», 1999. – 268 с. – ил.

18. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / Перев. с англ. Ю.А. Данилова; общ. ред. и послесл. В.И. Аршинова, Ю.Л. Климонтовича, Ю.В. Сачкова. – Изд. 5-е. – Москва: КомКнига, 2005. – 296 с. – (Синергетика: от прошлого к будущему).
19. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – Москва: «Аграф», 2003. – 608 с.
20. Савельева М.Ю. Введение в метатеорию сознания. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2002. – 334 с.
21. Савельева М.Ю. Надкультурное: Очерки мета-теории сознания. – К.: Ред. ж-ла «Самватас», 1997. – 220 с. – («Уртекст»: Библиотека журнала «Самватас», Т. 5).
22. Удалов В.Л. Аналіз і синтез: Цілісно-системний рівень. Одноступеневий варіант / Монографія. – К. - Луцьк: ВАД, 2005. – 72 с.
23. Ухтомский А.А. От двойника к собеседнику (1927-1929): [Из дневников, записных книжек и писем разных лет] // Ухтомский А.А. Доминанта / Гл. ред. Е. Строганова. – Санкт-Петербург: Питер, 2002. – С. 335-391.
24. Ухтомский А.А. Великий разум бытия (1930-1939): [Из дневников, записных книжек и писем разных лет] // Ухтомский А.А. Доминанта / Гл. ред. Е. Строганова. – Санкт-Петербург: Питер, 2002. – С. 392-435.
25. Философский энциклопедический словарь / Редакторы-составители Е.Ф. Губский, Г.В. Кораблева, В.А. Лутченко. – Москва: ИНФРА-М, 2000. – 576 с.
26. Шредингер Э. Что такое жизнь? С точки зрения физика / Перев. с англ. А.А. Малиновского, Г.Г. Порошенко; общ. ред. А.В. Матвеева. – Изд. 2-е. – Москва: Атомиздат, 1972. – 88 с.
27. Шредингер Э. Пространственно-временная структура Вселенной / Перев. с англ. А.В. Радюшкина; общ. ред. Р.А. Асанова. – Москва: Наука, гл. ред. физ.-мат. лит., 1986. – 224 с. – (Б-ка теоретической физики).

Валерій КИКОТЬ

© 2009

РОЛЬ АСОЦІАЦІЇ У ТВОРЕННІ ТА ПЕРЕКЛАДІ ПІДТЕКСТОВОГО ОБРАЗУ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ

У статті йдеться про роль асоціації та деяких інших засобів у творенні підтексту поетичного твору та відтворенні його у перекладі.

Ключові слова: асоціація, підтекст, образ, переклад, поезія.

Асоціація – це вербально виражений зв'язок явищ з цілою низкою інших явищ, понять та уявлень, котрі виникають у індивідуума. Змістом поняття „асоціація” є віднаходження властивості в предметах, які не мають, на перший погляд, нічого спільного між собою. Здатність слова вступати у взаємодію з іншими словами, викликати своєрідну численність цінних реакцій, що розгалужується та охоплює асоціативний зв'язок попереднього слова з наступним та наступного слова з попереднім, має дуже важливе значення в механізмі створення підтексту.

Проте в нашому випадку, ми беремо до уваги, звісно ж, і позатекстові асоціації, які часто, не входячи безпосередньо до семантики слова, є співвідносними з фоновим знанням, утворюючи таким чином підтекстову образність.

Про асоціацію у широкому розумінні вперше висловився М. Ломоносов у своїй „Риторичі”. Асоціативність мислення він називав „законом співуяви”, і означало це таку якість людської свідомості, коли, говорячи про один предмет, ми обов'язково згадуємо й інший, якимось із ним пов'язаний. Ломоносов наводить такий приклад: „Коли ми говоримо „корабель”, то згадуємо і море, і бурі на морі, і чайки, і прибережне каміння. Варто нам сказати „ковзаня”, як відразу ж ми згадуємо і лід, і зиму, і сніг, і мороз” [1, 43]. Це постійні асоціації. Але, крім постійних асоціацій, є ще й випадкові.

Таких випадкових асоціацій у кожного з нас дуже багато. Більшість інтимно-ліричних творів побудовано саме на них. Асоціації постійні та випадкові бувають за часом, за швидкістю, за кольором, звуком, тощо. Крім того, що слово багатозначне і здатне в контексті активізувати те чи інше значення, приймати на себе різні семантичні нашарування й доходити аж до семантичних

зрушень, воно оточене цілим асоціативним полем, тягне за собою ці асоціації. Точніше, не слово, а той предмет, дія чи якість, які зафіксовані словом..

У повсякденній мові ми прагнемо до максимального збігу знака і денотата. Більше того, яким би знаком ми не назвали певний денотат, він від цього не змінюється. Чи то ми стіл назвемо „стол”, „a table”, „Der Tisch” і т. д., стіл в нашій уяві та в дійсності залишається столом.

У художньому ж тексті варто предмет (денотат) назвати якимось інакше, як він відразу змінюється в нашій уяві. А література, мистецтво творить уявний світ, інша річ, що в ньому відбивається правда життя, але мистецький світ – світ уявний, до того ж, він твориться не лише уявою мистця, але й уявою реципієнта. У художньому тексті, залежно від означення предмета в нашій свідомості, змінюється уявлення про предмет, його образ, його оцінно-емоційну модель.

Між цими двома елементами – денотатом і знаком є спільний елемент. Цей спільний елемент робить із двох асоціативних полів своєрідний „сполучну посудину”, й починається взаємне переливання та змішування асоціацій, внаслідок чого виділяється енергія нової думки, створюється новий образ.

Вже перший вірш першої книги Фроста “A Boy’s Will” (1913) сонет “Into My Own” може слугувати прикладом творення підтекстової образності водночас за допомогою багатозначності та асоціації.

Мотив утечі від світу, відходу, відступу – один із основних у творчості поета. Але Фрост не обмежується такою романтичною ідеєю. Втеча й відступ у нього завжди пов’язані з перепочинком, накопиченням сили та рішучості протидіяти незгодам цього світу.

INTO MY OWN

One of my wishes is that those dark trees,
So old and firm they scarcely show the breeze,
Were not, as ‘twere, the merest mask of gloom,
But stretched away unto the edge of doom.

I should not be withheld but that some day
Into their vastness I should steal away,
Fearless of ever finding open land,
Or highway where the slow wheel pours the sand.

I do not see why I should e’er turn back,
Or those should not set forth upon my track
To overtake me, who should miss me here
And long to know if still I held them dear.

They would not find me changed from him they knew
Only more sure of all I thought was true. [2, 5]

Підтекст цього вірша, в якому автор відкриває читачеві своє життєве кредо, будується на основі багатозначного символу, асоціації та перегукування з іншими творами. Деревя тут з одного боку, як і в багатьох інших творах Фроста, символізують одночасно і смерть, потойбіччя, і природу, з якої виходить та до якої, зрештою, повертається все фізично суще. З іншого боку, означення дерев (So old and firm they scarcely show the breeze...) асоціюються в цьому творі з „великими”, „міцними” та мудрими людьми, які не жили тваринним життям, не гнулися перед вітрами долі, не корилися їй, а мужньо йшли по життю своїм, обраним ними самими, шляхом. Порівняймо з перекладом:

В СЕБЕ

Одне з моїх бажань: щоб ці дерева чорні,
Старезні і міцні, вітрами непоборні,
Не просто хмурими примарами були,
А в височінь, до меж буття, сягли.

Мій дух ще поки тут, але одного дня

В їх буйну широчінь навіки кану я,
Без остраху знайти галявину відкрити,
Або сошу украй колесами розбиту.

Не бачу я причин, щоби назад вертати,
Щоб не могли всі ті на стежку б мою стати
І навздогінці йти, кому мене бракує,
І знати хоче хто, чи досі їх шаную.

Знайшов би кожен з них мене таким, як знав,
Лиш впевненішим в тім, що правдою я звав. [3, 321]

З відтворенням складових структурних елементів, в основі яких лежать образна асоціація та символ, в єдино існуючій українській версії даного твору, як бачимо, утруднень немає. Проте, існує в даному випадку інша перекладацька проблема.

Хоча асоціація та символ і є в цьому вірші основними чинниками утворення образного підтексту, однак – не єдиними. Немаловажну роль у цьому аспекті відіграє тут і перегукування, оскільки безпосереднім літературним контекстом цього твору є есе Р.У. Емерсона „Довіра до себе” та сонет 116 У. Шекспіра. Пор. початок вірша із заключними рядками Шекспірівського сонету:

Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom.

If this be error, and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved. [4, 162]

Тому питання про те, якою мірою корелюється адекватність перекладу поетичного підтекстового образу, в основі якого лежить перегукування з іншими творами, з перекладами останніх тією самою мовою залишається відкритим.

У своїй першій вже згаданій нами збірці поезій Фрост досягає глибокої виразності, відбираючи слова з врахуванням пов'язаного з ними загальнолюдського асоціативного досвіду, загальноприйнятих конотацій. Покладаючись на звичні асоціації, що викликаються тими чи іншими словами, поет вплітає їх у тканину вірша, розкидаючи по всьому творові чи збираючи в певні сполучення, де описовість є лише їх додатковою функцією. Уподібнення входить у взаємодію з асоціативними зв'язками слів, що надає віршеві більшої виразності. Формою вираження в таких випадках, можливо, будуть і відносини одна з одною емоцій та думок, і відносини образу з метафорою, і відносини деталі до всього опису, і відносини даної миті до вічності, як це можна бачити в іншому вірші Фроста „Ghost House”. Уподібнюючи своє серце давно опустілому будинкові на забутій, порослій травою дорозі, поет розповідає про самотній дім, що зник та залишив після себе лише стіни зарослого малинником підвалу:

I dwell in a lonely house I know
That vanished many a summer ago,
And left no trace but the cellar walls,
And a cellar in which the daylight falls
And the purple-stemmed wild raspberries grow [2, 5].

За відсутністю українського перекладу „Ghost House” порівняймо асоціативні образи, створені Фростом з їх відповідниками у російських перекладах «Призрачный дом» Б. Хлебнікова» та «Дом с привидениями» В. Топорова:

Этот дом простоял много лет.
Только дома давно уже нет.
А когда-нибудь даже руины
Зарастут одичавшей малиной,
И последний забудется след. [5, 49]

Я был здесь – и вот я вернулся обратно.
А дом этот сгинул давно безвозвратно.
Подвальные своды одни предо мной,
И светит в подвальный провал свет дневной, –

И дикой малины кровавые пятна. [5, 364]

Під час сприйняття перекладних образів першої строфи вірша в обох російських версіях відчувається досить вдало переданий настрій запустіння та суму давно залишеного будинку. Щоправда навряд чи потрібно було для збереження загальної образної картини цієї строфи вводити такий занадто гіпертрофований для досить спокійного оригіналу образ як „малины кровавые пятна”, що зробив В. Топоров.

Ключовий настрій – глибокий сум – створюється випромінюванням відповідних асоціацій словами *sad, slow, aching, heart, low-limbed tree, ruined, unlit, mute* (див. у поданому дещо нижче тексті оригіналу). У взаємодії з такою лексичною системою образ покинутого будинку слугує ідеальною формою для повідомлення читачеві думки поета. Виразність образу підсилюється і недекларованим посиланням на ту обставину, що в Новій Англії кінця XIX – початку XX століття залишені розореними фермерами будинки були частим і гнітючим явищем, що говорило про поразку дрібного фермера в нещодавній боротьбі з монополістичним капіталом.

Характер почуття поразки, яке він переживає, поет передає за допомогою другого образу та його відносин з першим:

O'er ruined fences the grapevines shield
The woods come back to the mowing field;
The orchard tree has grown one copse
Of new wood and old where the woodpecker chops;
The footpath down to the well is healed [2, 5-6].

Тут тим самим прийомом – взаємодією конотацій лексичної системи “ruined fences – shield – healed” з образом природи, що наступає та відновлює свої володіння, поет створює другий комунікативний образ, інформація якого – почуття поразки – підсилює та поглиблює враження, що передається образом примарного будинку. Як досягається такий ефект? Адже у віршах без єдиної дидактичної фрази передається думка про те, що існування людини хистке та минуше; що перед вічним, безпристрасним лицем природи проходять покоління людей, наносючи їй рани, підкоряючи її та визначаючи свої володіння, але вона за допомогою часу заліковує рани, наступаючи знову та перемагаючи в сутичці, варто лише людині ослабити свою пильність.

Як бачимо, про цю битву людини з природою, в якій поразку терпить людина, особливо яскраво повідомляють три слова, виділені строфічними та лексичними засобами: *field – shield – healed*. Два останніх – приклади найпростішої дієслівної метафори, проте у Фроста і така метафора перетворюється в максимально інформаційно завантажену поетичну одиницю, яка відкриває багатопланові асоціації. В першому слові немає зовнішньої метафоричності, воно слугує образним тлом для „потенційної образності”, розвинути та закінчити яку належить читачеві. Воно вжито заради закріплених за ним асоціацій типу „поле бою”, „поле діяльності”. Тут поет покладається на взаємодію всієї лексичної системи: „зруйновані укріплення – щит, захищати – поле бою – вилікувані, зцілені”. Він не намагається зруйнувати звичні традиційні асоціації, пов’язані з цими словами, і в цьому його традиційність, про яку багато, і не завжди справедливо, пишуть критики. Більше того він підказує традиційність лексичного трактування особливостями форми вірша, традиційністю форми. Це не вільний вірш, що насторожує в очікуванні лексичних новацій; навіть римування традиційно точне і строфа починається з традиційно поетичного *o’er*.

Всі ці сигнали на перший погляд непомітно, але наполегливо наштовхують на прийняття традиційних асоціацій лексичної групи, виділеної і ритмічно, оскільки на них падає метрико-ритмічний наголос. “Shield” лише в поверховому, описовому шарі інформації сприймається у значенні “screen” (завішувати, прикривати, маскувати), в глибинному ж шарі інформації, який передається не словесною тканиною, а комунікативним образом, що його створює, воно сприймається в своєму етимологічно обумовленому прямому значенні „слугує щитом”. Прикриваючись щитом здичавілого винограду, ліс наступає; людина терпить поразку; рани, нанесені нею природі, зажили.

Цілковито опустивши у своїх перекладах вищезгаданий асоціативно-образний ланцюжок *field – shield – healed*, обидва перекладачі зруйнували тим самим і підтекстовий образ, який утворився в оригіналі за його допомогою:

Через бреши прогнивших оград
Лес вернулся в запущенный сад,
Где тропинка к воде заросла.
А у груши теперь два ствола,

И по старому – дятлы стучат. [Роберт Фрост, 1986, 49]

Висит виноград одичавший вокруг,
Лесные деревья вступили на луг,
Садовые стали угрюмою рощей,
Тропинка к ручью оказалась заросшей,
И дятла прерывистый слышится стук.[5, 362]

Минаючи не менш яскраві у своєму образному втіленні 3 та 4 строфи вірша „Ghost House”, зупинімося на 5 п’ятивірші, де йдеться про те, що переможені зникнуть, і забуті будуть навіть їх імена:

It is under the small, dim, summer star.
I know not who these mute folk are
Who share the unlit place with me –
Those stones out under the low-limbed tree
Doubtless bear **names that mosses mar** [2, 6].

Важко знайти метафору не лише яскравішу, але й більш інформаційно-цінну. Сполучення “names that mosses mar” не лише замінює цілий том, де Фрост-філософ міг би викласти свій погляд на історію людських племен. Воно рівне за глибиною словам Еклезіаста: „Рід відходить і рід приходить, земля ж перебуває повіки” [6, 731]. Але воно, окрім того, є ще й конкретним проявом „оновлення слова”, про яке так загально та абстрактно говорить багато критиків Фроста. Як бачимо, він далеко не завжди оновлює слова; навпаки, він досить ефективно застосовує саме старі, усталені та загальноприйняті конотації слів, використовуючи цей кристалізований людський досвід для цілей, що йдуть у плані сучасних стилістичних прагнень – цілої максимальної інформаційної місткості поетичного слова. Але таке використання закріплених мовленнєвою практикою суспільства конотацій слова він поєднує в рамках одного – й притому раннього твору з прийомом оновлення слова, який тим більше вражає майстерністю та винахідливістю, що це оновлення йде не по лінії вживання слова в новому, неочікуваному поєднанні, а по лінії надання йому нових асоціацій, які автор пов’язує з етимологічним значенням слова „руйнувати”. Ці нові конотації, проте, не базуються на суб’єктивному поетичному баченні, яке звузило б спрямованість інформації, зробило б розшифрування можливим лише для обмеженого кола. Сполучення “names that mosses mar”, тонко передаючи почуття суму та поразки, яку автор не передав би поза образом і цілим томом описового викладу фактів історії, відсилає до загальновідомого досвіду: приходили племена і народи, які здійснювали чудеса підкорення природи, і тим не менш лишили по собі лише камені, з яких гігантська рука природи стерла їх імена.

Проте передана таким чином інформація є лише тлом для основної думки поета-гуманіста: людина отримує перемогу в поразці, зберігаючи головні цінності – людяність, любов та відданість, почуття обов’язку. Цю інформацію передає образ останньої строфи:

They are tireless folk, but slow and sad –
Though two, close-keeping, are **lass and lad** –
With none among them that ever sings,
And yet, in view of how many things,
As sweet companions as might be had [2, 6].

Цей образ молоді пари, незрима присутність якої в домі, де, можливо, багато віків тому такими нездоланими здавалися труднощі й такими незабутніми – втрати, підтримує поета, вселяє силу та мужність. Слова “lass” та “lad” своїм емоційним забарвленням повідомляють про почуття, яке переживають люди, котрі знають ціну працелюбству, витривалості, любові.

Переклад двох останніх строф в інтерпретації російських перекладачів виглядає відповідно – у В.Хлебнікова:

Мало света у летних светил.
Всех, кто кров наш со мною делил,
Я забыл. Может, помнит о том
Камень, **если еще подо мхом**
Чьи-нибудь имена сохранил.

Среди призраков пара одна
Мне особенно ясно видна.

Меж безмолвной родни
Вечно рядом они,
Тени тихие, – **он и она.** [5, 49]

та у В. Топорова:

Во тьме, не рассеянной звездами лета,
Не знаю, кто здешний народец отпетый,
Что делит со мною нехитрый ночлег.
Легли здесь могильные плиты навек,

Но давние надписи мохом одеты.

Бродяги, скитальцы – все грусти полны.
Лишь двое, в сторонке, **друг с дружкой** нежны.
Никто не поет – и, пожалуй, не надо.
И все ж постояльцы пустынного сада

Точь-в-точь таковы, как быть люди должны. [5, 362]

Тут ми вочевидь переконаємося, що обидві російські версії відтворюють і Фростове глибинне *names that mosses tar* (*если еще подо мхом /Чи-нибудь имена сохранил та Но давние надписи мохом одеты*), і образ молоді пари *lass and lad* (*он и она та друг с дружкой*) в їх якомога точнішому до першотвору смислово-образному оточенні, хоча стиль першого перекладу ближчий, на нашу думку, до оригінального стилістично незаархаїзованого, дещо елегійного та більш експресивно нейтрального (ніж маємо у другому російськомовному перекладі) поетичного викладу Фроста.

Як бачимо, додаткові комунікативні образи вмонтовані в образ-основу, який створюється словесною тканиною та несловесно передає думку, почуття, переживання. Образ-прикраса типу „зірки її очей”, „вулкан її почуттів” і т. д. можна прибрати, зберігши повідомлення, яке лише втратить у силі, яскравості, експресії і т. п.; образ-засіб комунікації – прибрати не можна, позаяк все повідомлення буде втрачено.

Асоціація та багатозначність слова формують підтекстовий образ і в наскрізь пронизаному символами вірші майже сімдесятирічного Фроста „Come In” (книга “A Witness Tree”, 1942), де за простими образами темного лісу і птаха, що співає, чітко відчувається образ старості, яка ще не доспівала своєї пісні й не хоче ввійти туди, у вічний спокій, раніше визначеного долею часу та без обов’язкового для кожного з нас поклику.

COME IN

Too dark in the woods for a bird
By sleight of wing
To better its perch for the night,
Though it still could sing.

The last of the light of the sun
That had died in the west
Still lived for one song more
In a thrush’s breast.

Far in the pillared dark
Thrush music went –
Almost like a call to come in
To the dark and lament.

But no, I was out for stars:
I would not come in.
I meant not even if asked,
And I hadn't been. [2, 334]

Оповідач наближається до лісу й чує, як із його глибини доноситься пісня дрозда. Там, де він знаходиться – ще лише сутінки, а в лісі – вже темінь. Він говорить, що для птаха вже занадто темно, аби знайти кращий прихисток, в якому він міг би перебути ніч. Все, що йому залишається

робити – це співати. В другому катрені автор порівнює останні сонячні промені з піснею дрозда. В третьому – йдеться про „темінь, що підпирає” (“pillared dark”) та про те, що дроздова пісня може бути кличем зайти до лісу, в „темінь і стогін” (“dark and lament”). У четвертій строфі ліричний герой зазначає, що в ліс він не піде, оскільки має намір дивитися на зірки. Він заявляє, що не пішов би до лісу навіть коли б його й запросили, додаючи при цьому, що його ж таки „ще й не кликали”.

Лісова темінь та спосіб у який оповідач реагує на пісню дрозда є двома важливими елементами цього поетичного твору. Наш герой свідомий того, що якби він зайшов до лісу, то його становище змінилося б і стало подібним до стану птаха. Він, так само як і дрізд, був би „паралізований” темнотою і йому б, так як і птахові, не лишалося б нічого як оплакувати таку ситуацію. Ліс, асоціативно потьмарений нічтю та бідною птаха, символічно стає місцем крайньої безнадії. Замість того, щоб скоритися і піти на поклик відчаю, автор декларує свою волю та бажання спрямувати свій погляд на зорі, що символізують в даному випадку красу, безкінечність та вічність життя. Таким чином, поет відкидає темінь та вкотре стверджує свою непохитну віру в життя.

Дещо в іншому світлі постає змальована американським поетом образна ситуація в українському перекладі В. Бойченка:

ВВІЙДИ!

Простував я стежиною в ліс...
Раптом дрізд заспівав!
Ще захід світив здаля,
В лісі ж – морок запав;

Тож птахові темно було
Шукати нічліг
У переплетінні гілок...
Співати ж він міг!

Останнього промінця,
Що к землі припада,
Стачило ще на одну
Пісню дрозда!

З-поміж сосон, колон лісових,
Та пісня луна.
Мов у довічний спокій чи сон
Кличе – манить вона.

Даремно! Чекатиму зір.
Не для мене та путь,
Хоч би й гукнули мене –
А ще ж і не звать. [7, 137]

Тут одразу кидається в очі те, що перекладаючи вірш Фроста, український тлумач намагався „розпрозорити” головну думку твору, зробити її ясною та зрозумілою. Це нерідко спонукало його там, де у автора оригіналу був лише натяк, недомовленість, вдаватися до прямого пояснення, огрубляючи тим самим образно-стилістичну структуру першотвору (порівняймо лише переклад третьої строфи, де за рахунок трансформації „dark” (темнота) в „довічний спокій чи сон” та опущення, очевидно внаслідок не врахування багатозначності, „lament” (стогін, стогнання, тужіння; тужлива, похоронна пісня) відбулося прояснення образу, який несе основне навантаження у творенні підтексту оригінального вірша.

Не ближчі, на жаль, до першотвору ні в плані образної структури, ні в плані використання адекватних оригіналові лексичних та синтаксичних засобів і три існуючі російські версії вірша Фроста “Come In”: „Войди” Г. Кружкова [5, 275], „Зов” Б. Хлебнікова [5, 376] та „Войди!” І. Кашкіна [8, 105].

Читаємо ці переклади й бачимо, як їх автори підмінюють семантичні одиниці, котрі в оригіналі лише викликають певні асоціації, одиницями, що означають конкретні явища та поняття, на які спрямовані ці асоціації. Як наслідок, поетика першотвору, в основі якої лежить підтекстовий образ, приноситься в жертву „проясненню” основної ідеї, а то й цілковито спотворюється шляхом нав’язування авторові оригіналу образів, які йому зовсім не притаманні.

Існують не поодинокі випадки, і зокрема у творчості Роберта Фроста, коли підтекстовий образ формується за допомогою низки розосереджених по тексту вірша лексичних одиниць, що мають спільне семантичне поле та утворюють певну семантико-асоціативну сітку. Вони теж дають право говорити про асоціацію як підтекстоутворювальний чинник.

Для прикладу можна розглянути вірш із книги Фроста “New Hampshire” “Looking For A Sunset Bird In Winter”, в якому на першому змістовному плані йдеться про те, як поет, чи ліричний герой твору, крокуючи на заході сонця додому через укриту снігом галявину, сподівався побачити птаха, що співав там на дереві влітку. Та обійшовши двічі навколо дерева, окрім листка, що самотньо висів на гілці, він нічого більше не побачив. Потім, піднявшись на пагорб, герой дивиться, як мороз лягає на сніг, і як у небі крізь чи то хмарину чи то димок пробивається світіння невеликої зірки:

The west was getting out of gold,
The breath of air had died of cold,
When shoeing home across the white,
I thought I saw a bird alight.

In summer when I passed the place
I had to stop and lift my face;
A bird with an angelic gift
Was singing in it sweet and swift.

No bird was singing in it now.
A single leaf was on a bough,
And that was all there was to see
In going twice around the tree.

From my advantage on a hill
I judged that such a crystal chill
Was only adding frost to snow
As gilt to gold that wouldn’t show.

A brush had left a crooked stroke
Of what was either cloud or smoke
From north to south across the blue;
A piercing little star was through. [2, 232-233]

Вже перше прочитання цього твору підказує, що те, що лежить на поверхні вірша – не все, що хотів сказати його автор. Така підказка потрапляє до свідомості сприймача твору завдяки наявності в ньому цілої низки слів та виразів, що асоціюються з чимось релігійним, містичним, небесним, райським, божественним: gold (золото – сонце, рай), breath of air (подих – дух, повітря – чистота, вишина), across the white (білизна – чистота), bird alight (птаха – райська птиця), summer (літо – рай), lift my face (підняти обличчя, дивитися вгору – дивитися на щось неземне), bird with an angelic gift (птаха з ангельським даром – райська птиця), singing in it sweet (солодко співає – як в раю), no bird was singing (немає птахи, що співає – відсутність раю), from my advantage on a hill I judged (використовуючи свою перевагу того, що я знаходжуся на пагорбі, я виніс судження – подібно до того, як судить про все Всевишній, що знаходиться над усім), crystal chill (кришталева прохолода – чистота, безпристрасність), snow (сніг – білизна, чистота), gilt (позолота – краса, сонце, рай), gold (золото – сонце, рай), a brush had left a crooked stroke (пензель лишив на небі вигнутий мазок – пензель у руках Бога), cloud (хмара – небеса), across the blue (на голубизні – небеса), star (зоря – небеса).

Далі, виходячи з вище окресленої заданої автором тематики, розглядаємо специфіку семантики деяких лексичних одиниць, вжитих поетом, та значення створених ним окремих

образів, що в кінцевому рахунку дасть можливість дійти остаточного висновку щодо глибинного змісту твору.

The west was getting out of gold – із заходу сходила позолота, тобто вечоріло, що може означати закінчення земного життя;

The breath of air had died of cold – дихання, а отже життя героя охолело, йде до завершення;

When shoeing home across the white – йдучи додому, тобто туди, звідки ми всі сюди прийшли;

I thought I saw a bird alight – здалося, що побачив птаха, який спустився на землю, або освітленого променями сонця, тобто ілюзія щастя (англійське alight має кілька значень, серед яких 1) спускатися, сідати (про птахів, комах); 2) освітлений, у вогні [9, 36]);

In summer when I passed the place – влітку, тобто посередині життя ;

I had to stop and lift my face – піднімав обличчя догори, тобто дивився в небо;

A bird with an angelic gift – птах із даром янгола, тобто райський;

Was singing in it sweet and swift – солодко співав, мається на увазі райський спів;

No bird was singing in it now – тепер, у старості, того співу не було;

A single leaf was on a bough – самотній листок на гілці – осінь, зрілість;

And that was all there was to see In going twice around the tree – і більше нічого не побачив, хоча двічі обійшов дерево – земне щастя примарне, скільки не намагайся, та на тому самому місці його вже не знайдеш;

From my advantage on a hill I judged – перевага виносити судження, знаходячись на уввишші, тобто там, де Бог;

a crystal chill – кришталева прохолода, тобто така, як високо в небесах;

Was only adding frost to snow As gilt to gold that wouldn't show – коли паморозь лягає на сніг чи позолота на золото, то цього не помітно, тобто добування все більше й більше одного й того ж (в даному випадку матеріальних цінностей), не приносить морального вдоволення, оскільки не несе ніякої новизни (золото тут символізує ще й земні матеріальні блага);

A brush had left a crooked stroke – пензель лишив на небі мазок (звісно ж пензель в руках у Бога);

Of what was either cloud or smoke – хмара чи дим, тобто все залежить від людини: одна бачить хмару (небеса), інша – простий дим;

From north to south across the blue – з півночі до півдня через голубінь, тобто весь світ – це небеса, творіння Бога;

A piercing little star was through – крізь хмару пробивалося світло маленької зорі, тобто своя зірка є у кожного, потрібно лише її углядіти та за нею піти. Цей рядок є завершальним, а отже означає, що зрештою, побачити Боже світло та йти за ним є єдино правильним шляхом у житті.

Зваживши лише на весь комплекс перелічених вище чинників, можна дійти висновку, що це вірш про одвічне метання людини між земним та небесним, про примарність земного щастя, про перенасичення матеріальними благами, яке ні в якому разі не приводить до відчуття повноти життя (frost to snow, gilt to gold) й про те, що на схилі життя, завдяки устремлінню до Вищих Сфер, приходять усвідомлення того, що щастя може бути справжнім і тривалим лише тоді, коли людина піде своїм шляхом (за своєю зорею), визнаючи, що в основі світу лежить не матерія, а Бог, тобто бачачи, за власною волею, в усьому Бога (cloud or smoke). Птах тут якраз і виступає символом щастя, який не рідко, як відомо, можна зустріти і в творах інших письменників.

Щодо двох відомих нам перекладів цього вірша Фроста, виконаних українським перекладачем В. Бойченком [10, 106-107] та російським – Г. Кружковим [5, 189], то оскільки об'єктом нашого дослідження є підтекстовий образ, а він у даному творі сформований цілим комплексом окремих локальних образів проаналізованих вище, цілком логічним, на нашу думку, буде й відповідне покомпонентне порівняння цих образних складників підтекстового образу оригіналу з відповідними місцями української та російської версій твору. Отже, ми тут маємо:

The west was getting out of gold,

Вже захід золотий стьмянів, (образ збережено)

День угасал в морозном блеске. (образ спотворено)

The breath of air had died of cold,

Замерзло дихання вітрів, (образ збережено)

Я шел домой – и в перелеске, (образ втрачено)

When shoeing home across the white,
Коли поміж снігів мені (образ частково втрачено)
Где стыла голая ветла, (образ частково компенсовано попереднім рядком)

I thought I saw a bird alight.
Птах уявився весь в огні.(образ відтворено частково)
Почудился мне взмах крыла. (образ відтворено частково)

In summer when I passed the place
Там часто літньої пори (образ збережено частково)
Как часто проходя здесь летом, (образ збережено)

I had to stop and lift my face;
Лице здіймав я догори: (образ збережено)
Я замирал на месте этом: (образ втрачено)

A bird with an angelic gift
То птах мене поміж отав (образ втрачено)
Какой-то райский голосок (образ збережено)

Was singing in it sweet and swift.
Солодким співом зустрічав. (образ збережено)
Звенел мне, нежен и высок. (образ збережено)

No bird was singing in it now.
Та не співав там нині птах: (образ збережено)
А ныне все вокруг молчало, (образ збережено)

A single leaf was on a bough,
В гіллі листок єдиний чах – (образ збережено)
Лишь ветром бурый лист качало. (образ збережено)

And that was all there was to see
In going twice around the tree.
То все було, що я знайшов,
Хоч двічі крону обійшов. (образ збережено)
Два раза обошел я куст,
Но был он безнадежно пуст. (образ збережено)

From my advantage on a hill
I judged
Напевне, той вогнистий дроз
Із снігу викресав мороз (образ втрачено)
С холма в дали искристо-синей
Я видел (інтенсивність образу знижено, герой не просто бачив, а міг зробити судження)

that such a crystal chill – образ втрачено в обох перекладах

Was only adding frost to snow
As gilt to gold that wouldn't show.
Сховавши золото важке
Під позолочення тремке (образ викривлено)
... садился иней
На снег – но он старался зря,

Серебряное серебря. (образ відтворено частково)

A brush had left a crooked stroke
Of what was either cloud or smoke

Вгорі, мов пензлика мазок, –
Чи хмари слід, а чи димок, – (образ відтворено, хоча зменшувальне пензлик дещо знижує його інтенсивність)

По небу длинною грядою
Тянулось облако седое, (образ втрачено)

From north to south across the blue;
I крізь оту недвижну тінь – (образ втрачено)

Пророча тьму и холода. (образ втрачено, рядок, що виник у перекладі незалежно від оригіналу, вводить відсутній в оригіналі смисл)

A piercing little star was through.
Зорі пронизлива світінь. (образ відтворено)
Мигнула и зажглась звезда. (образ відтворено частково).

Як видно з проведеного порівняльного зіставлення оригіналу та двох його інтерпретацій, в українському перекладі вірша Фроста “Looking For A Sunset Bird In Winter” найважливіше збережено, і хоча в ньому й зникли поодинокі образи та деякі образні відтінки, це суттєво не завадило відтворенню глибинного змісту твору, його підтексту, чого, на жаль, не можна сказати про російський переклад вірша, в якому кількісна домінанта образних втрат, спотворень та відхилень у кінцевому рахунку безнадійно руйнує підтекстовий образний вимір структури першотвору.

В іншому Фростовому вірші “The Mountain” [2, 40] вічне імплікується назвою гори “Ног”, взятою Фростом, очевидно з метою побудови асоціації з латинським „Noga” – „час” [11, 366] та англійським запозиченням з латини “Nogae”, що означає „Ори, богині пір року” [12, 778].

З двох відомих нам, на жаль, виключно російських перекладів цього поетичного твору видно, що один перекладач, а саме Андрій Сергеев, назвавши гору „Кор” [13, 167], цілковито проігнорував у своєму перекладі цю важливу асоціативну складову, за допомогою якої твориться підтекст твору. Інший російський перекладач Олег Чухонцев назвав Фростову гору „Ор” [5, 81-83], чим, у порівнянні з першим перекладачем, більш наблизився до оригіналу, хоча й стовідсоткової адекватності перекладу не досяг.

Наведені приклади, в яких образний підтекст поетичного твору формується в результаті актуалізації асоціативних словесних зв'язків, переконливо демонструють, що слово в силу своєї полісемії, широких асоціативних та конотативних можливостей є важливим значимим засобом у формуванні підтексту. Підтекст у художньому, та зокрема в поетичному творі, як видно з проаналізованого матеріалу, часто створюється на основі одночасного поєднання актуалізації денотативних та конотативних аспектів значення слова, його багатозначності та асоціацій, які воно викликає у ширшому за текст контексті.

Що ж до перекладу, то практика перекладацької праці яскраво демонструє неможливість та нереальність якихось стандартних рішень у випадках, подібних до розглянутих; ще менше, ніж де-небудь, застосовні тут і методи формалізації лексичних відповідностей. Загальне ж розв'язання завдання, до якого, як видно з прикладів, можна і потрібно підійти, – це пошуки необхідних слів у мові перекладу шляхом послідовного розширення кола синонімічних елементів, тобто основний шлях, яким досягається розв'язання багатьох інших складних перекладацьких завдань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фролова К.П. Цікаве літературознавство. – К.: „Освіта”, 1991. – 192 с.
2. The Poetry of Robert Frost. The collected poems, complete and unabridged. Edited by Edward Connery Lathem. – New York: Henry Holt and Company, 1979. – 610 p.
3. Кикоть В.М. Квітка у вогні. – Черкаси: Брама, 2007. – 504 с.
4. Шекспир У. Сонеты. – М.: Радуга, 1984. – 368 с.
5. Роберт Фрост. Стихи. Сборник. Сост. и общ. ред. Ю.А. Здоровова. – М.: Радуга, 1986. – 432 с.

6. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. – United Bible Societies, 1991. – СЗ – 1070 с., НЗ – 324 с.
7. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Бойченка // Всесвіт. – К., 1974. – № 3. – С. 129 – 137.
8. Фрост Р. Из девяти книг. Стихи. – М.: Иностранная литература. – 1963. – 144 с.
9. Англо – український словник. Склали Подвезько М.Л., Балла М.І. – К.: Радянська школа, 1974. – 664 с.
10. Бойченко В.П. Світлі ріки. – К.: Радянський письменник, 1984. – 130 с.
11. Латинско-русский словарь. Сост. Дворецкий И.Х. – М.: Русский язык, 1986. – 846 с.
12. Большой Англо-Русский словарь. Под общ. ред. И.Р.Гальприна и Э.М.Медниковой. – М., 1988. – Т 1 – 1038 с, Т 2 – 1072 с.
13. Фрост Р. Гора; Закройте окна; Баркас с цветами; Пристрелка; И больше ничего; Домашние похороны. Пер. с англ. и послесл. А. Сергеева // Иностранная литература. – 1985. – № 2. – С. 165 – 171.

SUMMARY

The article deals with association and some other poetry implied sense creation and rendering means.

Key words: association, implied sense, image, translation, poetry.

Іван ЛУЧУК

© 2009

ДИСКУРС: ЗВІДКИ І КУДИ

У статті розглянуто входження терміна «дискурс» у слововжиток в рамках сучасного літературознавства. Наведено різні формулювання тлумачення дискурсу, в довідкових виданнях зокрема. Елементи аналізу мистецтва поетичного пристосовано до дискурсу української лірики та письменницької критики.

Ключові слова: дискурс, інтертекст, мистецтво поетичне, українська лірика, письменницька критика

Слово «дискурс» у нас побутує відносно віднедавна, воно почало проникати в гуманітарний лексикон щойно після здобуття Україною незалежності. Зрештою, як і цілі лавини всього іншого, включаючи й масу термінів, чимало з яких прижилися в різноманітних сферах, а інші полетіли, «немов полова, що вітер її з току звіває» (Ос., 13:3). Для слова ж «дискурс», можна сказати, доля посміхнулася, але якоюсь джокондівською загадковою посмішкою, тобто саме слово з цілим спектром своїх значень начебто проникло і прижилося, проте вся понятійна чи термінологічна палітра його виглядає доволі розмазаною й непевною. У давніших «Словниках іншомовних слів», властиво у трьох стереотипних та одному розширеному перевиданнях [5, с. 143] словника за редакцією О. С. Мельничука, статті «Дискурс» немає [13, с. 215], як немає її також у «Словнику іншомовних слів» в упорядкуванні С. М. Морозова та Л. М. Шкарапути 2000 року [15, с. 172]. Зате того ж 2000 року стаття «Дискурс» з'являється в іншому «Словнику іншомовних слів» за редакцією Л. О. Пустовіт, троїсте ж тлумачення виглядає таким чином: «ДИСКУРС [лат. discursus – міркування, франц. discours – промова, виступ] – 1) сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у зв'язках з цією проблематикою, а також у зв'язках між собою; 2) міркування задля встановлення істини; 3) ораторська промова» [14, с. 368]. Хоча цей трилисник є по-лексикографічному лапідарним, проте жодним чином не може задовольнити нашої літературознавчої жаги.

Вже десь від середини дев'яностих років і в літературознавстві запахло дискурсом. Звернемо увагу наразі лише на книжкову фіксацію цих віянь. 1996 року вийшло перше видання (друге дещо розширене буде 2002 року) солідного фоліанта «Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.» за редакцією Марії Зубрицької [16]. Термін «дискурс» тут винесено в назву антології, а якщо врахувати, що це видання побило всі рекорди з

посилань у працях (переважно молодих) науковців, то й сам дискурс тим самим розпорозився по широченних дослідницьких просторах. Нам доводилося рецензувати і перше [9], і друге видання [8], тож оминати підступи до тлумачення дискурсу не було жодної змоги. Вже в передмові до антології її упорядниці М. Зубрицька, підсумовуючи досвід Ролана Барта, зосереджується на позиції Мішеля Фуко стосовно визначення дискурсу: «У своїх пошуках фундаментальних структур мислення він приходив до поняття “дискурс” – системи висловлювань, обсягу того, що в тій чи іншій епосі можливе до розуміння, а отже, сказаности. Для Фуко дискурс є “вертикальною” формацією, вісь якої скупчує навколо себе різні культурні коди, і власне як скупчення кодів дискурс складається з висловлювань» [17, с. 24-25]. Ще далі від цієї сукупності висловлювань йде Жак Дерріда. За словами М. Зубрицької: «Дерріда пропонує дискурс, в якому всі упривілейовані розрізнення зникають, зливаючись у нескінченній грі знаків... На думку Дерріди, структури не існує, бо не існує її центру як організуючого конструкту. Центр – це тільки елемент у системі різниць, і за відсутності центру “все стає дискурсом”» [17, с. 25]. Ця думка нам імпонує, адже дискурсом можна в такому разі вважати все, що завгодно, аби лишень аргументовано. У термінологічному словнику до антології, авторства, либонь, її упорядниці, знаходимо приблизне визначення: «**Дискурс** (фран. *discours*) – за словами Ц. Тодорова, – одне з найскладніших понять структурально-семіотичних досліджень літератури, яке найважче піддається чіткій дефініції. На багатозначність цього терміна вплинули принципово відмінні предмети дослідження лінгвістики та літературознавства, які і спричинили різне його тлумачення. Не існує єдиного погляду і серед лінгвістів: Е. Бенвеніст майже не користується терміном *parole*, надаючи перевагу *discours*» [17, с. 790]. Якщо вже «все стає дискурсом», то й дефініції його може бути сила-силенна, з цілим спектром щонайрізноманітніших тлумачень. У тому ж таки термінологічному словнику до антології цей сюжет розвивається спершу в мовознавчому ключі: «**Мовлення** (*parole*) як індивідуальний варіант застосування мови діяльності (*langue*), на думку багатьох дослідників, не підлягає аналізу через екзистенціальний статус мовленнєвих суб'єктів. Поняття дискурс уперше вжив бельгійський лінгвіст Е. Бюїссанс, який включив до сосюрівського протиставлення мови і мовлення (*langue – parole*) новий елемент «*langue – discours – parole*», де *langue* – система, якась абстрактна конструкція, *discours* – комбінації, засобом реалізації яких мовленнєвий суб'єкт використовує код мови, і *parole* – механізм, дає змогу здійснювати ці комбінації» [17, с. 790]. Далі йдуть хоч скупі, проте вже такі літературознавчі міркування: «У літературознавчому аналізі дискурсу художнього тексту почав виявлятися більш формальний характер цього терміну. Тобто тепер під дискурсом розуміють всі ці рівні, які інтерферуються (накладаються, доповнюються, перекриваються) з лінією розповідности. Тому текст можна розділити на історію (чи інтригу) і дискурс. Наприклад, у детективній розповіді розподіл і комбінація ознак, які вказують на винуватця злочину, належать до інтриги, а атмосфера нагнітання страху – до дискурсу, тобто не до фабульної, а до сюжетної організації тексту» [17, с. 790]. Ці міркування підкріплюються соціокультурними висновками: «Дискурсивний аналіз вивчає синтаксичну або семантичну структуру тексту (або мовних одиниць, більших від одного речення) і розглядає його як лінгвістичний, так і соціокультурний виміри. Французька школа дискурсу (*L'Ecole française d'analyse du discours*) досліджує проблему обміну між кількома типами дискурсу. Наприклад, М. Анджено окреслює соціальний дискурс, як “усе, що сказане чи написане у цій державі чи цьому суспільстві, загальні системи, репертуар тем, правила висловлювання, які у цьому суспільстві організують здатність *сказаности* – здатність розповідати та аргументувати, і забезпечує поділ дискурсивної практики”. Анджено стверджує, що у соціальному дискурсі виринають такі зразки: наративні конструкти та конструкти аргументації, тематичні максими, прагматичні маркери, семантичні парадигми, соціолектні маркери та реторичні фігури. Досліджуючи взаємозв'язки між різними видами текстів (літературними, політичними, науковими, релігійними, журналістськими) дискурсивний аналіз застосовує і розвиває категорію *інтертекстуальности*» [17, с. 790-791]. Наразі приємно те, що нарешті дискурс перехрещується з інтертекстуальністю. Проте це слугує предметом іншої розмови, а надзвичайно важливим є визначити, що моментом появи інтертексту є «читання–письмо», тобто начебто власне авторське переписування того, що так чи інак вже було нібито написаним, існувало в попередньому контексті, який тим самим стає контекстом синхронним, актуальним [10, с. 199]. Зрозуміло, що під переписуванням слід розуміти будь-яке ословлення, ті ж таки «*langue – discours – parole*», і не тільки це. Інтертекстуальність є річчю благородною, адже поєднує автора чи не кожного сучасного талановитого тексту із доробком попередніх і навіть майбутніх, чужинних і

ріднесенських літературних творів [10, с. 200]. І входить у дискурс у щонайширшому розумінні, додамо.

Коли 1997 року вийшло перше видання (друге, перероблене та доповнене, буде 1999 року) монографії Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі», до дискурсу наша публіка була вже готова. Проте у вступі до монографії С. Павличко мусила хоч-не-хоч присвятити трохи місця тлумаченню терміна «дискурс». Тематично пристосовуючи дискурс до українського модернізму, дослідниця писала: «Якщо розуміти поняття дискурс у найширшому сенсі, як його вживав, наприклад, Рене Декарт, тобто як учену розмову, письмову або усну, на філософську, політичну, літературну чи релігійну тему (згадаймо його «Discours de la methode», 1637), то дискурс-розмова про модернізм, навколо модернізму, між модерністами та їхніми опонентами була центральною в українській культурі впродовж цілого XX століття» [12, с. 20]. Після цього широкого розуміння С. Павличко, посилаючись на нью-йоркську та московську лінгвістичні енциклопедії, звертає увагу на вужче, точніше значення дискурсу, культивоване в мовознавстві. Мовляв, дискурс є відрізком мови, більшим за речення, або ж конгломератом, який пов'язує мову з контекстом, чи цілеспрямованою соціальною дією тощо. Далі дослідниця зазначала: «На базі наведеного лінгвістичного розуміння термін “дискурс” останніми десятиліттями серйозно поширив своє значення. Отже, він передовсім є мовою, котра розуміється як висловлювання і відтак включає суб'єктів, які говорять або пишуть, а також слухачів або читачів, які є об'єктами дискурсу. Він може включати будь-яке висловлювання як частину соціальної практики. Дискурси неоднорідні за їхнім призначенням. Так, можна розрізнити дискурс поезії й прози, чоловічий та жіночий. Можна виділяти дискурс політичного трактату, весільного тосту, похоронної промови чи партійної пропаганди – і так за кількістю форм життя до нескінченності» [12, с. 21]. Ось тут, зачепившись за деякі міркування, ми зупинимось конкретніше на певних нюансах.

Наприклад, мистецтво поетичне є дискурсом. Дискурсом, зазначимо, надзвичайно об'ємним і різноманітним. Але воно, мистецтво поетичне, може само входити чи радше розглядатися в якихось певних дискурсах. Хоча б у дискурсі української лірики. А вже українська лірика (якщо розумітимемо її як сукупність віршів) може мати в собі різні види осмислення мистецтва поетичного. Скажімо, дискурс осмислення сутності поезії, або ж дискурс майстерності віршування. От візьмімо, наприклад, по одному зразкові з поезії Тараса Шевченка та Івана Франка (більш знакових фігур для нашого письменства годі й шукати). Один із Шевченкових віршів розпочинається такими рядками:

Ну що б, здавалося, слова...

Слова та голос – більш нічого.

А серце б'ється – ожива,

Як їх почує!.. [18, с. 88]

Тут на чуттєвому рівні схоплено чи не найголовнішу сутність поезії – впливати на душу людини, а те, що це відбувається саме за допомогою (чи за посередництва) слова – для нас, словесників, є більш ніж очевидним, зрештою – це звичайнісінький трюїзм. Але для нас він надзвичайно важливий, бо без означування сутності поезії неможливим буде й осмислення мистецтва поетичного. І другий за чергою приклад. Пригадаймо епілог із Франкових «Тюремних сонетів», присвячений «русько-українським сонетарям», саме той, що розпочинається рядком «Голубчики, українські поети...» У ньому вже йдеться ніби про щось зовсім інше – про те, як треба komponувати поетичний твір, у цьому випадку – сонет. Хоча, по суті, йдеться в обох текстах про речі одного порядку, тобто про поетичне мистецтво, яке рівною мірою охоплює і питання сутності поезії, і питання віршотворення. Якщо й не можна між цими обома питаннями поставити знак рівності, все ж вони є двома аспектами однієї проблеми. Тобто і поетичні вираження сутності поезії, і лірика про механізми творення віршів – належать до компетенції мистецтва поетичного. Ця двоїста схемка, окрім того, що має масу нюансів і апендиксів, часто виражається проміжним варіантом, який лише ще раз свідчить про її єдність, тобто про фактичний словесний взаємозв'язок обох розглядуваних аспектів поетичного мистецтва, кожен з яких по-своєму є дискурсом. Цей проміжний варіант теж є дискурсом, він може стосуватися різноманітних понять і явищ – таких, наприклад, як Поет, Муза, Пегас, натхнення, покликання, талант, мова тощо. Та щоб краще сприйняти власне проміжний статус цього варіанта та його здатність взаємопов'язувати ці два аспекти, не завадить все ж чіткіше їх схематизувати. Отже, перший аспект стосується, скажімо так, віршів про сутність поезії, іншими словами – йдеться про визначення або принаймні означення поезії, за безумовної можливості використання будь-яких засобів із цілого поетичного

арсеналу, а також – цілого смислового спектра, від натяків до дефініцій. Другий аспект, натомість, стосується поетичних текстів про творення віршів, іншими словами – йдеться про механізми, способи, методи, будь-які можливі дії, що спричиняють створення поетичних текстів. Красномовним прикладом симбіозу обох аспектів є цикл Миколи Зерова «Ars poetica», в якому умовно об'єднано сім сонетів: «Класики», «Данте», «Pro domo», «Чупринчин сад в Оглаві», «Самоозначення», «Читаючи поета» і «Творча тиша». Усі ці вірші й поєднані власне осмисленням мистецтва поетичного, хоча в жодному з них не знайдемо безпосереднього визначення поезії, зате розкодування сутності поезії є наскрізною темою цілого циклу, наснаженого «мистецтвом рівноваги». Світоглядно квінтесенційним для автора можна вважати терцет із сонета «Pro domo»:

*Класична пластика і контур строгий,
І логіки залізна течія –
Оце твоя, поезіє, дорога [4, с. 66].*

У цих рядках М. Зеров не просто напучує, як має творитися поезія, але навіть вказує, який їй має стелитися шлях. Більшою чи меншою мірою подібний симбіоз проглядається і в тих поетів, чий доробок теж містить достатню кількість віршів, присвячених осмисленню поетичного мистецтва. У Грицька Чупринки, наприклад, це помітно у вірші «Поезія» та однойменному диптиху, а теж у віршах «Праця поета», «Моя Муза», «Муки творчості» та «Признання». Ці вірші навіть умовно не об'єднуються в цикл, як це маємо у випадку із М. Зеровим, але теж входять до дискурсу української лірики, поряд із незліченною кількістю інших.

Для розгляду мистецтва поетичного важливим є також дискурс письменницької критики. Що таке письменницька критика, не будемо зараз нюансувати, лишень зазначимо, що до неї слід зараховувати перш за все літературно-критичні виступи практикуючих письменників. Показовим у цьому плані є один факт із творчої біографії Богдана Ігоря Антонича. 14 квітня 1935 року заходом Товариства журналістів і письменників у Львові відбулася прилюдна дискусія на тему «Чи письменник мусить мати світогляд?» Розпочалась дискусія виступом Михайла Рудницького, який виклав тезу про те, що письменник не мусить мати світогляду, натомість його опонент Микола Гнатишак відстоював точку зору, що письменник не може обійтися без світогляду. Після діалогу у формі виміни думок «про спеціальні питання, пов'язані з темою», відбулася ширша дискусія, в якій взяла участь «численно зібрана публіка». Практично всі присутні виступили проти задекларованої М. Рудницьким тези, «підкреслюючи вагу світогляду в літературній творчості». Сама ця усна публічна дискусія не вичерпала поставленого питання, а стала ніби преамбулою серйозної полеміки на сторінках львівської щоденної газети «Діло». У друковано зафіксованій дискусії, окрім двох названих опонентів, взяли участь Гавриїл Костельник, Володимир Залозецький, Іван Копач, а підсумував її Б. І. Антонич. Зокрема, І. Копач, зрештою хід усної дискусії, учасником якої він був, перейшов до розлогішого викладу своїх «світоглядницьких» думок. «Перша і найважливіша річ у світогляді кожного чоловіка – то суб'єктивна його правдивість (ретельність)», – виголосив дискусант. Як яскравий приклад відсутності такої «суб'єктивної правди», І. Копач наводить поезії Б. І. Антонича «Ярмарок» і «Вишні», називаючи їх «двома купами змістово непов'язаних зі собою слів». Б. І. Антонич зреагував на ці закиди публікацією «Сто червінців божевілля: До дискусії про світогляд і розуміння поезії», в якій виклав свої погляди на дану проблему: «На само поставлене питання відповідаю банально, як усі інші, позитивним "так". Іду за звичайним, популярним розумінням слова "світогляд": якийсь світогляд має кожна людина, ну а письменник чейже також людина! Властиво зайво за це сперечатися. Тільки в тому справа, що світогляд для мистецької творчості письменника зовсім не найважливіша річ. Далеко важливіші: творча індивідуальність, світовідчуження, світосприймання, чи як це там назвете». Б. І. Антонич чітко диференціює світогляд, що «належить до царини розуму», і мистецькі враження, що мають «характер передовсім чуттєвий». «Світоглядників» він виводить в образі Доктора Дальтоніста, який «зі знанням справи» оцінює твори живопису. Найлогічніше буде припустити, що Б. І. Антонич був присутній і на усій дискусії, бо у своїй статті він переповідає слова М. Гнатишака з дискусії, не зафіксовані друком. Основну думку свого виступу Б. І. Антонич формулює словами: «...кожний, хто розуміє і відчуває вартість літературного твору, мусить бути проти примітивного, розумового світоглядництва та його диктатури. Велика творчість родилась завжди з великих емоцій. Не можемо вірити у мистців і поетів, що для них творчість це тільки справа світогляду, що не зуміли б для свого мистецтва посвятити самих себе, виректися для нього так званого особистого щастя, не спати ночей і будитись серед сну в сьайві нових задумів. Бо своє мистецтво треба таки протерпіти. Справжнім мистцям дає на дорогу найясніший бог Діоніс коли

вже не "сто червінців божевілья", то бодай одного» [1]. Схожі матерії можуть розглядатися також в дискурсі літературознавства, в якихось інших дискурсах.

Повертаючись до 1997 року, згадаємо, що тоді вийшла теж монографія Тамари Гундорової «Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація» [2], в якій дискурсу виділено було чільне місце, як і в монографії Соломії Павличко, яка резонно зазначала: «В 60-70-х роках вивчення дискурсу стало міждисциплінарною галуззю, предметом особливого зацікавлення окремих філософських шкіл. Французький постструктуралізм, зокрема, зацікавився семіотичним описом різних видів текстів (політичного, художнього, дидактичного та ін.). Мішель Фуко спробував поширити теорію дискурсу до всеохопної доктрини, яка би пов'язала в єдину систему слова й речі... Сьогодні структуралізм і постструктуралізм уже стали частиною історії філософії та теорії літератури, однак "дискурс" належить до найбільш плідних понять, що залишилися від них у спадок. Воно має найширший вжиток у сучасній теорії» [12, с. 21]. У нас його вживання відобразилося, зокрема, фіксацією в основніших літературознавчих виданнях довідкового типу. Вже в «Літературознавчому словнику-довіднику» 1997 року за редакцією Романа Гром'яка та Юрія Коваліва є стаття «Дискурс» [7, с. 201-202], автором якої є Едвард Касперський. Хоча стаття й не підписана (як і решта в цьому виданні), авторство її легко визначити, зазирнувши до «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» (2001), де літературознавча (після мовознавчої) частина статті «Дискурс» [11, с. 148-149] підписана Е. Касперським і текст її майже ідентичний із уміщеним в «Літературознавчому словнику-довіднику». Погляньмо на деякі пасажі цієї статті, посилаючись на першодрук. Тут дискурсом названо «сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою, а також у взаємних зв'язках між собою». Бачимо, що це визначення живцем перекочувало до одного зі словників іншомовних слів, вже цитованого. До одиниць дискурсу зараховано «конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а у своєму змісті та структурі відбивають часовий аспект, інтеракції між партнерами, що витворюють даний тип Д., а також простір, в якому він відбувається, значення, які він творить, використовує, репродукує або перетворює» [7, с. 201]. Цілкомитно можна згодитися з історико-культурними, часопросторовими, семантичними та іншими нюансами, притаманними дискурсу й надзвичайно важливими в його означуванні. Серед різних типів дискурсу нам найкраще пасував би художньо-літературний, з якого можна виокремити дискурс української лірики. Відповідно з літературно-критичного дискурсу можна виокремити дискурс письменницької критики.

Певним підсумком дефініювання дискурсу в нас наразі може слугувати розлога стаття у двотомній «Літературознавчій енциклопедії» (2007), автором-укладачем якої є Ю. Ковалів [6, с. 282-283]. Тут зібрано розмаїті формулювання, зокрема зазначено, що дискурс «передбачає наявність не лише письменника, а й кола його потенційних читачів, циркуляцію творчих ідей тощо» [6, с. 282]. Тобто рецепція є важливою складовою дискурсу, інтертекстуальність також. Цікаве визначення наводить Девід Джоліф в «Енциклопедії постмодернізму»: «Дискурс – це наділений значенням фрагмент усної або писемної мови; фрагмент мови, що віддзеркалює соціальну, епістемологічну та риторичну практику групи; або спроможність мови віддзеркалювати й обмежувати цю практику в групі, а також впливати на неї» [3, с. 126]. Існує ще ціла низка інших визначень дискурсу, менш чи більш вдалих, приблизних і конкретних, поверхневих і вичерпних.

Отже, ми поглянули звідки і яким чином прийшло до нас поняття дискурсу. Це поняття вже настільки увійшло в наш гуманітарний побут, що деколи навіть викликає неприховану посмішку, мовляв, як той казав: дискурс. Такі ж чи схожі посмішки викликають також поняття, хоча б, постмодернізму, інтертексту, метатексту. Такі посмішки є радше заборолом від недостатнього осмислення чи розуміння, ніж поблажливою усмішкою всезнаючих олімпійців. Мабуть, певну частку іронії слід списати на занадто часте і загалом не цілком доречне вживання цих термінів. Зрештою, це біда багатьох термінів і понять, коли їх ліплять не там де слід і без належного попереднього осмислення. Куди ж мав би прямувати дискурс далі?

Легше йти тому, в кого «немає зерна неправди за собою». А коли за тобою тягнеться шлейф двозначностей, багатозначностей, невизначеностей, різночитань, лжесвідчень тощо, тоді складніше. Непросто й дискурсові знаходити шлях на манівцях сучасної філології. Проте він його собі торує, незважаючи на весь довколишній, за перепрошенням, дискурс. От і в нас з'явилося щось на кшталт перекошеної посмішки чи то пак гримаси. Її варто спокутувати якимось новим штришком у цілому велетенському масиві різнотлумачень дискурсу. Можна було б сказати, що

дискурс – це вимір. Зокрема вимір. Знову ж таки, коли поглянемо на формулювання «мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики», то його можна перефразувати хоча б так: «щось у вимірі чогось і чогось». Майже неможливо сказати щось нове, коли вже про все сказано, але пробувати варто. Можливо, це не сказано, а, по суті, переказано, що дискурс слід вважати, зокрема, й виміром. А він має, вибачте за тавтологію, багато вимірів. І виходів у різні підходи до трактування.

І ще насамкінець про взаємозв'язок тексту та дискурсу. Нас не може задовольнити мовознавче трактування різниці між текстом і дискурсом, згідно якого текст є письмовим мовленням, а дискурс – мовленням усним [11, с. 148]. Беручи до уваги твердження Майкла Стабса, що «текст може бути написаний, тоді як дискурс промовляється, текст може не бути інтерактивним, тоді як дискурс інтерактивний...» [3, с. 127], схилитимемося радше до формулювання С. Павличко: «Поняття дискурсу є ширшим за поняття тексту. Дискурс багатьох древніх текстів, наприклад, не піддається реконструкції. Якщо текст є формальною конструкцією, то дискурс її актуалізує» [12, с. 20]. Формальні конструкції віршів про поезію чи критичних виступів практикуючих поетів, таким чином, актуалізуються в дискурсі української лірики та письменницької критики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б. І. Сто червінців божевілля: До дискусії про світогляд і розуміння поезії // Діло. – 1935. – Ч. 156.
2. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
3. Джоліф Д. Дискурс // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: В-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 126-128.
4. Зеров М. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезії, переклади.
5. Кульчицька Т. Українська лексикографія XIII-XX ст.: Бібліографічний покажчик. – Львів, 1999.
6. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ковалів Ю. І. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997.
8. Лучук І. Друге видання вадемекуму // Поступ. – 2004. – 23 квіт. 9. Лучук І. Путівник по літературознавстві нашого століття // Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 48-52.
10. Лучук І. Сумніви сорокалітнього. – Тернопіль: Богдан, 2008.
11. Михайленко В., Касперський Е. Дискурс // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 148-149.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999.
13. Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1974.
14. Словник іншомовних слів / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000.
15. Словник іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К.: Наук. думка, 2000.
16. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.
17. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької / 2-ге вид., доп. – Львів: Літопис, 2002.
18. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1991. – Т. 2: Поезія 1847-1861.

SUMMARY

In the article the entrance of the term is considered «discourse» in the word usage within the framework of modern literary criticism. The different formulations of the interpretation of the discourse are resulted, in the reference editions in particular. The elements of the analysis of the art of poetry are adjusted to discourse of the Ukrainian lyric poetry and writer criticism.

Key words: discourse, intertext, art of poetry, Ukrainian lyric, writer criticism

Валентина НАРИВСКАЯ

© 2009

ФУНКЦИИ ПОНЯТИЯ «КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КАТАСТРОФИЗМ»: ВОЗМОЖНОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ПРЕЛОМЛЕНИЯ

У статті осмислюються міфологічні, філософські, природничі, культурологічні чинники культурно-історичного катастрофізму. Розглядаються можливі шляхи переломлення його в

літературі і літературознавстві. У зв'язку з цим акцентується увага на розмаїтих концепціях кризи культури (Блок, Бердяєв, Ортега-і-Гассет). Уточнюється смисл назви роботи О.Шпенглера в перекладах українською і російською мовами.

Ключові слова: культурна криза, міф, літературна критика, філософія.

Настоящий текст является частью более общего замысла, относящегося к осмыслению культурологических и исторических слагаемых современной литературы. Предметом этой работы будет студирование понятия «катастрофизм» как основополагающего для всего XX литературного века. Один из фрагментов этой проблемы был разработан нами в связи с исследованием национального характера в русской и украинской прозе 1950-1970-х годов [1, с. 4-10] на волне первых антропологических исследований в культуре и литературоведении в частности. Настоящий, углубляя возможности антропологического подхода, предполагает раскрыть истоки, смысл и функции культурно-исторического катастрофизма, что позволит более органично соотнести его с проблемами литературы и науки о ней.

Отметим, вспыхнувший у нас в последние годы интерес к проблеме катастрофизма был несколько неожиданным, поскольку просматривался в основном на фоне украинско-польской литературных связей рубежа XIX-XX веков и первой половины XX века [2] т. е. не столько как самостоятельное явление украинской литературы, сколько как отраженный свет проблем польской литературы, польско-украинской литературной целостности.

Гуманитарии справедливо склонны усматривать причины формирования катастрофического сознания в кризисе европейской культуры, выразившемся в мощных разрушительных процессах со второй половины XIX в., бьющих по сознанию, – мировосприятию и мироощущению, – извращающих и трансформирующих духовные ценности. Необходимо было время и определенная историческая дистанция, чтобы созрело желание и возможность осмыслить происходящее и обозначить его емкими философскими и культурологическими концептами – «мир эсхатологии» (Н.Бердяев), «крушение гуманизма» (А.Блок), «кризис жизни» (Ортега-и-Гассет), «трагическое чувство жизни» (Унамуно), «закат Европы» (Шпенглер) и т. п. И не только обозначить, но и дать человеку XX века новую идеологическую риторику, способствующую новаторскому подходу к познанию мира.

Точкой отсчета в осознании кризисных явлений времени как катастрофических признана наиболее резонансная работа – «Закат Европы» Освальда Шпенглера. «Стоит ли еще говорить о культурологии Освальда Шпенглера? – вопрошал уже в начале 1990-х годов С.Аверинцев. – Разве дело идет не о *vieux jeu*, не об исчерпавшей себя интеллектуальной сенсации 20-х годов, утерявшей для нас всякую актуальность? При ответе на эти вопросы, – подчеркнул С.Аверинцев, – необходимо иметь в виду, что наследие Шпенглера явственно распадается на слои, чрезвычайно разнящиеся по мыслительной фактуре, ценности и значимости» [3, с. 183]. При этом ученый указал, что оба тома «Заката Европы» «при ближайшем рассмотрении расслаиваются на эксперименты исторического прогнозирования, на политическую теорию тоталитаристского толка и на философию культуры в собственном смысле. ...Сегодня... мы имеем право вычленять для критического анализа только этот последний слой, как единственно существенный...» [3, с. 183]. С.Аверинцев акцентировал наиболее востребованное из «морфологии» Шпенглера для современности, в том числе и противоречивые аспекты, которые и сегодня трактуются неоднозначно. Так, в актуальной и интересной работе О.Харлан «Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918-1939)» отмечается: «Провісником майбутньої глобальної катастрофи став О.Шпенглер (1880-1936), який у 1918-1922 рр. презентував епохальний твір «Der Untergang des Abendlandes», назву якого традиційно перекладають як «Занепад Європи» [2, с. 7]. В этой связи с вопросом о переводе заглавия есть необходимость уточнить некоторые аспекты. Подчеркнем, перевод слова «Untergang» объемный, имеет словарное обозначение «поэт.» и следующие значения, в которых на первом плане слово закат, заход (светила); далее – гибель, крушение (судна); и, наконец, переносные значения – крушение, падение, упадок [4, с. 849]. Если рассматривать синонимический ряд, то украинский перевод «занепад» ближе к немецкому «Hiedergang» со следующими словарными значениями: 1. закат; 2. авт. спуск; 3. упадок, гибель, падение [4, с. 626]. В имени существительном Untergang коннотация катастрофизма более насыщенная, например: конец света – «die Weltuntergang u. a.».

Образный смысл «закатности» для русского перевода книги Шпенглера, как и ее толкований, оказался предпочтительней настолько, что вскоре был пролонгирован в литературоведческих определениях типа «закатная тема», «закатный мотив», «закатный роман» и т. д., например, в связи с анализом произведений М.Булгакова, Е.Замятина. В такой предпочтительности, возможно, сказалась некоторая усталость от упадка культуры, морали, литературы, выразившихся в декадансе как течения в искусстве – красивом, изысканном, но все же выраженном в форме и формуле «цветов зла».

Немаловажным в этой ситуации представляется и факт, на который указывал С.Аверинцев: «В 1912 г. Шпенглер прогуливался перед книжной витриной, и его взгляд случайно упал на избитый заголовок какой-то книги «Закат античного мира»; традиционная ассоциация европейского декаданса с Римом времен упадка (поднятая в «Закате Европы» до ранга системы) срабатывает, и с тех пор заглавие книги Шпенглера имеет тот вид, к которому мы привыкли» [3, с. 185-186]. То есть Шпенглер также предпочитал образное название, с большими смысловыми возможностями. С.Аверинцев, указывая на особую чувствительность Шпенглера к слову, отметил «позднеромантический вкус Шпенглера, в связи с чем он постоянно выбирал из всех возможных синонимических слов как раз те, для которых нет эквивалентов в других языках. Стиль Шпенглера зиждется на сознательно ограниченном отборе слов, большинство которых употребляется как многозначные «первоглаголы» – своего рода словесные мифологемы; эти слова можно описывать и «дешифровать», но не «переводить». Во-вторых, сама мысль Шпенглера в решающих пунктах зависит от своей словесной оболочки: слово и стимулирует мысль, и деформирует ее» [3, с. 189].

Наверное, эта особенность мышления и стиля Шпенглера была причиной того, что «дешифровка» его текста не всегда удавалась, и что и давало ему основание для вывода: «Мою книгу до сих пор почти никто не понял...». Одну из причин такого состояния он видел в том, что «понимание затруднялось смущающим заглавием книги, хотя я выразительно подчеркнул, что оно давно стало неоспоримым и есть вполне реальное обозначение исторического факта... Но находят люди, которые смешивают падение античного мира с гибелью океанского парохода. В слове падение *не содержится* смысла катастрофы. Если вместо падения скажут завершение, – выражение, с которым связан вполне определенный смысл в мышлении Гете, – то на время пессимистическая сторона устраняется без изменения собственного смысла понятия» [5, с. 170]. «Очищая» название от социально-катастрофического содержания, Шпенглер придавал большую выразительность мифологеме «закатности», с такими неожиданными смыслами и с иным содержанием катастрофизма – культурно-историческим. Поэтому среди синонимического ряда слова «закат» в переводе на украинский язык наиболее предпочтительным для названия работы Шпенглера является слово «присмерк», поскольку в слове «занепад» шпенглеровский смысл нивелируется.

Глобальные потрясения, которые как внезапный взрыв, пережило за последние десятилетия наше отечество, не могут объясняться частными причинами. Потрясения эти могут быть только частными проявлениями культурно-исторического процесса, определяемого Н.Бердяевым как «катастрофический период своего развития» [6, с. 4], в котором жила Европа с начала XX века.

Очевидно, что ставшая философской проблема культурно-исторического катастрофизма предполагает, во-первых, наличие онтологического аспекта как бытийственности ментальности (органического свойства культурно-исторического бытия и сознания, представленных в умственном, чувственном, эмоциональном опыте), во-вторых, гносеологического аспекта (процесс познания и самопознания); в-третьих, эстетического аспекта, если понимать эстетику как философию искусства.

Культурно-исторический катастрофизм - проблема философско-онтологическая при условии понимания-онтологии как учения о Бытии в целом, а следовательно, и человеческом бытии. При таком методологическом подходе национальный катастрофизм рассматривается не как оценочный термин с негативной констатацией, а как понятие, фиксирующее закономерные явления истории человеческого общества, при этом принимается во внимание установленная учеными-естествоиспытателями и философами XX века закономерная смена в этом процессе стадий эволюции и стадий бифуркации, что предполагает реконструкцию весьма сложных суть составляющих.

Известный философ М.Петров отметил: "Векторность и необратимость традиционного развития как раз и создают тот хорошо известный историкам тип стадийного развития: начало-расцвет-увядание-катастрофа-начало..., который усилиями Шпенглера и Тойнби стал едва ли не самой популярной схемой формализации исторического процесса...". И все же истина была избитой: "...у Гомера, Мусея, Экклесиаста нетрудно обнаружить варианты этой схемы – от образа листвы ("как листья на ветви ясеня одни распускаются и зеленеют, другие вянут и опадают, так и племена и роды приходят и уходят" – Мусей) до полного расписания времен ("Всему своё время и время всякой вещи под небом" – Экклесиаст)" [7, с. 124]. Будучи явлением социальным и природным, культурно-исторический катастрофизм возникает на стыке онтологии и антропологии как стадия взрывоподобных процессов, изменяя детерминизм эволюции, но подчиняясь эволюционным законам, что и выводит нацию на следующую стадию развития общества, культуры и литературы [8].

О "божестве по имени катастрофа" – органическом свойстве человеческого Бытия – свидетельствует всемирная история, запечатлевшая "исторические катастрофы, и переломы" как проявления "особенной остроты сознания" в памятниках материальной культуры и в письменности. В генезисе катастрофизм восходит к мифу о гибели мира и его возрождении, к эсхатологическим архетипам, в том числе к мифам о всемирном потопе, к их многочисленным вариантам, где он трактуется как "катаклизм мирового значения" (вселенский потоп), когда гибнет все живое или сохраняется лишь его минимум, необходимый для возрождения в последующее время жизни на земле" [9]. Сам всемирный потоп – воплощение основного мифа как инициации, то есть гибели и возрождения (второго рождения) одновременно, которую проходит не родовой человек, а род, а позже народ, нация. Идея спасения людей с помощью потопа как чистилища своеобразно преломляется и фольклорном символе "утопания" как перехода в новую форму существования в одной из основных его оппозиций "смерть - возрождение" [10, с. 149].

Следует подчеркнуть, что путь от мифологических ощущений катастрофы, сконденсированных в архаическом ритуале инициации и мифах об умирающем и воскресающем боге, к научному понятию остаётся в основном интуитивным. Совершенно очевидно одно: и в том, и в другом случае все связано с водой в её реальном движении, с мифологемой воды, которая амбивалентна, как и все в мифе, и поэтому она порождает космос и хаос; поэтому она одновременно смерть и жизнь [11, с. 128-144]. Об этом свидетельствуют философские и естественнонаучные концепции катастрофизма, возникающие в период бурного формирования наций, национального сознания и самосознания, национального самоопределения, которые если и не связаны с этими процессами непосредственно, то созданы личностями, жившими во времена ломки, крушения традиционных исторических структур. К ним принадлежит украинский философ Иван Вишенский с его глобальным отрицанием мира, характерным для христианства, которое было возведено им в принцип, убеждение внутреннего порядка, определяющим норму поведения сквозь призму пяти "степеней очищения".

Очищающей силой, кроме воды (мифологемы и природной стихии), обладает смех, создавая "круг светорождающего смеха", имеющего амбивалентную природу - "смех-убийство", "смех-возрождение", "смех-пробуждение" [12, с. 69], отсылающих к архаическому ритуалу инициации. Поэтому катастрофизм как звено в истории мировых катаклизмов развивается в единстве с народно-смеховой культурой, с теми общественными сдвигами, которые в корне меняют народопсихологию, предполагая духовное возрождение общества. Это соотношение, генезис которого может быть предметом отдельного исследования, является специфическим в пределах одной культуры или определенного общественного бытия. В качестве закономерности общечеловеческой культуры М.Бахтин рассматривал его (соотношение) в серьёзно-смеховых жанрах эпохи эллинизма и в творчестве Рабле и Достоевского. Отметим лишь, что бытование этого культурного феномена обусловлено извечным стремлением к природному обновлению, вошедшим в народное сознание с первобытным мифом и укреплявшееся мифами. Поэтому смех и катастрофизм являются не оппозиционной парой (бинарной оппозицией), но амбивалентными формами народного мировидения.

Существенно значимым становится сочетание народного смеха с особенностями эпохи в творчестве бродячего философа Григория Сковороды. Катастрофизм мировосприятия на сломе казацкой идеологии в условиях возрастающего социального отчуждения, духовной опустошенности, русификации, разрядился амбивалентностью противостояния "мандри-лови",

сенсуальность которого выражена в философской сентенции Сковороды: "Мир ловил меня и не поймал", засвидетельствовавшей его провиденциальную завершенность в определении единственно жизнеспособной формы бытия художника во многих национальных культурах вплоть до 90-х годов XX столетия и соотносимой с сентенциями Данте и Микеланджело – святые – это люди, которых не схватил мир:

*Внуши мне ярость к миру, к суете,
Чтоб недоступен зовам, прежде милым,
Я в смертном часе вечной жизни ждал*

(Микеланджело, «Сонеты»)

Начало XX века было ознаменовано открытиями в биологической науке. Характерно, что создатель теории катастроф палеонтолог Ж.Кювье, ещё раньше, возвращаясь к библейскому мифу о всемирном потопе, отстаивал мысль о революционном преобразовании мира лишь как о результате биологических катастроф. Теория Кювье неожиданным образом вырвалась за пределы сугубо естественных наук и, соотнесясь с историческими и политическими событиями во Франции, оказала непосредственное влияние на осознание жизненно необходимых изменений катастрофического содержания. Независимо от восприятия теории Кювье – от общего признания до забвения – общество в своём развитии систематически ощущало необходимость возвращения к катастрофизму, бытующему в сознании как архетип. Термин "катастрофизм" рождается именно в этот период, постепенно захватывая не только естественные, гуманитарные, но и исторические науки. Уже во французской историографии середины XIX века возникает теория "катастрофических эпох", которой определяется исторический прогресс. Из этой историографической концепции вышел исторический роман В.Гюго "Собор Парижской богородицы", где XV век осмыслен как переходный, катастрофический, из которого родилось Возрождение.

Определимся в терминологии. В процессе рождения термина "катастрофизм", который призван объяснить многие современные явления, очевидно, применима теория П.Ф.Флоренского: "...искомому слову должно быть крепчайшим упором мысли, как сокровищнице исторической всего человечества, как народному и даже всенародному условию духовной жизни; оно должно выситься пред каждым индивидуальным сознанием безусловной данностью, непоколебимым маяком на пути постижения жизни; оно, – говоря предельно, – есть некое окончательное слово, которое настолько попало в самую точку, в самую суть познаваемой реальности, насколько в нём выразилась природа человечности..." [13, с. 201-202].

Мифологический, а затем биологический катастрофизм трансформировался в новое содержание, которое в начале XX века Ф.Эрн определил как идею "катастрофического прогресса", когда, по его мнению, "истинными и существенными толчками вперед были те величайшие грозы и революции духа, те взрывы энтузиазма и веры, когда эмпирическое и постороннее, бушуя, вздымалось столь высоко, что достигало высот ноументального потустороннего мира и, заражаясь его энергией, переворачивало в нашем мире все вверх дном" [14, с. 216]. Вместе с тем закономерность исторического бытования катастрофизма вытеснялась из человеческого сознания желанием победить природу и тем преодолеть не только биологически природный, но и социокультурный катастрофизм. Это, в свою очередь, нарушило естественность оппозиции "эволюция - революция", а следовательно, и гармонию миропорядка, и самое сознание, произошло то, что французская славистка А.Эпельбуэн метко охарактеризовала как "коллективное ментальное самоубийство XX века" [15, с. 70].

Катастрофизм как процесс, захватывающий все сферы человеческого бытия, приводит к необходимости возвращения к первоистокам, к родовому сознанию, но теперь этим родом, частью которого осознаёт себя человек, будет не первобытная родовая община, но род человеческий. В этой ситуации осознаётся катастрофизм развития нации и человека как представителя нации. В странах, где внедрение капитализма было кратковременным и своеобразным (Россия, Украина, Беларусь) и где весьма актуальной оставалась проблема земледельческой культуры, жизнь родом-народом должна была стать золотым звеном, соединяющим прошлое с будущим. Общечеловеческое единение невозможно через уничтожение нации, оно происходит только через их развитие. Взрыв национальных амбиций как больших, так и малых наций, является скорее пониманием (на уровне если не сознания, то бессознательного) неизбежности, вслед за крестьянской Атлантидой, и для урбанистической культуры с её "национальными квартирами" опускания на то же дно. Однако следует помнить

одну из коренных мифологем первобытного человека, которая ещё раз утверждается в нашем сознании учением Тейяра де Шардена: все живое родилось из воды. Опускаясь па дно Океана человеческой истории, земледельческая культура и культура урбанистическая не уходят в небытие, а становятся фундаментом той будущей общечеловеческой культуры, которая рождается в муках сегодняшнего дня, пройдя катастрофизм как этап, кардинально меняющий облик цивилизации, социально-экономическую формацию, тип культуры и, следовательно, тип сознания. Именно этим переходом от одного типа цивилизации к другому, ещё неведомому нам или ведомому только в виде общего плана, осознаётся трагизм и катастрофизм народного бытия, катастрофизм истории нации, рождающейся, расцветающей, но уже знающей о приближении гибели.

Однако история – диалектический процесс, и, как известно из мифа, начало обозначает конец, а смерть – рождение. Поэтому катастрофизм национального бытия и национального сознания – это не только эсхатологические предощущения, но и сознание, что из этой гибели рождаются новый мир и новое человечество (ср. всемирный потоп и история человечества после него). Современная наука знает, что история движется только так, осознаёт это в более широком плане как существование Вселенной – от микромира частиц до бесконечности Космоса [16].

Если иметь в виду такой ход истории, то наше современное общество, не изжив до конца ни феодализма с его родовым сознанием и родовым человеком, ни капитализма с его отчуждением личности и разорванным сознанием, обречено самим ходом истории строить новую цивилизацию.

Следовательно, на понятие "катастрофизм" распространяется понимание жизни Ф.Эрном не как мирного культурного процесса постепенного накопления ценностей, а как катастрофической картины взрывов, и вырастающая из последней философия неравновесности состояний И. Пригожина, вскрывающая глубинные первоосновы бытия, ведущих не только к порядку и беспорядку, но открывающая также возможность для возникновения уникальных событий, ибо спектр возможных способов в этом случае значительно расширяется (в сравнении с образом равновесного мира). Следовательно, культурно-исторический катастрофизм представляет собой стадию, когда на смену детерминизму эволюции приходит непредсказуемость, и процессы неравновесных систем определяют следующее направление развития.

И.Пригожин делает акцент на том, что "в мире, основанном на нестабильности и созидательности, человечество опять оказывается в самом центре законов мироздания. Такое понимание мироздания становится важным фактором, способствующим окончанию эпохи культурной раздробленности цивилизации" [17, с. 50]. А значит, созданию цивилизации мировой, общечеловеческой. Нужно осознать, что процесс бифуркации не отменяет закономерностей развития, детерминизма, но лишь непредсказуемо формирует их, а потому эти процессы и укладываются в формулу А.Эддингтона, которую он определил как "стрела времени". Так, теория неравновесных систем И.Пригожина переходит в философию нестабильности, вбирающую в себя многовековое развитие не только естественных наук, но и философской диалектики. Естественно, что при этом учитываются философские положения учёных XX века В.Вернадского, А.Эйнштейна, А.Чижевского, П.Тейяра де Шардена, а также философов двух последних столетий. Из научных открытий прямое отношение к названной методологии имеет учение об историческом развитии по спирали в разнообразных трактовках этого процесса ("суперсила" П.Дэвиса, "вздымающаяся спираль" Тейяра де Шардена, "двойная синергетическая спираль" И.Пригожина), возвращающих нас – замечу попутно – к сарматской, золотой спирали, запечатлевшей в великолепной форме гармонию мира и человеческого бытия [18].

Насколько сильным и значительным стало в XX веке представление о ходе истории как спирали, в отечественной культуре свидетельствует освоение этого понятия современной художественной литературой (прежде всего украинской, русской и белорусской) второй половины XX века.

Однако следует отметить парадоксальную закономерность, когда своеобразные типы художественного воплощения катастроф возникают в горских литературах, – с одной стороны, удерживая генетическую память мифа и, следовательно, идею целостности и бессмертия мира, с другой – вбирая в себя трагический ход истории: катастрофы, не приведшие к гибели цивилизации, но определившие катастрофизм в судьбах отдельных племен, вплоть до их физического исчезновения (убыхи в романе Баграта Шинкубы "Последний из ушедших") [19].

Культурно-исторический катастрофизм – явление природное. (Природное в данном случае понимается по Мамардашвили: "В каком-то фундаментальном смысле человек мыслящий – есть

некоторая природная сила, если слово "природа" употреблять в смысле, предшествующем кантовскому различению на сущность и явление... " [20, с. 17-18]). Возникая на пересечении онтологии и антропологии, оно, в свою очередь, объясняет субстанциальность человека его индивидуальным бытием, понимаемым как единство сущности и существования. Осмысливая эти процессы, выдающийся философ XX века М.Мамардашвили приходит к созданию теории антропологического катастрофизма, говоря о "перерождении каким-то последовательным рядом превращений человеческого сознания в сторону антимира теней или образов, перерождении, составленном из "имитаций жизни" [21, с. 77].

Сосредоточенность на сознании исключала возможность художественного осмысления целостной личности. Эту драму с её проклятым вопросом: "Что с нами происходит?" – литература знает от Достоевского до Тютюнника и Шукшина. Национальный катастрофизм в литературе исследуемого периода предстаёт как закономерное явление истории человечества, как "катастрофический прогресс" (по Эрну), выразившийся в утопическом, эсхатологическом и бунтующем типах сознания.

Исчерпывающий анализ явления культурно-исторического катастрофизма – дело будущего. Предлагаемая работа не более чем попытка приблизиться к сущностному пониманию проблемы, основанная на уверенности в важности ее при осмыслении художественно-эстетических проблем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Наривская В.Д. Национальный катастрофизм как философско-онтологическая проблема // Наривская В.Д. Национальное в современной русской прозе. – Днепропетровськ: Видавництво ДДУ, 1983. – 60 с.
2. Моринець Володимир. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2002. – С. 259-306; Харлан Ольга. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918-1939). – К.: Освіта України, 2008. – 307 с.
3. Аверинцев С. «Морфология культуры» Освальда Шпенглера // Новые идеи в философии. Ежегодник философского общества СССР. – 1991. Культура и религия. – М.: Наука, 1991. – С. 183-203.
4. Немецко-русский словарь. 80 000 слов / Под ред. А.А.Лепинга и Н.П.Страховой. – Изд. 6-е. – М.: Сов. энциклопедия, 1971. – 991 с.
5. Шпенглер О. Пессимизм ли это? // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. 1991. Культура и религия. – М.: Наука, 1991. – С. 166-182.
6. Бердяев Н.А. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 175 с.
7. Петров М.К. Язык, знак, культура. М.: Наука, 1991. – 328 с.
8. См.: Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. – С. 46-57; Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Прогресс, 1993. – 272 с.
9. См.: Потоп // Мифы народов мира. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 324; Фрезер Дж.Дж. Фольклор в Ветхом завете. – М.: Политиздат, 1990. – 542 с. – С. 67-170; Потоп // Словарь античности. – М.: Прогресс, 1989. – 704 с. – С. 451-452; Костомаров Н. Славянская мифология // Етнографічні писання Костомарова. – К.: Державне видавництво України, 1930.
10. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. – Л.: Наука, 1991. – 206 с.
11. Элиаде М. Космос и история. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
12. Карасев Л.В. Мифология смеха // Вопросы философии. – 1991. № 7. – С. 15-43.
13. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Термин. – Т. 2. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
14. Эрн Ф. Идея катастрофического прогресса // Эрн Ф. Сочинения. – М.: Правда, 1991. – 575 с. – С. 198-219.
15. Мамардашвили М.К. Мысль под запретом. Беседы с А.Эпельбуэм // Вопросы философии. – 1992. № 4. – С. 70-78.
16. См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. – М.: Прогресс, 1986. – 432 с.
17. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. – 1991. – № 6.
18. См.: Gold der Steppe Arshäologie der Ukraine herausgegeben von Renate Rollu, Mishall Müller – Willer, und Kuss. Schietzl in Zusammenarbeit mit Petr. P. Tolocko und Vjaceslav Murzin. – Schleswig, 1991.
19. См.: Бетровов Р. Происхождение и этнокультурные связи адыгов. – Нальчик: Изд-во Нарт, 1991. – 167 с.; Тхагазитов Ю.М. Адыгский роман (Национально-эпическая традиция и современность). – Нальчик: Эльбрус, 1987. – 109 с.
20. Мамардашвили М.К. Проблема человека в философии // О человеческом в человеке. – М.: Политиздат, 1991. – 384 с. – С. 17-29.

SUMMARY

In article are comprehended mythological, philosophical, natural, culturological bases of cultural-historical catastrofism. Possible ways of its refraction to the literature and literary criticism are considered. In this connection the attention is accented to varied concepts of crisis of culture (Block, Berdyayev, Ortega-I-Gasset). The sense of the name of O.Shpengler`s work of in translations into a Ukranian language and Russian languages is specified.

Key words: cultural crisis, myth, literary criticism, philosophy.

Анна СТЕПАНОВА

© 2009

ФЕНОМЕН ПЕРЕХОДУ: ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ЗМІСТ

Статтю присвячено дослідженню «переходу» як культурного феномену межі ХІХ-ХХ століть. Визначаються стадії переходу в культурі та літературі, його естетичні засади та суб'єкти. Аналізується роль перехідних процесів у розвитку художньої та культурної свідомості.

Ключові слова: перехід, перехідний процес, суб'єкт переходу, літературний процес, художня свідомість.

Естетична свідомість модернізму характеризувала новий етап розвитку культури межі століть, який у науці визначався як перехідний. За останні два десятиліття поняття „перехідний період”, „перехідна епоха” стали досить актуальним об'єктом дослідження для багатьох галузей гуманітарного знання (історії, філософії, культурології, мистецтвознавства, літературознавства, соціології і т.д.). Характер дослідження наукових праць, присвячених переходу, дозволяє розглядати це явище як культурний феномен, що має особливі ознаки, структуру, функціональність і виділяється тим самим в окреме наукове поняття. Доцільно, на нашу думку, зупинитися на деяких аспектах феномену перехідності, оскільки саме цей культурний чинник відіграв провідну роль у процесі формування естетичної свідомості межі століть й обумовив щільну взаємодію з урбаністичною свідомістю й літературою.

Відзначимо, що, незважаючи на свою актуальність як об'єкта дослідження і стійкий інтерес учених, поняття „переходу” („перехідності”) практично так і не набуло в науці достатньої термінологічної чіткості і системності. Теоретичне осмислення переходу в основному замикалося в межах або історичної хронології, або зміни культурних циклів. Так, І. Савельєва розглядає перехід як характеристику історичної епохи, що відокремлює один „стаціонарний” стан суспільства від іншого [1, с. 445]. Ю. Яковець визначає „перехід” як період, що лежить між двома суміжними історичними циклами і характеризується кризою і відмиранням відживаючої свій вік системи і народженням у муках нової. Перехідні періоди, – зазначає Ю. Яковець, – випадають із звичних рамок періодизації історичних епох. Вони мають на собі відбиток цивілізації, що минає, і цивілізації, що настає, їх протиставлення, тягар несталості, стрімкої зміни історичних подій, можливість рецидивів минулого, переміщення епіцентрів історичного прогресу [2, с. 233]. К. Соколов суть „переходу” вбачає у зміні усталеної картини світу (що відбувається у відносно короткі терміни), а його механізм – у появі й боротьбі різних альтернативних картин світу. Саме їх зіткнення, часом дуже жорстоке, на думку дослідника, і визначає те, який із можливих варіантів майбутнього розвитку суспільства буде обраний і реалізований [3, с. 57]. І. Кондаков, досліджуючи феномен „перехідності”, акцентує увагу на категоріях *хаосу* і *порядку* як первинних смислообразах, в яких відображається культурний перехід з однієї парадигми в іншу, виявляється сама семантична межа історичних епох [4, с. 59]. Н. Хренов співвідносить поняття „перехід” з поняттям „розвиток”: „Смисл переходу полягає в тому, що в його формах в історії відбувається розвиток, тобто перехід від однієї стадії, фази, циклу до іншої, такої, що демонструє як прогрес, так і регрес” [5, с. 20] і т.д.

Найбільш системним підходом до дослідження феномену перехідності, з нашого погляду, характеризується концепція Е. Сайко, яка визначає перехід як механізм і засіб зміни історичного стану, сходження до нового рівня або встановлення історично нового стану, що дає початок розриву неперервності й певного напрямку системного руху до цілісності. Як складова частина розвитку, механізм зміни (його структури, спрямованість змісту), – зазначає Е. Сайко, – перехід, по-перше, є самостійним складним феноменом, що має в собі як властивості і якості перехідного стану взагалі, так і переходу, здійснюваного в межах соціального руху; по-друге, явищем розвитку, що включає смислові й сутнісні особливості останнього; по-третє, явищем соціального світу, яке має специфіку останнього не тільки у своєму змісті, а й в особливостях здійснення [6, с. 19]. Розглядаючи перехід як конструкт розвитку, дослідниця акцентує увагу на здатності переходу утворювати певний, особливий стан розвитку – перехідний стан, що має підвищену динамічність еволюційного процесу. „Тільки підвищена рухливість процесів і свого роду „розкачування”, збільшення їх амплітуди, порушення стійкості забезпечує можливість відриву від старого” [6, с. 19]. З нашого погляду, одним із найважливіших положень концепції Е. Сайко є те, що дослідниця розглядає перехід у тісному зв'язку з концептом людської свідомості: „перехід на історично новий рівень завжди пов'язується з новим рівнем розвитку суб'єкта історичної дії, його пізнавального простору, його проєктивних здатностей і можливостей на всіх рівнях його представленості від індивіда до конкретного суспільства” [6, с. 23]. Зв'язок перехідного процесу з людською свідомістю надзвичайно важливий, оскільки розкриває сутність самого феномену „перехід”, з одного боку, і пояснює динаміку соціокультурних процесів – з іншого: свідомість індивіда є важливим компонентом історичної парадигми, яка задає темп і спрямованість перехідним процесам. Інакше кажучи: перехід починається у свідомості і закінчується в історії. На цей зв'язок вказував В'яч. Іванов, визначаючи у своїй праці про Чурленіса сприйняття перехідного часу: „Якесь таємниче загальне зрушення – ось знамення переживаних часів, – зрушення не тільки всіх цінностей і основоположень духовного життя, але й іще глибше – зрушення в самому сприйнятті речей, зрушення основ життя душевного: істотно – інше відчуття людського Я й істотно – інша сприйнятливість до всього речового” [7, с. 342].

Таким чином, структура переходу включає три смислові стадіальні домінанти, взаємообумовлені та взаємопов'язані: перехід як стан, що характеризується деякою невизначеністю, притаманною початковій стадії перехідного процесу. У стадії стану переходу в культурі, мистецтві й суспільстві спостерігається рівновага сил – вже з'явилися нові форми сприйняття світу, які визначали інший формат людської свідомості, у мистецтві проголошувалися нові цінності, вироблялися нові стилі, але ще сильним був зв'язок із традиціями і нормами доби, що минає, в які культура намагалася вписати парадигму історичного і художнього мислення. Стан переходу знаменує ситуацію передчуття, передочікування нових форм історії і культури, яке найяскравіше виявляється в мистецтві. Характеристику такого стану можна виявити в міркуваннях Б. Пастернака про мистецтво: „Історія культури є ланцюг порівнянь в образах, що попарно пов'язують чергове невідоме з відомим, причому цим відомим, постійним для всього ряду є легенда, закладена в основу традиції, невідомим же, кожного разу новим – актуальний момент нинішньої сучасної культури” [8, с. 91]. Ситуація переходу як стану, як правило, визначає творчість митців, позначену префіксом перед- (передренесанс Дж. Чосера й Данте, чия „Божественна комедія” синтезувала постулати язичеської та християнської культур, позначивши ситуацію переходу від середніх віків до Нового часу; передромантизм У. Блейка і т. д.).

Порушення рівноваги сил у культурі є наступна іпостась переходу – перехід як процес, що знаменує злам балансу, появу безлічі варіантів різновидів нових форм людської свідомості, суспільних відносин, культурних цінностей і пріоритетів. Множинність, варіативність нових напрямків розвитку мистецтва і культури сприяють швидкій зміні станів, переводять перехідний етап у стадію розвитку. Логіка переходу як процесу в мистецтві і культурі ілюструється положеннями теорії біфуркації у фізиці, запропонованої І. Пригожином і І. Стенгерсом, згідно з якою в процесах розвитку системи виділяються критичні стани, що характеризуються розпадом традиційного напрямку й виникненням альтернативних варіантів, що порушують рівновагу сил у культурі. У цьому випадку культура як система виходить зі стану рівноваги і проходить через декілька зон нестійкості. Ці зони і являють собою моменти біфуркації: „В точках біфуркації, – зазначають І. Пригожин і І. Стенгерс, – тобто в критичних порогових точках, поведінка системи стає нестійкою і може еволюціонувати до декількох альтернатив, що відповідають різним стійким модам. У цьому випадку ми можемо мати справу лише з ймовірностями, і ніяке „прирошення

знань” не дозволить детерміністично передбачити, яку саме моду вибере система... Результат такої бифуркації такий же випадковий, як кидання гральної кісточки” [9, с. 61]. Згідно з цією теорією, кризовий стан культурно-історичної системи (у мистецтві – розпад картини світу) розглядається як стан хаосу (точка бифуркації), що перетворюється на порядок (космос) шляхом не детермінованого, а випадкового вибору з безлічі альтернативних шляхів розвитку. Подолання точки бифуркації у варіативності нових картин світу і знаменує трансформацію переходу із стадії стану в стадію процесу, – від послідовності – до розриву з попередньою культурною традицією. У мистецтві цей процес знаменує народження нового типу художньої свідомості, явленого у варіантах естетичних течій і напрямків, альтернативних натуралізму і реалізму, перехід на новий рівень модусу художності і художньої мови, принципову відмову від попередньої традиції (експресіонізм, сюрреалізм, футуризм, кубізм і т. д.).

Відкриття, зроблені у фізиці І. Пригожиним і І. Стенгерс, мають важливе значення для досліджень у галузі культури і мистецтва. Так, аналізуючи теорію бифуркації, Ю. Лотман звертає увагу на те, що акцентуація випадковості у виборі вектору культурного розвитку у процесі переходу зумовлює активізацію індивідуальної свідомості в історичному процесі і, як наслідок, активізацію творчої свідомості. Інакше кажучи, у процесі переходу зростає роль індивіда: „Вибір того шляху, який дійсно реалізується, залежить від комплексу випадкових обставин, але, ще більшою мірою, від самосвідомості актантів” [10, с. 325].

Другим важливим висновком, який випливає з теорії бифуркації, є ствердження того, що на стадії переходу як процесу відбувається розрив з попередньою культурною парадигмою, який найраніше відбувається в мистецтві. Відмова від ідеї детермінованості й теза про випадковість вибору нової парадигми послаблює зв'язок між процесами, що відбуваються в мистецтві та в історико-культурному континуумі, що дозволяє зробити висновок про самодостатність мистецтва, його здатність розвиватися за своїми власними законами, не відображати, а моделювати варіанти картин світу й намічати подальші шляхи культурного розвитку. Безумовно, такий висновок обґрунтований і пояснює багато спірних моментів, які виникають у процесі дослідження літератури й мистецтва межі століть. Однак, з нашого погляду, тут важливо не дійти до краю в абсолютизації мистецтва, оскільки дана посилка дає привід дослідникам говорити про автономність мистецтва межі століть і першої половини ХХ ст. і про розрив естетичної свідомості з емпіричною реальністю (Т. Адорно, В. Бичков, Н. Хренов та ін.). Нам здається, що тут доречніше говорити не про розрив, а про відрив (у значенні прориву вперед) мистецтва, і не відносно емпіричної реальності як такої, а стосовно історико-культурних процесів, які впливають на цю реальність і змінюють її, та які мистецтво інтуїтивно моделює ще до їх здійснення.

Слід зазначити, що і стосовно соціокультурних процесів межі століть естетична свідомість далеко не завжди замикалася на самій собі. Розпад системи цінностей попередньої культури зумовив необхідність пошуку своєї точки опори як фундаменту для зведення нової ціннісної парадигми. Цей пошук здійснювався естетичною свідомістю у двох напрямках – рефлексії далекого минулого (повернення до міфу як першоджерела людської культури, непорушної вічної цінності) і нинішнього. Із усіх соціокультурних процесів, що відбувалися на межі століть, найбільш співзвучним мистецтву модернізму виявився процес становлення нового формату урбаністичної свідомості, з якою свідомість естетична починає активно взаємодіяти.

Нарешті, третя смислова константа поняття „перехід” являє перехід як механізм розвитку системи, зміни культурних парадигм, представлений у трьох варіаціях: *зрушення, стрибок, вибух*.

Перехід як *зрушення* відображає ситуацію, коли в системі мистецтва (і культури) спостерігається рівновага сил, що виявляє взаємодію класичного і „некласичного” типів художньої свідомості, що виражається у взаємодії в межах однієї творчої системи традиційних і нових модусів художності (синтез натуралізму і неоромантизму у творчості Г. Гауптмана і Р. Кіплінга, засновки кубізму у пізньому вікторіанському романі Т. Гарді⁵¹, модерністська спрямованість реалістичних творів С. Сергеева-Ценського і т.д.). Зрушення являє собою, за термінологією Н. Хренова, тип медіаційного переходу: „У разі медіації, – зазначає Н. Хренов, – у суспільстві формуються цінності, які не зводяться ні до одного з полюсів (у даному випадку – до класичної чи „неокласичної” свідомості – А. С.). Вони звернені до творення принципово нових

⁵¹ Про тенденції кубізму в пізній творчості Т. Гарді див.: Абилова Ф.А. Роман Т. Гарді „Джуд незаметный”: предчувствие кубизма // Литература ХХ века: итоги и перспективы изучения: Материалы четвертых андривских чтений. – М.: ЭКОН-ИНФОРМ, 2006. – С. 71-76.

цінностей, а отже, до розвитку, тобто до формування якісних перетворень усіх існуючих цінностей, але перетворень не руйнівних, а поступових” [5, с. 21].

Перехід як стрибок характеризує ситуацію розриву з попереднього художньою і культурного системами, що являє собою різкий зазор між класичним і „некласичним” типами художньої свідомості, відхід від раціоналістичного і наближення до чуттєвого сприйняття світу, різке зміщення акцентів у літературі та мистецтві, декларацію нових естетичних цінностей і етичних імперативів, тісну взаємодію літератури й естетичної свідомості, акцентуацію нових естетичних течій і напрямків, супротивних реалізму й натуралізму (символізм, експресіонізм, сюрреалізм, кубізм та ін.). Механізм стрибка характеризує інверсійний тип переходу, направлений, згідно з концепцією Н. Хренова, на руйнування попередніх цінностей.

Перехід як вибух знаменує крайній ступінь інтенсивності перехідного процесу. Співвідносячи логіку вибуху з логікою творчості, яка, як і вибух, непередбачувана, Ю. Лотман зазначає: „Момент вибуху – одночасно місце різкого зростання інформативності всієї системи. Крива розвитку перескакує тут на цілком новий, непередбачуваний і більш складний шлях. Домінуючим елементом, який виникає в результаті вибуху та визначає майбутній рух, може стати будь-який елемент із системи або навіть елемент із іншої системи, випадково втягнений вибухом у сплетіння можливостей майбутнього руху” [11, с. 28]. У мистецтві ситуація переходу як вибуху виникає в точці перетину смислових просторів, коли, на думку Ю. Лотмана, різні форми контакту – зі звичайним мовним спілкуванням на одному полюсі і художнім на іншому – являють собою зрушення з нейтральної центральної точки то в бік легкості розуміння, то в протилежний. Проте абсолютна перемога якого-небудь із цих полюсів теоретично неможлива, а практично згубна [11, с. 16]. Тут розрив відбувається не тільки з попередньою традицією, а й з емпіричною реальністю і досягає свого апогею. Мистецтво замикається в самому собі і заявляє про себе як про культурний шифр. Відбувається „руйнування загальноприйнятої художньої лексики, що підриває можливості художнього контакту” [12, с. 2], реципієнт виключається з творчого процесу. Подібні тенденції, на думку О. Кривцуна, викликають необхідність у творчих деклараціях, теоретичних маніфестах, пояснювальних текстах художників, поетів, музикантів, які вказують вихідні позиції авторів, формують рецептивні установки публіки, визначають художні цілі [12, с. 2]. Поняття творчості, таким чином, підмінюється творчою стратегією (сюрреалізм, футуризм, дадаїзм, потік свідомості та ін.).

Отже, резюмуючи вищесказане, „перехід” можна визначити як культурний феномен, що має складну структуру і визначає специфіку розвитку культурно-історичного процесу в динаміці зміни культурних парадигм на рівні форм індивідуальної свідомості (у тому числі і художньої).

Н. Хренов зауважував, що перехідність межі XIX-XX ст. уявляється перш за все як перетворення особистості [13, с. 12]. Риси нової, перетвореної особистості показані вже у філософії Ф. Ніцше, який один із перших визначив процес перетворення свідомості як „перехід”: „Я хочу вчити людей сенсу їх буття: цей сенс є надлюдина, блискавка з темної хмари, названої людиною... Людина є щось, що повинне перевершити... У людині – це канат, натягнутий між тваринами і надлюдьми, – канат над прірвою. Небезпечно проходження, небезпечно бути в дорозі, небезпечний погляд, звернений назад, небезпечні страх і зупинка. У людині важливе те, що вона міст, а не мета, у людині можна любити лише те, що вона перехід і загибель” [14, с. 6-14] (порівняйте у Ф. Достоевського – „Усі ми істоти перехідні...”). Пізніше А. Бєлий писав, що Ніцше передчував у собі нову людину: „Людський вид дасть новий різновид або загине” [15, с. 180].

Момент переходу позначив „кризу індивідуальної ідентичності” [5, с. 128] свідомості, що проявилася, з одного боку, як тенденція до крайнього індивідуалізму, а з другого – як прагнення свідомості особистості вийти за свої межі, по-новому осмислити навколишню дійсність, своє місце і роль у просторі буття. На цьому рівні перехід показав себе в нових формах відображеної в літературі й мистецтві естетичної та урбаністичної свідомості.

Н. Хренов зазначав, що характер перехідної епохи сприяє появі в центрі уваги типів особистості, які в стабільні епохи могли б залишитися непомітними [5, с. 130]. На межі століть у літературі й мистецтві актуалізуються два типи особистості, що визначають динаміку переходу і названі В. Шубартом як „героїчний”, – спрямований на панування над світом, і „месіанський”, здатний визначати ціннісні орієнтації наступної епохи: „Героїчна людина бачить у світі хаос, який вона ж і повинна упорядкувати своєю перетворювальною силою. Тут все рухається. Світу ставляться цілі, визначувані самою людиною... Месіанська людина виходить із відчуття цілісності і гармонії, яку вона має в собі і яку намагається відновити в навколишньому розколеному світі”

[16, с. 10-11]. Обидва ці типи, з нашого погляду, реалізують установку на зміну існуючого світу й утворюють фаустівсько-месіанський тип урбаністичної художньої свідомості перехідної епохи, який, безумовно, успадковує риси заданих літературою романтизму типів героя-бунтаря („прометеївський” тип) і героя-митця. Однак на межі XIX-XX ст. обидва романтичних типи особистості модифікуються в єдиний фаустівсько-месіанський тип митця, що відображає трагізм самотності свідомості, якій притаманні пізнання і відчуття, та визначає шляхи розвитку літератури й мистецтва першої половини XX ст.

Як зазначав О. Кривцун, властивості перехідності відрізняють саму природу художньої свідомості. Тлумачення процесу творчості як акту самоперевищення дозволяє побачити в діяльності митця вміння вийти за межі себе і за межі даного світу. Перехідність художньої свідомості виявляється в бажанні зазирнути за межі вже освоєного, перевершити в кожному новому творчому жесті не тільки усталені матриці і коди культури, а й себе вчорашнього. Перехідність свідомості виявляється в зусиллі винаходити нову мову мистецтва, здатну бути камертоном, виразником важливих станів культури, у тому числі ще не зовсім усвідомлених [12, с. 1]. Активність художньої свідомості в перехідну епоху свідчить про зростання ролі літератури і мистецтва як суб'єктів переходу внаслідок „унікальної здатності ефективно формувати й руйнувати картини світу” [17, с. 66]. Просторові моделі, створювані мистецтвом, типи свідомості, які стверджуються в літературі, нові модули художності становлять художню творчість перехідної епохи як „випереджувальну, інтуїтувальну частину культури, її розпізнавальний і передвіщальний „орган”. Усе смислове поле культури, – зауважує В. Земсков, – ніби відразу в усьому обсязі історичного досвіду відбивається в літературі й мистецтві і проектується в майбутнє, в інший, поки ще невідомий порядок [18, с. 10-11]. Інтуїтивність стає найважливішою характеристикою літератури й мистецтва як суб'єктів переходу. У зв'язку з цим стає цікавим сприйняття мистецтва як ігрової форми осягнення і перетворення реальності. Аналізуючи ритуали та обрядове життя російської общини на межі XIX-XX ст., Т. Бернштам згадує про гру як тип переходу, в якому реалізувалися крайні форми поведінки молоді: „Община усвідомлювала ознаки і властивості віку молоді; їй була дана можливість протягом гри – переходу – випліскувати надлишок життєвої енергії, виявляти агресивні нахили, пробувати шлюбні сили – словом, дозрівати та здобувати свою біологічну й соціальну невизначеність. Цей раціональний підхід висвітлювався міфолого-релігійною свідомістю, що створила систему ритуального регулювання способу життя і вікових процесів” [19, с. 247]. Нам здається, що в художній творчості перехідного часу відбуваються подібні процеси – література, мистецтво „програють” можливі варіанти розвитку естетичної та культурної свідомості, інколи в руйнівних формах, які заперечують усякий світопорядок (творчість Ф. Кафки, А. Камю, експресіонізм та ін.). У момент переходу виникає така ситуація „вільної гри зі священним” [20, с. 38], коли за допомогою нових поетологічних форм у літературі моделюються нові архетипи, естетичні цінності й ідеали, форми простору і сенси буття, типи індивідуальної свідомості, в яких стає можливою само ідентифікація особистості і т. д.

Основна функція літератури й мистецтва перехідної епохи полягала в тому, щоб стати незамінним культурним орієнтиром людини, „камертоном її духовного самопочуття” [12, с. 2]. Здійснення цієї функції виявилось можливим лише за умови розвитку мистецтва як *саморозвитку*, його самоцінності й самодостатності, що є другою важливою характеристикою літератури й мистецтва як суб'єктів переходу. Статус мистецтва як вектору культурної орієнтації викликав необхідність в „естетичній стратегії автономії мистецтва, принциповій незалежності від яких-небудь позахудожніх контекстів (соціального, політичного, релігійного і т. ін.), на абсолютизацію репрезентації твору як принципово нового кванта буття, самобутнього й самодостатнього” [21, с. 305].

Важливо зауважити, що здатність визначити й виразити новий формат індивідуальної свідомості, який склався в перехідну епоху, значною мірою виявився підвладним лише літературі, яка на межі століть виходить на перший план серед інших видів мистецтва. Аналізуючи специфіку перехідного часу, Ю. Лотман зазначав, що вибір того шляху, який дійсно реалізується, залежить від комплексу випадкових обставин, але ще більшою мірою від самосвідомості актантів. Не випадково в такі моменти словесність, мова, пропаганда набувають особливо важливого історичного значення [22, с. 325].

У зв'язку з цим у перехідний період значно зростає відповідальність літератури й мистецтва за соціокультурні й історичні процеси, на що неодноразово вказують дослідники.

Н. Хренов зазначає, що високий статус мистецтва в перехідну епоху пояснюється тим, що розчарування в раціональних побудовах є зворотною стороною інтересу до форм знань, які зберігають давні, дораціоналістичні уявлення. Якщо в усіх інших сферах ці форми зникли, то мистецтво – єдина сфера, що продовжувала їх культивувати. У перехідну епоху ці інші сфери починають у формах мистецтва активно черпати те, що здається необхідним. Тому мистецтвом починають цікавитися історики, філософи, представники різних наукових дисциплін. У літературі нерідко стверджується, що історія перетворюється на мистецтво, а філософія являє собою різновид мистецтва і т.д. [5, с. 71]. Розглядаючи мистецтво і художню критику перехідного періоду, учені вказують на роль естетичних поглядів у формуванні політичних течій. Філософ Г.П. Федотов писав про загибель європейської культури, прямо обвинувачуючи нове мистецтво в створенні кризи й грядущої катастрофи: „Мистецтво не відображає цієї загибелі, воно її організує та надихає... І коли людина вбита остаточно, ... із пресованих останків людей, які горять ентузіазмом, як із цегли, будується нове суспільство, ... із мертвих звуків – музика Стравінського. Пікассо й Стравінський у духовному світі мають таке ж значення, як у соціальному Ленін і Муссоліні. Але зачинателі й піонери – це вони, а не політичні вожді, які роблять останні висновки в найостаннішій, тобто нижчій сфері діяльності” [23, с. 73]. Б. Кроче вказує на очевидний прямий зв'язок політики й мистецтва. „Усякий, хто має почуття історичної послідовності, ідеологічні джерела фашизму може знайти у футуризмі – у його готовності вийти на вулиці, щоб нав'язати свою думку й заткнути рота тому, хто з ним не згоден, у його відсутності страху перед битвами й заколотами, у його жадобі порвати з усілякими традиціями і в тому благовонні перед молодістю, яким позначений футуризм”, Марінетті (як близький друг Муссоліні) був би в Росії Маяковським, а Маяковський був би в Італії Марінетті [23, с. 74-75]. Безумовно, такі висловлювання (особливо стосовно Маяковського) не позбавлені гіперболізації, однак, вони все-таки відображають тенденцію часу в баченні розвитку естетичної свідомості й значущості ролі літератури й мистецтва в історичних процесах межі століть і першої третини ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость – СПб: Алетейя, 1998. – 249 с.
2. Савельева И.М., Полетаев А.В. Коэптуализация переходный эпох (взгляд историка) // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. – Ч. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 444-467.
3. Яковец Ю.В. Циклы. Кризисы. Прогнозы. – М.: Наука, 1999. – 448 с.
4. Соколов К.Б. Картины мира и искусство в периоды социальных перемен. Социологический аспект перехода в истории культуры и художественная жизнь // Искусство в ситуации смены циклов. – М.: Наука, 2002. – 467 с. – С. 56-81.
5. Кондаков И.В. Между «хаосом» и «порядком» (О типологии пограничных эпох в истории мировой культуры) // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. – Ч. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 59-93.
6. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
7. Сайко Э.В. Переход в социальной эволюции и роль города в ее историческом выполнении // Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики. – М.: Наука, 2001. – 392 с. – С. 10-71.
8. Иванов Вяч. Вс. Чурленис и проблема синтеза искусств // В кн.: Иванов Вяч. Борозды и меж: Опыты эстетические и критические. – М.: Издательство «Мусагет», 1916. – 352 с.
9. Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
10. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. – М.: Едиториал УРСС, 2000. – 240 с.
11. Лотман Ю. М. Исторические закономерности и структура текста // В кн.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
12. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Прогресс, 1992. – 272 с.
13. Кривцун О.А. Художник ХХ века: поиски смысла творчества // <http://o-krivtsun.narod.ru/article-23.htm>
14. Хренов Н.А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов. – М.: Наука, 2002. – 467 с. – С. 11-55.
15. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // В кн.: Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. – Минск: Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 4-286.
16. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.

17. Шубарт В. Европа и душа Востока. – М.: Русская идея, 2000. – 448 с.
18. Земсков В.Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. – Ч. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 6-21.
19. Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века. – Л.: Наука, 1988. – 290 с.
20. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 453 с.
21. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под. ред. В.В.Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.
22. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
23. Цит. по: Соколов К.Б. Картины мира и искусство в периоды социальных перемен. Социологический аспект перехода в истории культуры и художественная жизнь // Искусство в ситуации смены циклов. – М.: Наука, 2002. – 467 с. – С. 56-81.

SUMMARY

The article is devoted to investigation in «transition» as a cultural phenomenon of the nineteenth and twentieth centuries boundary. Phases transition in culture and literature, his aesthetic principles and actors are defined. The role of transitional processes in the development of artistic and cultural consciousness is analyzed.

Key words: transition, transition process, subject of transition, literary process, artistic consciousness.

Людмила СОБЧУК

© 2009

БАГАТОСУБ'ЄКТНА ГЕТЕРОГЕННА НАРАЦІЯ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО: ПОВІСТЬ «ПЕРВІНКА» І НОВЕЛИ «БИНЬ-БИНЬ-БИНЬ», «ЖЕНЯ»

У статті досліджуються нарративні особливості прозових текстів Миколи Вінграновського. У центрі уваги автора – багатосуб'єктна гетерогенна нарація у художньому світі митця.

Ключові слова: нарративні особливості, гетерогенна нарація, гетеродієгетичний таратор, художній світ митця, дискурс.

Серед шанувальників української новітньої літератури Микола Вінграновський добре знайий і вже поцінований передусім як актор і поет-шістдесятник. І хоча він у пресі здавна виступав з новелами та оригінальними повістями, все ж його талановита лірика до певного часу залишала прозові жанри поза читацькою увагою і симпатіями. Тільки завершення історичного роману «Наливайко» (1986-1992 рр.) і поява цього твору друком у журналі «Вітчизна» (1993 р. – №№ 1,2) переконала всіх у тому, що, за словами Івана Дзюби, Вінграновський відчував органічну потребу плекати «історичний міф», бо письменник «творив тільки з внутрішньої потреби, не інакше, тільки як душа саме озветься» [6, 5]. Це означає, що митець був справжнім майстром у глибинному сенсі цього слова. Визначаючи «духовну міру таланту» поета, І. Дзюба у 1986 р. помітив «велику композиційну «переорбітовку» поетичної думки Вінграновського. Але і в її «мікроструктурі» маємо справу, як у світі елементарних часток, з постійним і непередбаченим «перескакуванням» з орбіти на орбіту, яке сповнене часто таїни й сенсу, дає химерні й гострі, часом зглибока схоплені співвідношення речей у їхній строкатості і хаотичному нагромадженні <...> Поетія Вінграновського одним подихом розтоплює всі дистанції <...> усі вони часто зливаються в густомінливу цілісність» [5, 16]. Свідченням цього є і прозові тексти письменника, які ми вже аналізували раніше, і давні спроби літературної критики привернути увагу фахівців до незвичної манери Вінграновського-оповідача. Йшлося тоді і про раннє оповідання «Бинь-бинь-

бинь» і про оповідання «Наш батько», і про повісті «Сіроманець», «Первінка», «Кінь на вечірній зорі»... Але якщо тепер, після смерті письменника, взяти до уваги **весь корпус** книжок М.Вінграновського в порядку їх публікації, і не зважати на повторні публікації чи іншомовні версії, – то отримаємо своєрідну «кардіограму» його духу серця – отієї цілісності.

Поміж ліричні поезії поставатимуть прозові повісті («У глибині дощів», «Кінь на вечірній зорі») і аж роман «Наливайко», який писався з 1987 по 1992 рік, з'явившись на людях 1993 р., відтак книжка «Манюня», що помістила під своїми обкладинками повісті, оповідання, есе. Так з великими часовими перервами текстуалізований художній світ митця, який успішно працював у різних літературних родо-жанрових структурах, видах художньої творчості (мистецтва), – реально в українській культурі представив феномени насправді духовно єдині – континуумно перервно-безперервні. Тому той з читачів, який регулярно і постійно стежив за його креативною активністю (За Ю.Лотманом, «вибухами»), він інтуїтивно «відчуває» індивідуальний стиль Вінграновського: ставши поінформованим, компетентним читачем-реципієнтом, йому легко «впізнавати» (відчитувати) ті чи інші мотиви, концепти, образи, наскрізні лейтмотиви тощо), які можна групувати («типологізувати»). Іншими словами кажучи, прокреслювати своєрідні ліній-вектори в цьому духовному світі, що його маємо у вигляді спадщини кіноактора, режисера, поета, прозаїка Миколи Степановича Вінграновського. Хай це буде умовна процедура (певний дослідницький експеримент), але вона сприятиме компетентному читачеві орієнтуватися не тільки у книжках (збірках, жанрах, переформатовуванні-укладанні «вибраного», нових видань відповідно до нового історичного контексту, різновікових груп читачів).

З позиції *цілісності художнього світу* митця, як той концепт цілісності представив у східнослов'янському просторі літературознавства М.М.Гіршман [4], виходячи з праць М.М.Бахтіна [1; 2], корелюючи свої міркування з Б.О.Корманом [8], з Ю.М. Лотманом [9; 10], стає для нас очевидним і правомірним, що концепти «герменевтичного кола» і «цілісності» є не тільки сумірними, але й нині чинними щодо підходу до корпусу художніх творів Вінграновського і зокрема його прозової спадщини. Тому, трактуючи цю спадщину як цілісно-континуумну множини, – художній світ митця, – аналізуємо тексти різножанрових творів за тематичними, хронотопними вимірами. Ця традиційна літературознавча парадигма мислиться наразі умовним прийомом. Водночас на неї буде проектуватися парадигма наратологічно-терміносистемна.

Аналізуючи повість «Первінка», що з'явилася друком 1971 року, констатуємо, що не була вона пробою пера прозаїка, бо ще 1964 р. надруковано новелку «Бинь-бинь-бинь», а перед нею були «Світ без війни» і «Президент» як «уклін покірливому учнівству», як «заявка на право голосу у прозі» [7, 13]. Як справедливо скаже тоді ж О.Климчук, «проза Вінграновського виростала з його поезії» [Там само] і звичність такого шляху у літературу підтвердять критики В. Мельник («Это немного удивило, но воспринялось как лирическое воспоминание автора о собственном детстве последнего года войны» [11, 269]), М. Слабошпицький («Характерно, що вже в перших своїх прозових речах Вінграновський звертався до теми дитини і війни» [13, 174]), М. Сулима («Дитячий доробок М.Вінграновського вже чималий і озирати його слід ще з початку 1960-х років» [14, 120]). Михайло Слабошпицький, говорячи про помітних деб'ютантів кінця 50-х – початку 60-х років ХХ століття, вдався до зрозумілої типології: «Їх нарекли дітьми війни. В кожного з них у віршах, повістях, оповіданнях відлунить голос тієї страшної війни, кожен осмислюватиме шлях покоління дітей крізь війну» [13, 174]. Так була знайдена парадигма та її назва, яку найочевидніше вичитуємо в художньому світі і Миколи Вінграновського. Для критиків 70-х років вона була зручною і тематично, і біографічно, і стилістично, бо навіть герой-персонаж у повісті «Первінка» звався Миколкою. Підліток, степовик: «Миколка добігав до райцентру, Околичні вулиці степового райцентру були без хат і дерев – купи цегли, та глини, та уламків» [3, 145]. Колону полонених німців вели «наші хлопці, майже хлопчики, з червоними зірками на сірих шапках, у куфайках, підперезаних брезентовими поясами» [Там само]. Відразу ж заявлена читачам до болю знайома стильова тональність, зображальна чіткість світосприйняття, а перед літературознавцями постала впізнавана міметична парадигма – конкретна, реалістична. Звична і впізнавана художньо-образна текстова достовірність заактуалізувала і такий же літературознавчий пасаж, що в основних своїх вимірах репрезентований 1989 року: «Проте до теми випробування людини війною Микола Вінграновський підійшов по-своєму, по-новому. Дитина і війна – це, мабуть, найсуттєвіша площина його прози, де відбуваються складні соціально-психологічні драми, формуються характери його героїв і випробовуються злидними умовами побуту. Навіть за

найлихіших обставин вони не розгублюють тих високоморальних якостей, що успадкували від батьків» [12, 136].

Отже, як бачимо, Микола Вінграновський, при всій своєрідності, спонтанності та інтуїтивно-вибуховості свого образного мислення, явив читачам «Бинь-бинь-бинь», «Первінку», оповідання «Наш батько». За реалістичною тодішньою естетикою, всі вони відображають період війни і повоєнної відбудови сільського/колгоспного господарювання. В центрі образної системи – стоять характери підлітків. Одначе відразу домагається озвучення «поправка», що в усіх текстах не зображуються ні події, ані характери в прямолінійному їх розумінні. Уточнення, що це начебто «лірична проза», «твори для дітей», мало що проясняють, бо ні герой «Бинь-бинь-бинь», ні центральний протагоніст Миколка у «Первінці» незвичні події презентують, а фабули і сюжети, які можна з цих творів абстрагувати-вичленити, не дають матеріалу для називання хрестоматійно відомих з основ теорії літератури (літературознавства) компонентів, композиційних елементів. Однозначно можна виділити хіба лише те, що всі постаті згаданих і прочитаних творів чуйно, надчутливо реагують на довкілля і багато говорять про те, що сприймають, згадують, пригадують, мріють, сподіваються, очікують. Свідомість кожної постаті не тільки *спрямована* на «щось», а й безперервно *звернена* до «когось», *націлена* на конкретику візуальну, аудіозвукову, чуттєвотикову, тактильну і внутрішньо-відчуттєво уявну. Ці постаті і *переживають* як за когось, так і щось пере-живають, про-живають, пере-бувають звичне, несподіване, подумки «зреалізоване» в говорінні, у снах, у маренні – тобто у внутрішніх монологіях, діалогах чи у відтворюваній письменником невластне прямій і прямій мові-мовленні.

Микола Вінграновський як актор, режисер під керівництвом такого вчителя як Олександр Довженко уже навчився, вмів «грати», «вдавати», щось і когось імітувати, наслідувати, пародіювати, зображати, втішаючи присутніх отаким своїм умінням. І виходила процесуальність буття-переживання, коли доводилося у своїй свідомості щось «констатувати» («Вечора наче і не було. І мами десь не було»), щось знічев'я чинити («Кинув гайкою по гільняку, так собі кинув, щоб кинути»), а з того вийшов несподіваний наслідок-результат («упав сич. Упав уже не живим»), інспірувавши зацікавлення-допитливість («І де він там сидів на гільняку, і як я оце його вбив?»). Для дитини все цікаво – починається пізнавання світу («Кинув, а він упав»), і немає кому ні похвалитися, ані поскаржитися на необачність («А тут ще мами десь нема, і вечір не вечір – одні румуни та німці»). Отаке несподіване і, здавалось би, не мотивоване зіставлення задає якісь виміри середовища присутності інших, чужих тобі людей («Та осінь сіра, хоч прикидається ще жовтуватою»), напастей і загроз, отож само собою визріває рішення кудись рушити («Тиф, та руді миші, та води у криниці нема, черпаеш відром одну мокру глину, і мами десь нема. Піду...»). У такий спосіб презентується так звана експозиція прозового твору (новели? екскізу? оповідання?) [3, 314]. Ця експозиція не сягає виразної кульмінації і розв'язки, бо йшлося не про втечу, зникнення циганів і не вбивання, спалювання ластівок, а про усвідомлення фікційного світу, в якому хлопчик з Нериком, що «тихо скімлити», згодом побачивши останки улюбленого телятка («у ластів'ячому попелі лежать кісточки і копитця нашого бині...»). Останній акорд звучання емоційно-естетичної грані того художнього світу подається як звернення хлопчачої свідомості до улюбленого телятка за кличкою – звуконаслідуванням: «Биньочку мій, биню мій дорогесенький! Бинь-бинь-бинь...» [3, 319]. Отже, художню семантику цього твору читачам таки «піддав, сугестував» Вінграновський, який як актор справді «навіяв» подібний, емоційний стан читачам, які не тільки збагнули однозначно, де сталася ця подія («даленіє в степу»; «батько ще головував»; «перекотиполя назбираю», «на цій дорозі перекинулася наша гарба з соломомою», «ніч на весь світ, велика ніч з зорями», «прийде батько з війни»), читачі розуміють, коли вона відбувалася («одні румуни та німці», «повне село циганів, румунів, німців», «біля церкви вже італійці з мадярами зупинились»); хлопчик чужинців розрізняє за запахами («від італійців пахне солодким», «румуні... пахнуть цвілою картоплею», «чим пахнуть мадяри ще не знаю»), за харчами. Він, хлопчик, не тільки відчуває отак реальність, а й минуле/прийдешнє («а я тим часом росту-росту, роблюсь великим...»), рідне/чуже («І все говорять не по-нашому, не по-нашому! І німці не по-нашому, і румуни не по-нашому. А от цигани, так ті вже почали говорити і по-нашому»); від діда Рятушняка переймає свої житейські, сказати б, національні орієнтири («Не треба, – каже (дід. – Ред.) його на батюшку. Він про Сагайдачного знає. Забирайте, батюшко, цукор і валянки, і не доводьте до гріха мою душу»), все, що його оточує, виміряє, оцінює, за зразком «баби Рятушнячки», «діда Рятушняка», свого батька, найближчого зрозумілого світу («Літаки летять!

Сірі, з хрестами. Літаки летять здорові, і мов не живі, і наче не летять, а наче щось тягне їх – гу-гу-гу. То ж птиці літають, крилами мах-мах. А ті не махають, а летять.»).

Якщо крізь призму дитячого світосприймання і світорозуміння, як він їх проговорює, о-словлює, – потрактувати репрезентований Вінграновським художній світ, то подана вище словесна картина виявиться, як ми це в заголовку позначили, полісуб'єктивним нарративом, який можна й називати – термінологізувати у світлі наратології своєрідною нарацією – *розповіддю-оповіддю*, суть і характерні ознаки якої увиразняться, як нам здається, не складанням українськомовних слів різних граматичних категорій (чи то іменників, чи дієслів), а з допомогою загальнонаукового терміна «гетерогенна нарація», що етимологічно пов'язується із семантикою різнорідного, різнотипного розповідання/мовлення, продуцентом якого є різні мовці, різні типи суб'єктів: оповідь від першої особи, яка бере участь у реальних чи видуманих подіях-історіях (гомодієгетична нарація), розповідь від третьої особи (гетеродієгетична нарація). Вони у художніх творах не подаються окремо суцільним масивом, а постійно *взаємодіють*, взаємонакладаються, за аналогією до інтерференції у фізичному світі.

На функціонально-сміслові прикмети цих двох стихій оповідно-розповідного («повествовательного») переконливо вказує В. Шмід [15, 195-198], а поки вони чітко проартикулювалися цим наратологом, уже 1971 року В.В. Кожинів обговорював «проблеми повествования» як взаємодію голосу автора та голосів персонажів.

Якщо із свідомості безіменного хлопчика, який має братика Дмитрика і сестричку Галинку (важливо, що із зменшувально-пестливим суфіксом – *к*) відлунюють людські голоси телятка «Бинь-бинь-бинь», песика Нерика, якому хлопчик нагадує: «Думай сам. Тобі буде видніше», Галинка у поросі подає голос: «угай! угай!», а самому мовцеві чутно, як хоча немає в печі борщу, а він все одно йому «булькотить і сичить», а сад уві сні «цвіте з усієї сили», – натомість свідомість трохи старшого від нього Миколки («Первінка») більше «фокалізована» і монологізована. Миколку «цікавили не німці. Його цікавили наші» [3, 145]. Його погляд надто реалістично (сказати б – «міметично») спрямовується з боку (третьоособова нарація). «Сухим нервовим поглядом він придивлявся до кожного бійця в сірій шапці під червоною зіркою, сподіваючись зустріти кого треба». Оскільки «бажаного обличчя не було», то Миколка зустрів під однією з «хаток-ліплянок» теж дівчинку і хлопчика, які на його звертання до них, покликали жінку «руки її по лікті були в глині».

Бачення розповідача-оповідача такі ж прискіпливо точні, достеменні, а бажання поселянськи несподівані: «капніть мені духами за шия, а я вам цілу десятку дам»; «у Миколки потекла під щоками слина, хоча він ніколи ковбаси і не їв»; Миколка, нагледівши корів, «почалапав своїми жовтими чунями до них» і купив «чорненьку і ріжки віночком» – «ну просто тобі і не корова, і не коза». І з тієї хвилини корівка сподобалася йому, за характеристикою автора, «вона йому сподобалася так, що навіть, де не візьмись, духи – і ті знову запахи під носом» [3, 151]. Він, як і його ледь молодший за віком ровесник хлопчик-персонаж, бесідував з корівкою: «А як тебе звати?». Розмовляв хлопчик із Собацюрою, дорікаючи часто за будь-що: «Ось тобі й маєш. – Сказав йому Миколка, а ще кажеш! Хто ж так плигає на куріпку? Що вона тобі – вовк. Краще шукай мишачі купи. Вони не бігають і не літають. Шукай» [3, 163]; як з живими істотами поведився з різними сортами грушок, розрізняючи їх за назвами, за вдачами, за інтенціями, немовбито дерева перейняли норів тих, хто їх садив. Персонаж їм не дорікав, але дивувався: «Груші-сагачки терпляче стримували себе, щоб не зацвісти, бо хоч горобці й порозпускали хвости та крила, але не треба поспішати з цвітінням. Бо зацвітеш, а тут морози. Отоді й спробуй зацвісти вдруге...» [Там само, 166]. Як бачимо, Вінграновський вживається в свідомість Миколки, який не просто оповідає про тварин і рослин, а міркує від їх «імені», радить, як поводитися їм. Звичайно в міру того, як сам розуміє життя – його свідомість-мовлення наскрізь *анімастичні*. Тому видимі й уявні співрозмовники Миколки (тварини, дерева, хмари) – персонажа з «Первінки» – розуміють, йому співчують і навіть вгадують його наміри, фантазії.

Такий художній світ Вінграновського за своїми прадавніми первнями: не тільки персоналізований, а й антропоморфний, анімалізований. У ньому органічно сполучаються явища достовірні, вигадані, уявні, словом фікційно-не фіктивні. Але той світ має виразні контури, окреслені історико-топонімічними реаліями: (річки Синюха, Кодима), села Кумарі, Забари, Криве озеро; навкруги степ з балками та ярами, поруч Розкопана могила. Серед зображуваних постатей степового люду не тільки живуть вдови і солдатки, а й знайомі читачам з попереднього твору дід Рятушняк, що опікується Миколкою та його Первінкою, а разом з Миколчином батьком вони

закопали в тій могилі і плуги, і насіння пшениці. Виявляється, що на прикладі щойно демобілізованого з фронту Миколчиного тата – голови колгоспу, – якого впізнають-визнають приїжджі лейтенант, генерал Дорошенко і льотчик Петро Рятушняк, який випадково прилетів, М.Вінграновський показав світ геополітичний за своїми вимірами цілком по-Довженківськи: «Миколка аж присів: на грудях у Петра блищала Золота Зірка Героя, хоча погонів на плечах у нього й не було! Дід Рятушняк, забачивши цю Зірку, якось зніяковів, оглянувся на людей, а потім тихо сам прихилився до неї головою – і знову заплакав.

«От мені оцей дід! – подумав Миколка. – Тільки й робить, що плаче, коли не треба плакати» [3, 173].

Письменник сміливо і несподівано зіткнув-переплів цілком фактуальні явища, вифантазувані і правдоподібні, композиційно поєднав їх у цілісність художньо неймовірного світу. У свідомості підлітка за дитячою логікою, спираючись на аналогії мислення, зведеного в одну реальність навіть усіх «персонажів» повісті. Миколка «заговорив, звертаючись до своїх знайомих»: «Гей, ти, – сказав Миколка Собаці, – здрастуй, Собако Собацюренько, і ви, Первінко Миколаївно, добрий день! На цю осінь до школи – добрий день! А там, дивись, як татко з мамою і хату вкриють – добрий день! А в криниці завжди темно – добрий вечір» [Там само, 174]. Так на фабульно-сюжетному рівні автор заманіфестував оптимістичне розв'язання проблеми, яку все-таки озвучив один з персонажів, тільки не в формі прямої мови, а вустами непоіменованого розповідача. Погляд «з боку» на цю історію набув художнього смислу опосередковано, узагальнено як позиція наратора: «Літак орав землю плугами, а за ними на свіжу ріллю кинулися жінки, щоб засівати. Вони сіяли з рук легко і радісно, навіть удови. Миколчин тато йшов за плугом і чорна земля чорною хвилею хлюпала йому на чобіт.

Петро, весь час оглядаючись на плуги та на сівачів, вів літак, як ні в жодній битві, ні в жодному бою: він аж спітнів і не бачив би того поту, якби не западав цей його піт на Золоту Зірку Героя малими краплинками» [3, 176].

Пафосно оптимістична кінцівка повісті з погляду традиційної парадигми не зазвучала за принципами соцреалізму, панівного тоді творчого методу, бо такий ідеологізований дискурс, приглушений засобами *розповідання* – гетеродієгетичної нарації, яка накладається на дитячу свідомість-мовлення Миколки. У мову третьоособового розповідача вриваються-вклинюються за семантично-психологічними асоціаціями світобачення підлітка текстуалізовані раніше мотиви: «А позаду усіх – за літаком, плугами, сівачами – брив Миколка з Первінкою. Запряжена в борону, вона йшла поруч з ним на налігачі і не хотіла рости, і ріжки в неї були віночком» [Там само, 176]. У завершеному творі це справді останній акорд (т.зв. *Schlussakkord*), з якого естетична інформація в читачьому сприйманні плине з кінця повісті до її початку, актуалізуючи в цьому «аналепсиси»; всі потенційні сенси, укладені прозаїком у кожен момент цього контексту, цілісного твору – у такий спосіб герменевтичне коло розривається і вибухає в культурі української післявоєнної дійсності.

Якщо традиційно говорити про «умовність» прийомів, про фікційність чи фіктивність подій, то, значить, сказати дуже мало, власне нічого конкретного, бо чуттєво осяжна конкретика презентується тільки в рецептивно-перцептивних актах мово-мовлення компетентних читачів, або нарощуються нами крізь семантично-семіотичну проекцію, яку постійно розробляє сучасна наратологія як продовження структуральної поетики і напрацювань рецептивної естетики. Письменник-актор і режисер – таке багатоголосся і гетерогенну поетику не тільки відчував інтуїтивно, а й стилістично, риторично її текстуалізував. Художнім смаком як моментальною оцінкою осягав її доречність, функціонально смислове наповнення і вмів націлено на читачів реалізувати, сподіваючись на проектований ефект. Про це свідчить і найкоротший текст М.Вінграновського «Женя». Так стисло, коротко і вражаюче міг писати хіба що В. Стефанік. За традиційною парадигмою це також новела про Другу світову війну, людську витривалість і людяність..., а не про пенсіонерів, партизанів і про відвідування могил загиблих, про «День Перемоги». Для компетентного і філологічного вишколеного сучасного реципієнта – це наскрізь модерний текст з новітніми техніками і стратегіями за парадигмами «плину свідомості», «діалоговості», «нاراتології». З погляду поетики, «Женя» – наратив як результат нарації жіночої постаті, чия свідомість зорієнтована навсебіч і реагує миттєво. Вона ословлює мозаїку чужих висловлювань реплік, що запали чітко в її пам'ять без «редагування» та індивідуалізацією відбору, дарма що презентується зросійщений «суржик». З лексичними запасами просторіччя (отими «времено відступають», «хімічеським карандашом», «тут лежать похоронені бойці смертю

храбрих»). Жінка сама себе усвідомлює так, як до неї звертаються інші: «Женя, – каже голова, – їдь. І я зібралася; «Я ще молода <...> День Перемоги, людоньки, ясний, світлий та милий, Женя вишнівочку в гості везе, добрий чоловік коло мене сидить, вікно в автобусі прикрив, щоб мені не дуло...» [3, 337].

За формою організації її мовлення-говоріння – це суцільний монолог, але тільки з принагідними вкрапленнями інформації про себе («Прийшла з партизанів. Прийшла. У хаті – хрестись»; «Отак Женя свою першу воєнну картоплю посадила», «Оце в Польщу до брата їздила і до другого їздила на Балатон...»). До присутніх і попутників звертається Женя природно і з потреби: «Ситра хочу, ось вам ножичок, відкрийте пляшечку, якщо можете, пальці мої на буряках зігнулись, як зігнулись, так і не розігнуться, а буряки, бачите, не такі, як у нас...». Своєрідний цей монолог, який справді найвлучніше характеризується терміном «інтерференція», бо оприсутнюється на людях не промова і не сповідь однієї людини, а про-говорюються «спалахи» свідомості, внутрішнього життя ряду людей, що потрапляють в одну ситуацію, в сферу горизонту однієї героїні-персонажа на ім'я Женя. Так озаглавлений і твір, сфокусовуючи в цьому імені все, що пов'язане з жінкою, яка має п'ятдесят років, прожила насичене життя і задоволена собою і докільням: «А люди добрі, такі ж милесенькі, народонько дорогий». Така гомодієгетична нарація, першоособова оповідь, тому не «зображує» якоїсь епічної події, а самим модусом нарації репрезентує щось важливіше від події – саму думку доброї людини і конкретику сутності гуманізму – «народонько дорогий» – так говорити можуть такі типи, як Женя, і такі наративи, як «Женя».

Таким чином, проаналізовані вище тексти за своїм хронотопом співіснували у фізичному реальному світі періоду Великої вітчизняної (в парадигмі радянської терміносистеми) війни; той історичний період репрезентований пам'яттю про воєнне і післявоєнне буття на півдні України, а пам'ять як психологічна категорія через модус спогадів (пригадування, згадування) стала засобом розгортання нарації, творцями якої були різновікові суб'єкти – підлітки і дорослі люди. Носіями мовно-мовленнєвої духовної діяльності виявилися персонажі художньо-літературних творів прози письменника Миколи Вінграновського. Як фізична особа своїм віком і досвідом він був ровесником відтворених персонажів, автором створеного художнього світу невіддільного від мовлення-говоріння-нарації, що їх оприявнювали фікційні постаті, змодельовані письменником-прозаїком у текстах-наративах «Первінка», «Бинь-бинь-бинь», «Женя». Ними не вичерпні концепти «дітей війни», «пам'яті про воєнне і повоєнне лихоліття», або життя-буття того покоління, яке несло в собі і пронесло впродовж свого життя трансформації «радянської дійсності». Наочним прикладом такого соціально-політичного, культурно-історичного, художньо-естетичного модифікування є професійна діяльність Миколи Вінграновського і розширення залишеного ним художнього світу. Мотиви війни і воєнних колізій можна відчутти і розшукати в інших його прозових творах, що мають інші теми, проблеми, образні доміанти. Крізь них проглядаються інші вектори цілісності цього художнього світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1973. – 502 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
3. Вінграновський М.С. Вибрані твори. У 3 т. – Т. 3: Повісті й оповідання. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 352 с.
4. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 527 с.
5. Дзюба І. Духовна міра таланту // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 10. – С. 18.
6. Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського. Передмова до роману „Северин Наливайко”. – К.: Вища школа, 1996. – С. 5-12.
7. Климчук О. Між білими хмарами, над золотою землею // Україна. – 1986. – № 44. – С. 13-14.
8. Корман Б.О. О соотношении «автор», «характер» и «основной эмоциональный тон» // Проблема автора в художественной литературе. – Вып. 2. – Воронеж, 1969. – С. 5-9.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
10. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Заметки. – С.-Пб: Искусство, 2004. – 704 с.
11. Мельник В. Проза поэта // Дружба народов. – 1978. – № 6. – С. 269-270.
12. Салига Т. Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1989. – 167 с.

13. Слабошпицький М. „Сюжет нервів, вболівань, радості...” Проза М.Вінграновського // Вітчизна. – 1986. – № 11. – С. 174-178.
14. Сулима М. Світ, створений всерйоз: Твори М. Вінграновського для дітей // Жовтень. – 1983. – № 10. – С. 120-124.
15. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

SUMMARY

The article deals with M. Vinhranovsky's fictional texts narrative peculiarities. The main attention is paid to the problem of the heterogeneous narration in the writer's fictional world.

Key words: narrative peculiarities, heterogeneous narration, heterodiegetic narrator, writer's fictional world, discourse.

Олександра ЛОТОЦЬКА

© 2009

ОСОБЛИВОСТІ НЕТРАДИЦІЙНИХ НАРАТИВНИХ ФОРМ В НОВЕЛАХ О.ГЕНРІ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються особливості нарративу модерної новели початку ХХ століття. Аналізується специфіка та можливості нетрадиційних нарративних форм у новелах О.Генрі та українських письменників.

Ключові слова: новела, модернізм, нетрадиційний нарратив, гра, подвійна розв'язка.

Література початку ХХ ст. з його катаклізмами, стрімким розвитком науки і техніки, переломними зрушеннями у всіх сферах людського буття дає яскраві приклади чисельних спроб охопити феномен людини в усій складності духовного й біологічного, індивідуального і загальнолюдського, свідомого і підсвідомого тощо. Філософські намагання осмислити це, знайти притулок для особистості у світі та суспільстві, зв'язати її з універсумом, як підкреслює Т.Денисова, – досить добре відомі кожному, хто обізнаний із західною літературою, з російським “срібним віком”, з українським “розстріляним Відродженням” [10, с. 5]

Новела О.Генрі була якісно новим жанром в літературі Америки. Її історичний розвиток відбувався у боротьбі двох протилежностей – наближення до стабільності та постійного розширення своїх естетико-пізнавальних можливостей. Новела, цей давній жанр світової літератури, який “з'явився в епоху Відродження, як невелике оповідання, нерідко з гумористичним чи сатиричним забарвленням, що передавало “новини дня” (звідси назва жанру)” [9, с. 510], набув в Америці другої половини ХІХ ст. особливо благотворних умов для свого розвитку. Швидкий темп росту промислового виробництва, наявність масових журналів, відсутність інших засобів інформації сприяли широкому поширенню новели. Особливості малої форми – її рухливість, гнучкість, здатність відгукуватися на важливі події часу – також допомагали її утвердженню в літературі США. У новелі раніше і повніше, ніж в інших формах, виявилась національна своєрідність американської прози, особливості національного характеру, місцевого колориту. В ній знайшли розвиток традиції народного оповідання, фольклорного гумору і сатири.

З появою модернізму на зламі століть визначальними рисами новели стають новизна і антитрадиціоналізм. Це була ера, – на думку Ю.Каррент-Гарсія, – “нової літератури, яка у своєму протесті проти моральних табу, правил старого покоління, в тому числі і проти виняткової зосередженості на сюжеті, займалася пошуками більш ефективних засобів впливу на читачів і знаходила їх у символізмі, підтексті, натяках” [18, р. 159].

У річищі модерністського дискурсу розвивалася, – як стверджує М.Ткачук, – і українська література кінця ХІХ – першої половини ХХ століття [16, с.187]. Українські митці прагнули новаторства, “намагалися наблизитися до естетичних позицій модернізму, європеїзувати українську літературу, адже в ній жили ще народницькі ідеї, побутувала селянська тематика, утилітарна концепція мистецтва, зужиті образи-кліше” [16, с. 190].

Модернізм свідомо утверджує змістове наповнення всіх елементів форми. Зміст підпорядковується умовній формі, яка відкривала нові зображально-виражальні можливості новели, її підтекстовим та символічним вимірам, широко використовується ефект ірреального моделювання світу, основою змісту стає художня суб'єктивність. Жанрова структура новели набуває більшої мінливості, динамізму у змалюванні картини світу. Однією з основних жанрових ознак залишається зображення незвичайної події. Таємниця, яка лежить в основі оповіді, розглядається як своєрідний культ трагікомічної гри випадку, який не руйнує тканину повсякденності. Зберігається відкрита ще романтиками фрагментарність сюжету. Оцінка кожного із вчинків героїв цілком залежить від суб'єктивного сприйняття дійсності. Тому повсякденне життя набуває парадоксальності, а реальність події – відносного характеру. “Тоді ж, – на думку С.Павличко, – традиційні наративні структури й причинно-наслідкові моделі оповіді в прозі відступили перед зображенням хаотичної й проблематичної природи суб'єктивного досвіду” [11, с. 31]. Художні твори письменників різних країн демонструють одночасно духовний досвід класичного періоду та нові форми зображення звільненої особистості.

Американський новеліст О.Генрі зумів вкласти глобальні проблеми свого часу, критичну оцінку дійсності, реалістичний зміст у рамки класичного, короткого оповідання, зберігши при цьому його легкість, витонченість, цікавість, ефектний фінал. Письменник використав усі аксесуари розважальної літератури свого часу – прийом таємниць, паралельних сюжетних ліній, фальшивих розв'язок, комізм ситуацій і мови, багатостильність. Оригінальність новели О.Генрі – в нетрадиційній організації матеріалу, в зображенні звичайного і тривіального у несподіваному ракурсі, завдяки чому серйозні проблеми сприймаються легко. Новела О.Генрі – це одночасно і жартівливе оповідання, і оповідання-парабола, осмислення якого починається за межами твору. Потішна ситуація допомагає виявити нісенітницю дійсності. Розвиваючись у руслі сатирико-гумористичної традиції, О.Генрі збагатив її засобами комічного, ідучи від “дикого гумору” Заходу, з його гіперболізмом і гротеском, до сатиричного зображення життя “у формах самого життя”, не виходячи за межі життєвої достовірності. “Відокремити іронію і гумор від повісткування О.Генрі неможливо, – пише І.Левідова, – це його стихія, природне середовище його таланту” [7, с. 132].

Українські прозаїки також виявили високу художню майстерність у змалюванні драматизму життя і долі людини. Українська модерна новела, як і новела О.Генрі, динамічна, іронічна, витончена, досконала за композицією, з оригінальним сюжетом, стилем та мовою; вона поєднала в собі “національний колорит, багатющу міфологічну скарбницю народу” [16, с. 293] “з найсучаснішою технікою світового письменства, що при оригінальності авторської особистості дало шляхетний сплав високої проби” [1, с. 262].

Одним із важливих, на наш погляд, рівнів існування естетичної інформації у структурі художнього твору є його наративна будова. Питання про вивчення літератури з огляду наративних тенденцій набуває у наш час особливої актуальності, оскільки стає проблемою не тільки філологічного, але й соціокультурного характеру. Активність пошуку “іміджів” і “масок” для своїх оповідачів та героїв обумовлена психоісторичним і соціокультурним вибором автора. У стилістичних експериментах О.Генрі та українських письменників початку ХХ століття – О.Вишні, О.Слісаренка, А.Любченка, що представляють собою полеміку з традиційними формами оповіді (всезнанням автора, прямим авторським самовизначенням), вбачаємо пошуки людини з усіма її культурними ідеологемами і міфологемами.

Особливості наративного дискурсу окремо без типологічного аналізу в творчості американського новеліста О.Генрі та українських письменників означеного періоду часто були об'єктом вивчення багатьох літературознавців. Ці аспекти творів О.Генрі висвітлюють російські дослідники І.Левідова [7], В.Самохвалова [14], А.Старцев [15]. Наративні стратегії українських митців слова стали предметом дослідження у працях І.Денисюка [1], М.Ткачука [16], М.Руденко [13] та інших. Водночас відбуваються чисельні конференції та симпозіуми, серед ключових питань яких є нараторологічні виміри літератури. Як загальний метод вивчення проблем оповіді у творах американського й українських митців й у ході аналізу текстів конкретних новел скористаємося універсальним термінологічним апаратом, розробленим і викладеним німецьким дослідником В.Шмідом у його програмній монографії, присвяченій теорії оповіді – нараторології, та французьким ученим Ж.Женеттом [17; 5].

У шести розділах книги В.Шміда послідовно висвітлюються основні проблеми сучасної нараторології художніх текстів: наративність, фікційність, естетичність оповіді, комунікативні інстанції, точки зору, наративні рівні і трансформації, діалогічні структури оповіді, нарешті,

поетичні структури наративу, які автор називає “еквівалентностями” (оригінальна глава, що характеризує проміжні типи оповіді між епосом і лірикою, такі як “орнаментальна проза”)[17].

Наративний твір розуміється теоретиком літератури як такий, “у якому ...здійснюється виклад історії, а також зображується наративний акт”, тобто має дворівневу структуру [17, с. 34]. При цьому про абстрактного автора можна сказати, що “його слово – це весь текст у всіх його планах” [17, с. 53].

Оповідь художнього тексту поділяється на два плани, – дієгезис і екзегезис. Дієгезис – це вигаданий світ, в якому відбуваються наратовані події, а екзегезис – ненаративні одиниці тексту (пояснення, тлумачення, коментарі, міркування, метанаративні зауваження наратора). Дієгезис і екзегезис являють собою текст наратора, якому протиставляється мімезис – текст персонажів [17]. Не будемо докладно відтворювати понятійного наповнення термінологічної системи В.Шміда чи Ж.Женетта, оскільки це уже зроблено під відповідним кутом зору істориками літературознавства, зокрібно І.Пльїним у низці видань [6, с. 274-282]. Звернемо увагу на те, що в нашому дослідженні універсальний термін “наратор” (у повному варіанті – “фіктивний наратор”), і терміни “оповідач” і “розповідач” (у загальному значенні) використовуються як абсолютно синонімічні і функціональні поняття, що позначають “носія функції оповіді безвідносно до яких-небудь типологічних ознак” [17, с. 65].

Зосереджуючи свою увагу на таких явищах і аспектах, як взаємостосунки між автором і суб’єктом мовлення, співвідношення тексту наратора і тексту персонажа, оповідні інстанції, точки зору, констатуємо, що у текстах американського та українських письменників часто зустрічаємо так звані “нетрадиційні”, або, кажучи словами М.Ткачука, “скомпліковані” форми оповіді, що поєднують традиційні типи з новітніми [16, с. 17]. Помітна риса такого наративу – у граничній неоднорідності мовного матеріалу: автор не прагне втримати оповідь у рамках однієї оповідної інстанції. Якщо оповідь ведеться від першої особи, у неї незмінно включаються цитована пряма мова, невласне-пряма мова інших персонажів, і т.д. Описаний тип наративу демонструє аналіз новел О.Генрі та О.Вишні з елементами казку. Таке дослідження показує зіткнення різнорідних мовних елементів у рамках однієї фрази чи речення як своєрідний авторський прийом побудови наративного дискурсу. Саме завдяки **навмисному зіткненню** стилістично, генетично різних мовних фрагментів (що належать різним суб’єктам мовлення), посиленіх паралінгвістичними факторами, – інтонація, ритм, пауза – відтворюється образ живої усної оповіді.

Ці та інші особливості викладової манери художників слова свідчать про новаторський тип організації наративу, для характеристики якого сучасними дослідниками пропонуються терміни “нетрадиційний наратив” (М.Димарський), “некласичне” повісткування (Ю.Левін). Дані терміни використовуються у зв’язку з дослідженням творів модернізму, постмодернізму і різноманітних метаповісткувань, причому до пошуку нової термінології причетні як літературознавці, так і лінгвісти.

При обґрунтуванні поняття вільного непрямого дискурсу Є.В. Падучева виявляє його специфіку через протистояння принципу єдиного центру, що організовує традиційну оповідь. У рамках традиційного наративу єдина свідомість втілюється у фігурі оповідача. У нетрадиційному ж оповідач практично витісняється, а повісткування ведеться в полі свідомості героя [12, с. 193-418].

Цікавий підхід до трактування поняття “нетрадиційний наратив” зустрічаємо в російського дослідника М.Димарського. Істотною характеристикою такого наративу, – на думку вченого, – є виразне порушення в ньому різних норм текстотворення, що має художню функцію [2]. У творчості О.Генрі та українських митців можна помітити низку свідомих авторських порушень цієї норми, з яких найбільш характерним для письменника є постійна присутність автора в тексті.

Важливою ознакою розмежування типів організації наративу М.Димарський називає також аспект авторської локалізації у структурі тексту. Традиційний наратив передбачає незмінність позиції оповідача як представника автора в тексті, а тому стабільність локалізації самого автора. Характер авторської локалізації визначає важливу ознаку тексту – “дейктичний модус” [2, с. 240]. Він характеризує референції, що їх містить будь-який художній текст, в тому числі й найважливіші, – суб’єктні та просторово-часові. В класичному повісткуванні маємо “дейктичний паритет” між автором і читачем: читачу надається можливість проникати разом з автором у будь-яку точку художнього часопростору; хронотоп не має закритих для читача зон. У

нетрадиційному наративі виникає “диспаратет” між автором і читачем: дейктичний модус тексту набуває невизначеності, розхитується за рахунок різноманітних експериментів [2].

Некласичними, – як слушно зазначає Ю.Левін, – є тексти, в яких використовуються особливі оповідні структури, що руйнують традиційне реалістичне повісткування. До таких структур можна віднести: порушення правил правдоподібності; використання прийому “текст у тексті”; втручання авторського “я”; безпосереднє входження “реальності” у світ оповіді; використання поетичних структур у наративі тощо [8]. Таким чином, некласична оповідь може характеризуватися як позбавлена однозначності і самодостатнього характеру звичайної, “прямої” оповіді; як оповідь з розхитаним внутрішнім статусом. Подібне розхитування може відбуватися за рахунок інформаційних характеристик внутрішнього світу твору, що спричинюють неоднозначність за рахунок розмикання внутрішнього світу в зовнішній. Результатом такої оповіді є непевність читача в статусі, способі існування того світу, що зображується у творі.

Сформульоване наприкінці ХХ століття поняття нетрадиційного наративу складалося у російській науці набагато раніше, і головною віхою в цьому напрямку можна визнати статтю Б.Ейхенбаума “Як зроблена “Шинель” Гоголя”, що стала класичною в літературознавстві, і яка у ряді своїх положень корелює із сучасним розумінням нетрадиційного наративу й ігрового стилю. Характеризуючи гоголівський стиль як “гротескний” (свого роду синонім сучасного поняття “ігровий стиль”), Ейхенбаум вказує на такі його типологічні особливості: перенесення уваги читача на прийоми і манеру казу; роль каламбурів у повістванні, “які то обмежуються простою грою слів, то розвиваються в невеликі анекдоти. Комічні ефекти досягаються манерою казу. Тому для вивчення такого роду композиції виявляються важливими саме ці “дріб’язки”, якими пересипаний виклад” [3, с. 45]

Крім того, важливим є зауваження вченого про особливості композиції “Шинелі” – про наявність у повісті подвійної, контрастної розв’язки і “ефектного апофеозу гротеску” у фіналі. Такий прийом, очевидно, є своєрідною рисою ігрової поетики, що перешкоджає винесенню однозначних оцінок. Подібна гра і є характерною ознакою оповіді нового типу в новелістиці американського та українських авторів: “... у Генрі несподіванка... складає саму сутність конструкції і має зовсім специфічний характер. Його кінці... з’являються якимось збоку, ніби вискакують із закутка, – і тільки тоді читач бачить, що деякі дрібниці натякали на можливість такого кінця. Це – несподіванка пародійна, трюкова, яка грається з літературними навиками читача, збиває його з пантелику, майже знущається над ним” [4, с. 183]. Тут О. Генрі вступає зі своїм читачем у відносини, які нагадують ті, що їх виявив Ж.Женетт на прикладі епопеї М.Пруста “У пошуках утраченого часу” [5]. Французький учений говорить про неоднакову нарративну компетенцію читачів, яка дозволяє їм по-різному розшифрувати нарративний код конкретного твору, авторського стилю чи жанру загалом. Ця компетенція виявляється в здатності вчасно й адекватно сприйняти ті структури тексту, що Женетт називає “паростками” чи “зачатками”, тобто потенційно значимі сюжетні ходи, які маскуються під другорядні деталі. Бажаючи сформулювати свого читача, автор випробовує його демонстрацією хибних “зачатків”, “при цьому читач набуває компетенцію другого порядку, уміння виявляти і викривати обмани, і тоді автор може пропонувати йому хибні обмани (тобто справжні зачатки), і так далі...” [5, с. 109]. Композиційно схожими художніми текстами є твори О.Слісаренка та А.Любченка.

Подібні нарративні експерименти Пруста Ж.Женетт характеризує як інтуїтивні та стихійні: “...Пруст по-своєму, тобто ніяк про це не повідомляючи і, можливо, навіть сам того не помічаючи, розхитує фундаментальні норми оповіді і передбачає найбільш вражаючі інновації сучасного роману” [5, с.100]. У випадку ж О.Генрі та українських письменників подібне “розхитування фундаментальних норм оповіді” є, безумовно, усвідомленим творчим актом, “вигнанням стилістичних шаблонів, боротьбою з “літературщиною” [4, с. 178], що дозволяють будувати наратив нетрадиційного типу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч.ХХ ст. / Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”. – Львів, 1999. – 280 с.
2. Дьмарский М. Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // Владимир Набоков: pro et contra. Т. 2. – СПб.: РХГИ, 2001. – С.236-260.
3. Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Сб. статей. – Л.: Художественная литература, 1986. – 453 с.
4. Эйхенбаум Б.М. О.Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Polemica. – Л.: Прибой, 1927. – С. 166-209.

5. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
6. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.
7. Левидова И. М. О. Генри и его новелла. – М., 1973. – 253 с.
8. Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 822 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
10. Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. – К.: Смолоскип, 2000. – 156 с.
11. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
12. Падучева Е. В. Семантические исследования (семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). – М.: Школа Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
13. Руденко М. Експліцитний наратор в наративі художньої прози М.Хвильового // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2003. – С. 180-194.
14. Самохвалова В. И. Творчество О. Генри. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1973. – 199 с.
15. Старцев А.И. О.Генри и реальность // Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя. М., 1981. – С.179-215.
16. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
17. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
18. Current-Garcia E. O. Henry (William S. Porter). – N. Y.: Twayne Publishers, 1965. – 192 p.

SUMMARY

The article deals with the narrative peculiarities of modern short story at the beginning of XX century. Specifics of untraditional narrative forms as well as their possibilities in O.Henry's and Ukrainian writers' short stories are analyzed.

Key words: short story, modernism, untraditional narrative, game, double ending.

Ольга ТИЩЕНКО, Ольга ГРИБОВА

© 2009

ПСИХОЛОГІЧНЕ МИСЛЕННЯ ТА ХУДОЖНЄ БАЧЕННЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТИПОЛОГІЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА

Стаття присвячена проблемам сучасного літературного процесу, а саме проблемам літературознавства. Феномен художньої творчості розглядається в різноаспектних вимірах, головний з яких – художність.

Ключові слова: мистецтво, класицизм, реалізм, авангардизм, модернізм, індивідуалізм.

Літературний процес, що не завше дорівнює літературному поступові, а якщо дорівнює, то саме тоді, коли загальний масив художніх традицій прирошується наступними новаціями окремих творчих особистостей і мистецьких поколінь. Це відбувається і в межах національних літератур, і в світовому масштабі, маючи в обох випадках має безліч нюансів. Проблемами типологізації видів мистецтв займалися такі видатні вчені, як Наливайко Д.С., Гете Й.-В., Кожинов В.В., Мишанич О., Наєнко М.К. та інші.

Так, прирощення іманентної традиції в нашій літературі надзвичайно утруднювалося зовнішніми причинами, які впродовж століть гальмували її розвиток, штовхали на шлях самоповторень, відроджень, поновлень зв'язків між мистецькими поколіннями та епохами тощо. З другого боку, спротив несприятливим обставинам дав у найвищих виявах низку постатей, котрими могла б пишатися будь-яка культура світу. Своєю чергою, світовий літпроцес не є механічною сумою національних здобутків, бо деякі з них не одразу стають його надбанням, а деякі й не можуть поки що ними стати – внаслідок природної нерівномірності розвитку духовної сфери в різних регіонах планети.

Є в цьому літературному процесі мистецькі феномени з їх неповторністю, непередбачуваністю, та зведених до "скутих норм" і канонів. А тим часом літературознавці намагаються їх класифікувати, систематизувати, та призвести до певних готових форм.

Тобто, маємо ще одну опозицію: мистецька неповторність літературних явищ, творчих індивідуальностей – і типологія психологічного мислення-відчуття, художнього бачення та його текстуальної реалізації. Інакше кажучи, за всієї своєрідності мистецьких явищ, вони все ж таки надаються до найзагальнішої типологізації, систематизації. З тими неодмінними застереженнями, що така типологізація вимагає свідомого абстрагування від багатьох індивідуальних особливостей (тоді як саме в духовній сфері вони – надзвичайно важливі), і що це лиш перше наближення до мистецьких феноменів.

Узагальнення, виведення певних закономірностей, типологізація – одна з основних функцій поетики, теорії літератури ще від часів зародження. Звідси – методологічна й термінологічна багатоваріантність і навіть плутанина у використанні таких понять і категорій, як стиль, метод, напрям, течія, школа, тип творчості (усі – з означеннями художній, мистецький, творчий або скорочено), тип художнього (мистецького) мислення, естетична свідомість тощо.

Наукові ж тлумачення стилю – різні у мистецтво-, мово- та літературознавців. Серед останніх також: "...одні більше тяжіють до мистецтвознавчого розуміння стилю як категорії естетичної, як системи принципів і закономірностей організації художньої структури творів і цілих напрямів та течій, інші ж більш схильні до філологічного розуміння стилю як категорії передусім мовної, як принципів і форм використання мови в художній літературі, організації її зображувально-виражальних засобів і можливостей" [Наливайко, 1987: 4].

Прагнучи поєднати крайні позиції, Д. Наливайко трактує стиль як "формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю складність "художньої мови" творів, котра, як відомо, не зводиться до мовностилістичних засобів, а включає й "надмовні" елементи. Проявляється він як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця і цілих течій та напрямів, – в останніх, зрозуміло, не з такою чіткістю і послідовністю" [Наливайко, 1987: 8]. На думку дослідника, стиль – "категорія насамперед художньо-естетична", напрям – онтологічна, а метод, як "головний нерв" напряму, – гносеологічна й аксіологічна" [Наливайко, 1987: 11–13].

Можна по-різному називати типологічні полюси. Наприклад, за типами світорозуміння і світовідчуття – позитивістський / інтуїтивістський (або ще загальніше – матеріалістичний / ідеалістичний), – але то було б відбиття лише мислительної функції мистецтва, тоді як щодо нього можлива й опозиція пізнавальність / розважальність. Очевидно, можна говорити і про дихотомію мім етичності / сенсуалістичності, – з тими застереженнями, що міметичний тип творчості обмежуємо життєподібністю, зображувальністю, а сенсуалістичний – чуттєвістю, виражальністю. Ще одна пара – реалістичний / романтичний типи творчості. До неї наша літературознавча думка найбільш призвичаєна, надто ж стосовно художніх явищ ХІХ і, певною мірою, ХХ ст.

Слід зазначити й те, що художня мова як один із найважливіших чинників стилю не завжди є, а власне, й не конче має бути якимось монолітом у тексті, надто ж прозовому. Особливо це стосується епічних полотен, мовне втілення яких здебільшого вирішується у вигляді мозаїчної картини. Якщо у ліриці, почасти малій прозі та ще менше у драмі цілісний твір або група творів можуть мати мовну завершеність (єдність, цілість) завдяки особистому стилю автора, то у великому епічному жанрі (роман, роман-епопея) до його структури входять і стилістичні компоненти, лише частково продиктовані авторською мовностильовою манерою. Вони потрібні швидше для передачі зображуваного матеріалу чи характеру або своєрідності особи оповідача. Великі епічні твори здебільшого поліфонічні, вони дістають свою стилістичну єдність переважно не завдяки наскрізному авторському мовному стилю, а завдяки авторському зведенню до контрапункту різних голосів (у тому числі й мовностильових) [Мишанич, 1996: 195 – 199].

І, навпаки, буває, що твір, написаний у співавторстві, становить собою стилістичний моноліт. Єдине мовностильове ціле роману "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" забезпечується образом оповідача, витвореним братами Рудченками при загальному редагуванні твору Іваном Біликом. А проте розділи, написані ним самим ("Новий вік", "Старе – та поновлене"), попри мовну й побутову спільність із розділами Панаса Мирного, вирізняються рівнем узагальнень.

Отже, якщо мати на увазі не методи і не напрями, а типи творчості як реалізацію певних типів психологічного мислення-відчуття та художнього бачення, то їх полярні вияви можна простежити від давнини до сучасності, не зрідка – у творчості одних і тих самих письменників, оскільки найбільші величини якраз і синтезують у своїй художній практиці обидва полюси, досягаючи "третього" (Шекспір, Гете, Шевченко). Окрім того, форма не була пасивною і теж по-своєму впливає на тяжіння того чи того твору до певного "полюсу": проза все ж таки частіше навіртає на реалістичні, поезія – на романтичні засади. Не як закономірність, а як тенденція.

Тенденції романтичного типу творчості почали з'являтися ще у сентименталізмі, художньому напрямі, що став предтечею романтизму як напрямом, а ліпше сказати — як естетичної системи, що утвердилася наприкінці XVIII та в першій половині XIX ст. Цьому передували (ще безпосередніше) преромантизм, а на початку XX ст. майже паралельно постали неоромантизм і неореалізм.

Найзагальніші стильові константи романтизму, за Д. Чижевським і Д. Наливайком, – вільна форма, розкута композиція, присутність автора і всеохопна стихія ліризму, уривчаста, підвладна емоційним імпульсам розповідь, змінний ритм, "кольоровий" епітет, що виносить на передній план малярський, а не оцінний момент, тяжіння не до гармонії, а до глибоких контрастів, підвищена емоційність вислову тощо [Наєнко, 1994: 12].

За другим полюсом (відображувальним) також зберігаємо і традиційну назву – реалістичний. Текстуальну реалізацію й цього типу творчості теж можна простежити від давнини до сучасності: цілковито відірватися від конкретних реалій поки що не вдавалося жодному визначному митцеві. Завдяки цьому типові творчості навіть у міфах, казках, легендах постають побутові, культові, географічні, психологічні, етнокультурні та інші прикмети епох. Ще античні автори надавали більш-менш конкретної часопросторової "прив'язки" як легендарним сюжетам, так і описам своїх повсякденних клопотів.

Д. Наливайко виділяє такі типологічні риси реалізму XIX ст.: втілення діалектичного зв'язку між закономірно-загальним та індивідуально-особливим, звільнення від канонічності, перевага індивідуальних стилів над "спільними", моністичність художнього мислення світу (і, відповідно, відмова од поділу стилю на "високий" і "низький" залежно від сфер зображення, а також від розмежування явищ на "естетичні" й "неестетичні"), пізнавальна настанова (зв'язки з природознавством, історією, соціологією, психологією), аналітичний підхід до дійсності, перенесення центру ваги на соціальну сферу, перевага епічного начала, "романізація" жанрів та драматизація роману, поява "синтетичних індивідуальних стилів, які поєднували реалістичні й романтичні елементи", психологізація "індуктивного" чи "індивідуалізуючого" типу, протилежна "типологізуючому" психологізму попередніх епох, а також психологізація всієї атмосфери твору, його предметно-емоційного світу {портрет, інтер'єр, пейзаж тощо), диференційованість словесно-художнього вираження [Наливайко, 1987: 4]. Ці константи художньої системи класичного реалізму існують не канонічно, не над індивідуальними стилями, а всередині їх, зумовлюючи віднесення індивідуальних стилів до певних течій у реалізмі – соціально-побутової (Марко Вовчок, А. Свидницький, І. Нечуй-Левицький), просвітницької (М. Драгоманов, М. Павлик, Б. Грінченко, Н. Кобринська), соціально-психологічної (Панас Мирний, І. Франко, І. Карпенко-Карий), філософсько-психологічної (І. Франко) [Скупейко, 1998:14-42.]

За недавніми схемами, найвищими виявами реалістичного типу творчості були у XIX ст. "критичний реалізм", а в XX – "соцреалізм". Але ще під кінець XIX ст. існував мало кому відомий з сьогодення натуралізм, раніше трактований як літературний напрям, що став плодом деградуючої буржуазної культури. Очевидно, це найортодоксальніше породження реалістичного типу творчості, один з крайніх виявів реалізму як естетичної системи. Її представники (зокрема теоретик і практик Е.Золя) виходили з філософії позитивізму, відкидали будь-яке вуалювання дійсності й доводили відтворення сюжетної лінії до рівня "фотознімків з природи", в тому числі біологічної природи людини та торкаючись у деякій мірі її психологічних аспектів.

На початку XX ст. реалістичний тип творчості існував у неореалізмі, зринав і в соцреалізмі (як усупереч, так і завдяки керівним ідеологічним настановам). Адже соціологія – одне, психологія творчості – інше, її стильова реалізація – ще інше. Усі ці площини перетинаються в людині мистецькій, але по-різному і з неоднаковими художніми наслідками.

У літературі світовій ХХ ст. проходить під знаком модернізму, однак модернізм не відмітає остаточно ознаки реалізму його типи мислення, відчуття дійсності та художнього світобачення, яке знаходить свій вияв в багатьох інших видатних прозаїків з досить відмінними ідіостіями.

Реалістичний тип творчості не вичерпав і навряд чи вичерпає всі свої можливості, оскільки в його підґрунті – один із полюсів психологічної типології людини мистецької.

Не вкладаються в жоден із полюсів класицизм та соцреалізм – за певної спорідненості між собою.

Нормативність класицизму (правило "трьох єдностей", неодмінність перемоги обов'язку над почуттям у головного героя, підпорядкування мистецтва зміцненню абсолютизму в соціальній сфері, поділ жанрів на "високі" й "низькі" тощо) спричинилася до його заперечень сентименталістами й романтиками та утворення відповідних напрямів і стилів.

Французький класицизм ХVII ст. має своїм світоглядним підґрунтям картезіанство, себто ідеалістичний тип мислення, – і з цього погляду нібито більше мав би тяжіти до романтичного полюсу. А на стильовому рівні це – концентрична й замкнута форма, об'єктивація зображення, логічно мотивоване розгортання оповіді, перевага рації в образотворенні й усій художній структурі, риторичність інтонаційно-експресивного ладу, – і з цього погляду відчувається силоне поле реалістичного полюсу.

Отже, ще раз переконуємося, що світоглядні критерії, філософське підґрунтя в мистецтві не мають прямої та визначальної дії.

Український класицизм мав переважно класицистичну (здебільшого – наслідувальну) стилістику (у Котляревського – ще й бурклескова, що йде і від бароко, у Квітки-Основ'яненка – сентименталістська), а за змістом це вже був перед романтизм, хоча вважають, що письменником який об'єднав дві течії в одну (класичну, сентиментальну) був Гулак-Артемівський, який вперше в українській літературі використав жанр балади. Тобто, в нас теж у сфері змісту гору бере романтичне, а у сфері форми – реалістичне, що тяжіє до класицизму [Наєнко, 1994: 12].

Нормативність соцреалізму (намагання підпорядкувати мистецтво соціальній сфері, зміцненню тоталітаризму, внутрішньо суперечлива вимога "правдивого, конкретно-історичного відображення дійсності в її революційному розвитку") призвела до його занепаду. Якщо навіть не брати до уваги політичних, ідеологічних, волонтаристських та інших позалітературних настанов і впливів, соцреалізм, попри свою назву, більше тяжів до ідеального, утопічного, ніж до дійсного, отож – і до романтичного типу творчості. Знову ж таки – у сфері змісту, тоді як формально нібито сповідувався реалізм, поступово розвиваючись до "реалізму як відкритої системи" та "реалізму без берегів".

Цілковито повторюватися жоден стиль не може, однак найхарактерніші його риси все ж таки зринають у творчості нових поколінь. До барокових стильових рис відносять антиномічність, потяг до гіпербол, антитез, алегоричність, символізм, емблематичність, монументальність, поєднання фантастики з реальністю, мотиви швидкоплинності часу, марноти земного життя, світу-лабіринту і світу-театру, Хаосу, космізму і всеосяжності буття тощо.

Українське бароко ("високе" і "низове") найвиразніше окреслилось у ХVII – ХVIII ст. А в ХІХ воно знаходить вияв у залишках вертепної драми, у творчості І. Котляревського, В. Гоголя, П. Гулака-Артемівського; від середини 40-х років під його впливом перебуває М. Гоголь; у ХХ ст. воно певною мірою дотичне до творчості символістів, авангардистів, сюрреалістів та експресіоністів. Ціла течія в нашій літературі 20-х років дістала назву "необароко" (П. Тичина, М. Бажан, Є. Плужник, М. Хвильовий, О. Довженко). Щоправда, цей перелік, як і багато інших, може засвідчити й велику відмінність індивідуальних стильових манер та їх еволюцію. У 60-ті роки деякі барокові риси проступають у міфопоетиці І. Драча, гротесковості В. Стуса, "химерній" прозі О. Ільченка, В. Шевчука, П. Загребельного, Є. Гуцала, В. Дрозда; у 80-ті й пізніші – у відродженні фігурної поезії, традицій бурлеску, балагану, буфонади, травестії, пародіювання у творчості різних літературних гуртів тощо. Так через ланцюжок еволюційних видозмін бароко єднається і з модерном та постмодерном. [Ткаченко, 2003: 433]

Модернізм – складне естетико-художнє явище в літературі та загалом мистецтві ХХ ст., продиктоване постійним пошуком нових виражальних можливостей, запереченням попередніх набутків, надто ж їх епігонського повторювання у творчості сучасників.

Вважається, що, пройшовши стадії декадентства й авангардизму, модернізм як естетична система постає з 20-х років, маючи своїм філософським підґрунтям ідеї Ф. Ніцше, З. Фрейда, К. Юнга, згодом – екзистенціалізму М. Гайдеггера та ін. Видатні представники зарубіжного

модернізму – Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр. У змістовій сфері їх творчість об'єднує відчуття кризи гуманістичних цінностей, ізоляції людини, абсурдності кожного індивідуального існування, як і загалом дійсності, проблема вибору між добром і злом, життям і смертю, спрага нового гуманізму, пошуків за втраченим часом і гармонією тощо. У сфері хуложньої форми – внутрішній монолог, "потік свідомості", асоціативний монтаж, перетин пам'яті й миттєвого переживання в оповідному часі, тенденція до ускладненої метафоричності, переважання верлібру в поезії, різноманітні гібридні утворення [Коженев, 1974: 128].

У вітчизняному літературознавстві під терміном модернізм часто об'єднують майже всі "некласичні" течії, починаючи навіть з імпресіонізму, хоч він і постав ще у ХІХ ст., однак у нашій літературі розгорнувся пізніше; а також експресіонізм, символізм, сюрреалізм, футуризм, інші, в тому числі й можливі майбутні -ізми (з додачею нео- та пост-). У такому трактуванні модернізм асоціюється з кожною наступною більш-менш потужною хвилею новаторства, що опонує традиціоналізмові.

Дослідниця українського модернізму С. Павличко виділяє такі його риси: західництво, сучасність, інтелектуалізм, антинародництво, індивідуалізм, фемінізм, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізація формалізму в критиці й інтерес до формального "боку" твору, екзистенціалізм, ірраціоналізм. За всього маніфестованого інтересу до форми, це – змістом / параметри, до того ж не лише модерністські. Західництво, сучасність, інтелектуалізм так чи так виявлялися майже у всі попередні епохи, індивідуалізм можна спостерегти і в творчості Г. Сковороди чи романтиків, як і екзистенціалізм та ірраціоналізм; що ж до зняття культурних табу, то воно відоме ще з фольклорних часів (анекдоти, сороміцькі пісні тощо).

Зрештою, прямим опонентом модернізму є традиціоналізм, а народництва – антинародництво. Опозиція ж модернізм / народництво некоректна: відбулася змішування двох пар антиподів, унаслідок чого протиставляються поняття з різних сфер – естетичної і соціологічної. Адже можна бути митцем модерним і водночас народним, як і елітарним, рафінованим (Л. Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Г. Косинка, Ю. Яновський, І. Драч, Ліна Костенко, та ін.). Втім, пошуки модерності в нашій літературі, перейшовши кількома хвилями, співіснували і з традиціоналізмом. Зокрема, внаслідок несприятливих зовнішніх і внутрішніх обставин, ідеологічного пресингу, мобільності й неперемінливості пристосуванців та ін [Ткаченко, 2003: 434].

Проте навіть за умови повноцінної мистецької реалізації модерністські шукання підлягають одній з основних закономірностей літературного процесу – боротьбі/взаємодії традицій і новацій.

Є думка, що по найвищому піднесенні будь-який стиль зазнає, як мінімум, двох опозиційних реакцій: консервуючої (пост) і руйнівної, заперечної (авангард). У різні часи та в різних літературах це може давати неоднакові наслідки. Так, відзеркаленням стилю бароко став стиль рококо, що запозичив чимало рис попередника; авангардовою реакцією — класицизм, який принципово заперечив Хаос та ірраціоналізм бароко, "непрозорість" його форм.

Відповідно до цієї концепції постмодернізм немовби подовжує "вік" модернізмові а неоавангардизм – скорочує. Однак є й протилежне твердження, згідно з яким постмодернізм цілковито заперечує модернізм.

Перші з наведених (знову ж таки – змістових) домінант нібито належить модернізмові, другі – постмодернізмові. Здається, їх можна віднести й до самого лише модернізму, адже він не є таким однобоким, а полосується і всередині себе. Але на відміну від багатьох європейських, наш включив модерністські опозиції у власну матрицю, а своєю національною специфікою найбільше завдячує бароковому стилевідчуттю.

Так чи так, а кожне виразно окреслене мистецьке явище (автор, тип творчості, стиль, художня система, подія...) сягає самотності в інтертекстуальному полілозі з опонентами (і в синхронному, і в діахронному аспектах), водночас переймаючи співзвучні собі риси. Серед них найголовніша – художність. Попри історичну плінність уявлень про її критерії, рухома в часі згармонізована єдність формозмісту лишається однією з найтриваліших підвалів, що вирізняють мистецькі здобутки на тлі минутих фактів літературного процесу.

Нині митець має у своїй палітрі широкий спектр усіх апробованих раніше барв, невичерпні можливості їх поєднань, пошуку й „приміряння" різних стилів та вибору оптимальних вирішень відповідно до індивідуальних феноменологічних і типологічних особливостей, потреб самовираження,

дедалі гнучкішого володіння формою для означення, осягнення, переживання-творення новостарого змісту і світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Драч І. Духовний меч: Літ.-критич. статті та есе. – К., 1983. – С. 310.
2. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986. – С. 114-166.
3. Коженев В.В. Введение // Смена литературных стилей: На материале русской литературы XIX – XX веков. – М., 1974.
4. Мишанич О. Кризь віки: Літ.-критич. та історіографіч. статті й дослідження. – К., 1996. – С. 195-199.
5. Наєнко М.К. Дмитро Чижевський і його “Історія української літератури” // Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, – 1994. С. 12.
6. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. // Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.: Зб. наук. праць. – К., 1987.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997. – С. 9-26.
8. Пригодій С.М. Імпресіонізм на рубежі XIX – XX сторіч: типологія та національні особливості (На матеріалі української та американської літератури) // Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. – К., 1995. – С. 16-22.
9. Скупейко Л.І. Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект) // Індивідуальні стилі. – С. 14 – 68.
10. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – С.416 – 436
11. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. – М., 1977. – С. 5.

SUMMARY

The article is devoted to the problems of the modern literary process, namely to the problems of literary study. The phenomena of art creation are considered in different aspects the major of which is artistic skill.

Key words: art, classicism, realism, avangardism, modernism, individualism.

Ілона ДОРОГАНЬ

© 2009

ТВОРЧІСТЬ І ДОЛЯ М.БАШКІРЦЕВОЇ В ОЦІНЦІ ФРАНЦУЗЬКОЇ КРИТИКИ: МІФИ І РЕАЛЬНІСТЬ

У статті аналізуються концепції сучасних французьких дослідників творчості і особистості М.Башкірцевої. Увага зосереджена на роботах К.Косньє і М. Шартъє, які вперше проаналізували повний текст «Щоденника», співвіднесли його з опублікованим і дійшли висновку про наявність «міфу Башкірцевої». У статті зроблена спроба висвітлити справжні причини міфологізації життя і долі Башкірцевої.

Ключові слова: Марія Башкірцева, французька література, літературна критика, міфологізація.

Постать Марії Башкірцевої завжди була приваблива для дослідників. “Ось уже біля ста двадцяти років – пише П’єр Жан Ремі – як ми, тисячі читачів (а раніше нас були сотні тисяч), до безтями закохані в Марію, прекрасну і норовливу, котра заповнювала шпальти світської, а з часом і художньої хроніки восьмидесятих років минулого, XIX століття, поки не померла у двадцять шість років від сухот. Нас тисячі, якщо не мільйони, хто на одному диханні проковтнув її “Щоденник” і мрійливо розглядав ті сотні фотографічних портретів, які вона з хворобливою поспішністю замовляла, здогадуючись, що завтра буде вже пізно. І тепер нас все ще декілька сот, тих, хто час від часу відвідує цвинтар в Шайо...” [Ремі 2008: 76]. Навіть з огляду на піднесеність, емоційність стилю французького критика очевидним є те, що Марія Башкірцева залишила значний слід в історії європейської культури. Європейці переживали справжнє потрясіння, відкриваючи

для себе світ Марії Башкірцевої. Вперше її “Щоденник” був опублікований в Парижі у 1887 році, чому сприяв французький журналіст Андре Терьє, і швидко був перекладений ледь не на всі європейські мови. В Росії “Щоденник” був опублікований у 1893 році і супроводжувався статтями британського прем’єр-міністра В. Гладстона і французького поета Ф. Коппе. А втім діячі російської культури сприйняли щоденникові записи М. Башкірцевої дещо стримано. Проте це не було на заваді до того, щоб захоплюватись і досліджувати опубліковане, хоча й не систематично. Лише у 90-х рр. ХХ століття на хвилі републікацій “Щоденника” відбулось повернення Марії Башкірцевої в культуру, з якої вона зробила крок у великий світ, що активізувало сучасну наукову думку, але не настільки, щоб можна було говорити про вагомі дослідження. Поки що опубліковане носить інформаційний характер: репрезентується художня спадщина Башкірцевої, майже не відома на батьківщині, вивчається родовід, осмислюється значимість її для розвитку культури і т. і.

Французька критика в осягненні феномену Башкірцевої завжди була більш послідовна. В ній, на наш погляд, проглядаються певні етапи досліджень. Так, Ф. Лежен чітко позначив – хронологічно і змістовно – перший етап, започаткований після виходу у світ “Щоденника”, тобто з 1887 до 1899 року, наголошуючи, що “...йдеться про рецепцію *fin de siecle*” [Лежен 2006: 161]. На цьому етапі закономірною була проблема сприйняття, а саме: “Що судити – текст, вчинок чи особистість? Про що йде мова – про літературний твір чи документ?” [Лежен 2006: 162]. Як відомо, література цього часу була переповнена публікаціями розмаїтої щоденникової спадщини. Нею зачитувались, але мало хто вбачав у них літературні твори. Дещо іншою була ситуація щодо сприйняття “Щоденника” М. Башкірцевої. Читачі, незалежно від інтелектуальних можливостей, естетичних уподобань відчували його образну природу. На думку Лежена, тональність до образного сприйняття витвору Башкірцевої продукувала елегія Андре Терьє до першого видання “Щоденника”:

Ты не исчезла, смерть всего лишь слово.
Душевный трепет сохранит строка – посланница твоя,
Изысканная дева, чудишься мне снова,
Бредущей по дороге в одеянии до пят...

Но не одежды то, – покровы славы, света.
Сквозь них однажды в будущем предстанешь ты,
Изваянная памятью людской во весь свой рост,
Как символ непорочности и красоты [Терьє 2008: 56].

Свою елегією Лежен, власне, передбачив те, що відбувалось продовж століття, коли критика коливалась між захопленням і неприйняттям, з тим, щоб у кінці ХХ століття ще раз пережити зліт Башкірцевої, але з нових критичних позицій.

Ф. Лежен подає детальний виклад публікацій і відгуків у пресі, у яких здебільшого, акцентувалась та “душевна простота” Башкірцевої, з якою вона “оголює всі таємниці серця молодій російській дівчині, говорячи нам про жінку і своє оточення те, чого ми не знали” [Monod 2006: 175]; або наголошується, що “Щоденник” є “зібранням зізнань цієї хворої душі, ...опис невротичного стану Марії Башкірцевої” [Ursus 2006: 176]. Критика цього часу зробила спробу дати оцінку “Щоденнику” як витвору літератури. Хоча думки з цього приводу знову ж таки розійшлись, як-от: “...у неї нема ніякого стилю: її “Щоденник” складається зі сторінок написаних безпосередньо, живо, спонтанно, таких же, як думка, що їх продиктувала...” [Maze-Sencier 2006: 180]; “якщо, як всі визнають, у неї був рідкий талант художника, оригінальність її розуму ще не доведена” [Ursus 2006: 180]; “Можливо, непомірна жадоба слави створила свого роду посмертний ореол цієї молодій росіянки, а не її талант художника і письменника, досить посередній.” [Sarcey 2006: 181]. А втім були висловлювання про Башкірцеву як “героїчну душу”, що її “романтично прикрашають краса і смерть” [Barges 2006: 181]. Це своєрідно передбачало формування наступних етапів її сприйняття і осмислення.

Характерним є те, що кожна епоха вбачала у Башкірцевій свою сучасницю, виразника ідеалів свого часу, пояснюючи це очевидною високою духовністю, інаковістю думки і вчинку, неординарністю творчої думки, що завжди вивисувала її над оточенням. Так, у 1920-і роки критика, хоча й не завжди переконливо, заговорила про Башкірцеву-феміністку, а в 1930-і її образ посилено романтизувався і романізувався. На хвилі розквіту неоромантизму, як в американській, так і європейській літературі, Марія Башкірцева була об’єктом не стільки критичної думки, скільки

образного, романного мислення. В ній вбачали вже не лише “Музу Декадансу”, але й неоромантичну жінку-мрію – емоційну, пристрасну, примхливу – а тому так органічно вона увійшла в елітне коло нової епохи разом з Гретою Гарбо, Вів’єн Лі, що мріяли втілити її образ на екрані, Бет Девіс, балериною Марго Фонтейн, Зельдою Фіцджеральд – дружиною відомого письменника та ін.

Але неоромантичні ідеали поглинув вир війни. Декілька десятиліть М. Башкірцева була поза увагою науковців. Повернення відбулось у 1980-і роки, коли французька критика спрямувала свій науковий потенціал на прочитання і тлумачення повного обсягу щоденника. Виявилось, що вже у процесі підготовки до першого видання він був підданий цензурі з боку родини, в результаті чого з тексту були зняті ті сторінки, що належали до сімейних таємниць і тих подій у житті Марії, які не хотілось виносити на суд широкого загалу європейських читачів.

Чи не вперше про це, як нову наукову проблему, заявила французька дослідниця Колет Косньє. Звіряючи рукописи щоденника з наявними виданнями, вона дійшла висновку, що текст, покладений в основу оповіді, був підроблений, спустошений. “Рукопис, автор якого нічого не приховує, був поданий у зовсім невірному, викривленому стані.” [Косньє 2008: 14]. Колет Косньє вважала за необхідне “оживити справжню Марію”, спростувати легенду [Косньє 2008: 14]. Містка текстологічна праця вилучилась у численні доповіді, публікації і, зрештою, у книгу “Марія Башкірцева. Портрет без ретушування” (Colette Cosnier. Marie Baslikirtseff. Un portrait sans retouches Pierre Nora Editeur, 1985), нещодавно перекладену російською мовою, у якій вилучені частини тексту щоденника, вписані в цілісність і прокоментовані. Книга К. Косньє структурована у відповідності до щоденника М. Башкірцевої, тобто у хронологічному порядку, але розділ-періоди означені проблематично, з позиції нового підходу до тлумачення щоденникового тексту, в якому відчувається прагнення акцентувати той образ Марії, якого читач ще не знав.

К. Косньє внесла суттєві уточнення, особливо про дату народження М. Башкірцевої, а саме: 24 листопада 1858 року, а не 11 листопада 1860 року (за всіма виданнями щоденника): “Я народилась 12 листопада, а мала б народитися тільки 12 січня за старим стилем”. Дослідниця наголошує, що “офіційний” день народження Марії відзначали у січні для того, щоб уникнути образливих підозр: вона народилась через сім місяців після весілля батьків, і, за свідченням батька, “аж ніяк не раніше визначеного часу” [Косньє 2008: 24]. Торкнулася французька дослідниця і причин розладу в сім’ї Башкірцевих, що позначились на долі дітей.

Але здебільшого неопублікованими залишилися ті сторінки щоденника, в яких Марія була гранично відверта щодо своїх емоцій у різних ситуаціях, наприклад, під час побачення: “– Чуєте? – говорю я, вириваючись із його обіймів, і обхопивши його голову двома руками, в останній раз цілую його і біжу, не оглядаючись” [Косньє 2008: 89]. При цьому К. Косньє зауважує: “В опублікованому “Щоденнику” ця сцена була ґрунтовно почищена і перероблена. Так, підкреслена фраза перетворилась у наступну: “Ви чуєте? – говорю я. Ми обнялись, і я побігла”. Жодного натяку на поцілунки, що тому передували. Деякі фрази перероблені повністю” [Косньє 2008: 89]. Особливу увагу Косньє із неопублікованого привернули також ті сторінки, де йдеться про духовно-душевний стан Башкірцевої, особливості становлення свідомості, передусім творчої, її феміністичні позиції.

І все ж складається враження, що французька дослідниця занадто емоційно сприйняла і сам факт втручання у текст Башкірцевої і не менш емоційно тлумачила неопубліковане. Так, Косньє наводить такий запис: “Я можу дихати лише в майстерні чи з чужими людьми. З’являтися десь зі своєю сім’єю давно перетворилось в катування” [Косньє 2008: 176], коментуючи який, дослідниця зазначає: “У рукопису на полях є приписка, зроблена панною Башкірцевою: “Це не так, вона обожнювала свою сім’ю, але в хвилини роздратування людині властиво говорити не те, що вона думає”. Справжні причини невдоволення Марії її мати завжди приховувала” [Косньє 2008: 176]. Якщо говорити про справжнє невдоволення, то К. Косньє навіть у цій ситуації мусила б пригадати, що М. Башкірцеву вважали “Музою Декадансу”, а отже для неї характерна була певна відчуженість, втома від сім’ї, а природнім середовищем – творча богема, на що ми вже вказували у науковій розвідці [Дорогань 2009]. Дещо роздратовано сприймає К. Косньє і те, що “критичні висловлювання Марії на адресу своїх учителів в опублікований “Щоденник” не потрапили. На догоду якому конформістському погляду? – запитує Косньє і продовжує: “У зв’язку з цим цікавою є думка Жюлі Мане, дочки Бerti Морізо, племінниці Мане, вісімнадцятилітньої дівчини, висловлена в її “Щоденнику” за 1897 р.: “отримай вона (Марія Башкірцева) хорошу освіту, можливо, у неї вийшли б непогані роботи; але, перебуваючи в середовищі посередніх художників,

причетна до родини як такої, що не розумілася в мистецтві, що вона могла робити?” [Косньє 2008: 222]. Косньє схильна вбачати в цьому “конфлікт поколінь, конфлікт різних шкіл живопису, плюс ілюстрація того, чим є навчання живопису для жінок. Марія не мала вчителів, що їй були необхідні, ніхто не допомагав їй розвивати здібності, закладені в ній від природи, ніхто не розумів, якими були її чуттєвість, переживання, що їх вона прагнула виразити у своїх полотнах” [Косньє 2008: 223].

Підтвердженням цьому є дослідження Деніз Ноель “Жінки-художниці у другій половині XIX століття” (*Denise Noël Les femmes peintres la seconde moitié du XIXe siècle*) [Noël 2008]. Д. Ноель ретельно описала буття жінок-художниць в Парижі, зокрема наголошуючи на тому, що заняття жінки живописом було “елементом необхідної освіти для дівчини з буржуазного середовища” [Noël 2008]. Вказала Д. Ноель і на те, що “навчання в парижських ательє не передбачало теоретичного засвоєння засад живопису. Кожний учень сам проходив шлях спроб і помилок, керуючись зауваженнями викладача під час його щотижневих одноразових чи дворазових відвідин. Аналіз робіт дуже короткий, особливо з 1880 року, коли класи були переповнені” [Noël 2008]. Що ж до організації життя жінки-художниці, то, за дослідженням Д. Ноель, воно було підпорядковане зовнішнім факторам, оскільки щодо сплати за навчання вона могла розраховувати передусім на підтримку сім’ї, а також соціальних об’єднань підтримки, якими могла скористатись. Додається до цього й те, що “1880-і роки позначені еволюцією норівів”, коли молоді іноземки, не переобтяжені сімейними обов’язками, живуть часто общинами, наймають разом квартири, подорожують, організують обіди і виїзди в село, розважаються на балах чи в кав’ярні... Обміни досвідом при цьому дуже продуктивні, дружба між художниками обох статей подовжена у часі” [Noël 2008].

Проте не завжди на ці особливості божественного життя жінок-художниць, радикальні зміни у їх свідомості і бутті зважали дослідники. Можливо це й спричинило певну упередженість до сприйняття М. Башкірцевої у другій половині XX століття. Принаймні висновок К. Косньє, що “витвір дитини-дівка – блідої і непокірної юної дівки розлітається на скалки. Муза існувала лише в уяві літераторів, яким не вистачало позитивних героїв” – був підхоплений і набув неабиякого розмаху. Так, М. Шартьє, посилаючись на К. Косньє як “автора прекрасної біографії М. Башкірцевої, що розкрила зміст непорозуміння, яке слугувало популярності молодій росіянки: її “Щоденник” став об’єктом безпрецедентної цензури”, погоджувалась з тим, що текст нині є “коლოსальною духовною підробкою” [Шартьє 2006: 181]. У риторичній М.Шартьє відчутний певний виклик всьому попередньому башкірцевознавству та численним шанувальникам, що виразилось в сумнівно-іронічній, гостро критичній інтонації, як-от: “очищений”, “цензурований” “Щоденник” чи “текст” [Шартьє 2006: 182]; вона кидає докір оточенню, називаючи їх зневажливо – “тими видавцями і біографами, що здатні лише на послугу” [Шартьє 2006: 182], “солодкуватими літераторами” [Шартьє 2006: 184] і т. п. М. Шартьє виокремлює три основних форми цензури, які були застосовані до “Щоденника” Башкірцевої: “по-перше, правка, розрахована на те, щоб привабити читача, примусити публіку того часу сприйняти цей твір ціною романізації життя молодій дівчині; по друге, втручання в текст з метою зберегти інтереси третіх осіб, попередити, можливо, навіть судові процеси, загалом, з метою захисту особистого життя, захисту, що приводить до усунення тих зізнань, які сім’я Башкірцевої вважала такими, що її компрометували; і, нарешті, по-третє, ідеологічна цензура, що пом’якшувала ті аспекти “Щоденника”, які вважались надто сміливими, непристойними, надто “сучасними”, як сказали б ми” [Шартьє 2006: 187]. Наголосимо, т. з. “ідеологічною цензурою” французька критика була стурбована над усе. Про це свідчить спрямованість порівняльного аналізу оригіналу “Щоденника” з наявними публікаціями і враження від тих зразків мовної поведінки Башкірцевої, що були ненавчально несумісними з часом, віковим і соціальним статусом авторки: “Соціальне коло, єдність часу і місця, все майстерно подається читачу” [Шартьє 2006: 189]. М. Шартьє, порівнюючи тексти, зосереджується на тих невідповідностях, що, на її погляд були спровоковані родиною – приховуванням справжньої дати народження, за яким вбачалось бажання “омолодити Марію, щоб ще більше підкреслити її обдарованість вундеркінда” [Шартьє 2006: 189]. М. Шартьє припускається думки, що, очевидно, це було бажанням і самої Марії і що спричинило всі подальші невідповідності. За Шартьє, “омолодження Марії підкреслює двійстий смисл її образу” [Шартьє 2006: 190], означений нею як “якесь маленьке чудовисько” [Шартьє 2006: 190].

У науковій розвідці М. Шартъє відчутна певна суперечливість. З одного боку, дослідниця, в результаті тих обставин, що відкрились зі щоденником, була далека від думки, щоб сприймати Башкірцеву захоплено, але з іншого – намагалась по-своєму пояснити що відбулось: “справжній зміст скандалу полягав не в тому, що “Щоденник” з’явився у 1887 році в урізаному вигляді, до чого доклали зусиль владна, одержима почуттям тривоги і сповнена відчаю мати, а також видавець, перед яким постало завдання випробувати свій твір на публіці, а в тому, що цензурований текст не піддався сумнівам продовж десятиліть, що видавці і свідки, немов домовились між собою не заперечувати обман, хоча явно знали про нього, і що бідній Марії так і не дали можливості виразити себе” [Шартъє 2006: 199]. З цією думкою французької дослідниці важко не погодитись, оскільки лише повний текст щоденника може розкрити всю повноту і неперевершеність постаті Марії Башкірцевої.

І все ж, думка французьких критиків про наявність міфу про Башкірцеву, що вже превалює над реаліями і фактами її життя, заслуговує на увагу, проте щодо чинників міфу, то тут, на наш погляд, необхідно внести корективи. М. Шартъє пов’язує його появу з цензуруванням щоденника, зауважуючи: “Очищений “Щоденник” Марії Башкірцевої пропонує настільки віддалений від правди образ автора, що можна з правом говорити про міф” [Шартъє 2006: 182]. К. Косньє схильна вбачати в міфологізації закономірність: “Після приголомшливого успіху “Щоденника” серед широких верств європейських читачів і започаткованого невідворотного процесу міфологізації образу Башкірцевої було немало спроб використання його з соціально-пропагандистською метою” [Косньє 2008: 7]. В іншій своїй роботі з такою відвертою назвою “Марія Башкірцева: міф кінця століття” К. Косньє зробила спробу пояснити причини формування міфу, його модифікації і особливості його побутування, зазначаючи: “Сам міф про Марію Башкірцеву виник на ґрунті відретушованого образу. Цікаво, що міф цей видозмінюється: то це диво-дівчинка, то зразкова дівчина, то архетип жінки-творця, в залежності від того, на що орієнтується суспільство даної епохи: на жіночі журнали, як у 30-і роки, чи на “Другу статтю” Сімони де Бовуар” [Косньє 2008: 98].

К. Косньє відзначила, що “Щоденник” вплинув не лише на “чуттєві душі читача”, але й “заворожив письменників і художників”: Р.Музіль, Ж. Лоррен, А. Батай, А. Єрмак, С. Лекок, Гофмансталь присвячують їй твори, тим самим міфологізуючи Башкірцеву, створюючи образ жінки “ексцентричної, нарцисичної”, що не сприймає “вульгарність буденного життя” [Косньє 2008: 100]. К. Косньє, наголошує, про визнання європейськими митцями її лідерства, її здатність вести за собою ту тисячу тих, хто зневірився у всьому, що задають тональність, водночас привабливих і таких, що відштовхують від себе... [Косньє 2008: 101]. К. Косньє, поділяючи думки Гофмансталя, Барреса, Музіля, вбачає у Башкірцевій людину, що “не має коріння”, “найбільш бентежну із космополітів”, “найбільш трепетне втілення космополітичної свідомості”, юну прочанку, що “мечеться Європою в пошуках вогню, від якого лихоманить, від якого не втомлюються” [Косньє 2008: 101]. Дослідниця додає до цього, що йдеться про “українку з татарським корінням, – про що принагідно згадує Марія Башкірцева, розповідаючи про себе, – космополітку, екстравагантну за визначенням: незвичайна іноземка спокушує, захоплює і водночас викликає страх і роздратування” [Косньє 2008: 102]. Приєднується К. Косньє і до думки Барреса: “Коли вона достатньо віддалилась від нас, “підхоплена смертю”, чи не доцільно нам, щоб довести цю виняткову особистість до довершеності і здобути із неї символічну цінність, створити для неї легенду” [Косньє 2008: 101].

Як на наш погляд, у риторичі і К. Косньє, і М. Шартъє відчувається певна втома від такого тривалого лідерства космополітки у Франції і на європейських теренах. Захоплення, вшанування, що так легко і природно перейшли в міфологізацію, досягли тієї граничної ситуації, що передбачала не лише глибоке наукове осмислення проблеми, але й, можливо, знецінення виплеканого ідеалу шляхом деміфологізації.

Якими б переконливими не були позиції митців і французької критики щодо міфологізації постаті Башкірцевої, але є, на наш погляд, більш вагомими причини для цього процесу. Йдеться про філософські його обґрунтування, сенс яких у тому, що життя видатних постатей різних епох чи події завжди міфологізувалися. Затребувані були не стільки реалії життя, скільки міф про них. На думку відомого філософа ХХ століття Я. Голосовкера, “є такі життя, що приховують в собі міф. Їх сенс у духовному сотворінні: в цьому сотворінні втілюється і розкривається цей міф. Творіння такого життя є лише фазами, етапами самовтілення міфа. У такого життя є тема” [Голосовкер 1998: 17]. Голосовкер означив її як “міфотема”. Так, міфотема Леоніда Андрєєва – “міф про

мовчання хаосу-ночі” Фрідріха Ніцше – “міф про волю до могутності” [Голосовкер 1998: 17]. На наш погляд, Марія Башкірцева і належить до таких постатей. Її міфотема – *gloriae cupiditate* (прагнення до слави, до популярності), на чому особливо наголошує Б. Дебрабандер-Декамп [Дебрабандер-Декамп 2008]. За концепцією Голосовкера, “міфотема є розкриття міфу самого життя автора, самого духа автора і якість передбачення його долі, то твір також є первообразом міфу його життя. Далі міфотема зазнає багатьох метаморфоз, змінюючи свої образи і імена” [Голосовкер 1998: 17]. Це, власне й відбулось і з Марією Башкірцевою, і з її “Щоденником”. Уже у своїй передмові вона зазначила, що розраховує на те, що Щоденник буде опублікований, з ним познайомляться численні читачі.

У своїх записах вона була відверта, щира, грайлива, безпосередня, розраховуючи на те, що зможе викликати у читачів симпатію до себе. Перший крок до міфологізації власного життя був зроблений самою Башкірцевою. Цим пояснюється плутанина з датою народження, а вилучення з тексту імен і подій утаємничували і певним чином міфологізували її буття. Читач теж долучився до цього процесу, активізуючи уяву. Для К. Косньє Марія Башкірцева – “жінка-квітка, німа, мертва” [Косньє 2008: 105], – для численних її шанувальників – “Муза кінця століття”. Ці суперечності завжди супроводжували Марію Башкірцеву щоразу породжуючи нові міфи і легенди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Реми Пьер-Жан. Предисловие к первому тому полного издания Дневника Марии Башкирцевой // Избрания судьбы Мария Башкирцева. – М.: Вече, 2008. – С. 76-83.
2. Лежен Ф. “Я” Марии: рецепция дневника Марии Башкирцевой // Автобиографическая практика в России и во Франции. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С.161-181.
3. Тёрье Андре. О ты, которая припав к истокам жизни... // Избранница судьбы Мария Башкирцева. – М.: Вече, 2008. – С. 54-57.
4. Gabriel Monod “Michtlet et son journal Intime”, Avenue Gleue, 1888, 1, p.270-276. Статтю Габріель Моно цитуємо за виданням: Лежен Ф. “Я” Марии: рецепция дневника Марии Башкирцевой // Автобиографическая практика в России и во Франции. М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С.161-181.
5. Ursus, “La legende de Marie Bachkirtself”, Revue Bleue, 18 juillet 1891, p.93-96. Цитуємо за: Лежен Ф. “Я” Марии: рецепция дневника Марии Башкирцевой // Автобиографическая практика в России и во Франции. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С.161-181.
6. Maze-Sencier Georges, fes fies closes, 1902, p.281. Цитуємо за: Лежен Ф. “Я” Марии: рецепция дневника Марии Башкирцевой // Автобиографическая практика в России и во Франции. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С.161-181.
7. Sarcey Francisque fe journal, 28 juin 1891. Цитуємо за: Лежен Ф. “Я” Марии: рецепция дневника Марии Башкирцевой // Автобиографическая практика в России и во Франции. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С.161-181.
8. Barres Maurice, Frois stations de psychotherapie, 1891, “La legende d’une cosmopolite”, Zeme partie, “Notre-Dame quin’ltes jamais satisfaite”. Цитуємо за: Лежен Ф. “Я” Марии: рецепция дневника Марии Башкирцевой // Автобиографическая практика в России и во Франции. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С.161-181.
9. Косньє Колет. Марія Башкірцева. Портрет без ретуші. – М.: ТЕРРА, 2008.
10. Дорогань И. Дворянская семья как образовательное пространство. (по “Дневнику” Марии Башкирцевой). // Русская литература. Исследования: Сб. научных трудов / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко. – 2009 – Вып. XIII. – С. 251-262.
11. Denise Noël Les femmes peintres la seconde moitié du XIXe siècle. <http://clio.revues.org/index646.html> pp. 85-103.
12. Шартье М.-Э. “Дневник” Марии Башкирцевой как объект цензуры // Автобиографическая практика в России и во Франции. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С. 182-199.
13. Косньє Элар-Колет. Марія Башкірцева: міф кінця століття // Избранница судьбы Мария Башкирцева. – М.: Вече, 2008. – С.98-107.
14. Голосовкер Я. Э. Засекреченный секрет. Философская проза. – Томск: Водолей, 1998. – С. 224.
15. Дебрабандер-Декамп Беатрис. Марія Башкірцева. Мечта о славе // Избранница судьбы Мария Башкирцева. – М.: Вече, 2008. – С. 126-133.

SUMMARY

In clause concepts of modern French researchers of creativity and person of M.Bashkirtseva are analyzed. The attention is concentrated on K.Kosne`s and M.Sharte`s works, which for the first time have analyzed the full text of "Diary", have correlated it with published and have come to conclusion about presence of “Bashkirtseva`s myth”. In clause attempt to shine the true reasons of mythologisation of Bashkirtseva`s lives and destiny is made.

Key words: Maria Bashkirtseva, French literature, literary criticism, mythologization.

МАСОВА ЛІТЕРАТУРА: ЗА ТА ПРОТИ

У запропонованій статті здійснюється спроба виявити суть концепту «масова література» і уявити його позицію щодо літератури високої; аналізуються причини виникнення цього культурного феномену та моделі його існування. Визначається місце та основні функції «бестселера» як форми масової літератури.

Ключові слова: масова література, висока література, ідеологія, міф, бестселер.

Масова література є одним із тих явищ культури, яке серед своїх прямих і опосередкованих реципієнтів викликає часто полярно різні реакції: від повної негачії до надмірного культивування. Такі прояви рецепції часто продиктовані та регулюються соціокультурними, ідеологічними та естетичними чинниками, під впливом яких формується особистість.

Масова література — культурний феномен, який дозволяє зачерпнути зі свого глибокого джерела спраглому на знання дослідникові кожен раз щось свіже й суттєво інше, залежно від того, яким «відерком» він користуватиметься і на яку глибину його опускатиме. Аналогічні міркування знаходимо і на сторінках «Теорії культури та масової культури», авторство якої належить відомому вченому Джону Сторі: «... “масова культура” — це **порожня** концептуальна категорія, яку залежно від використовуваного контексту можна наділити значущістю за допомогою різноманіття часто суперечливих підходів» [17, с. 14]. Витоки цього явища сягають глибокої давнини, однак, ґрунтового теоретичного оформлення воно почало набувати лише на початку ХХ століття.

Аналіз літератури такого штибу «саме з точки зору літературознавства як науки про літературу із застосуванням відповідної методології та інструментарію ледве зажеврило на початку ХХІ ст.» [18, с. 50]. Саме тому *мету запропонованої розвідки* вбачаємо у виявленні суті концепту «масова література» і уявленні його позицій щодо літератури високої.

Традиційно до осмислення масової культури підходили від протилежної їй культури високої, де перша розглядалась як «паразитичний, пухлинний нарост»⁵² (Д. Макдональд) на другій [22, с. 168]. Скептичність такого бачення зрозуміла. З виокремленням у суспільстві т. зв. середнього класу література стає невід'ємним засобом ринкових відносин. Відтак, «у масовій культурі зникають естетична сублимація та незацікавлене естетичне ототожнення, а натомість упроваджується принцип реїфікації, коли естетичні об'єкти перетворюються на споживчі товари» [4, с. 55]. Цього приниження маскульту не могли пробачити Т. Адорно, В. Бен'ямін, Т. С. Еліот, Г. Маркузе, Х. Ортега-і-Гассет та інші. Проте, у взаєминах елітного з популярним, як виявилось, можна розглядати і позитивні риси.

Активний розвиток сучасного суспільства зумовлює продукування не менш «динамічної» літератури, тоді як «висока література», — зазначає Ніла Зборовська у статті «Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема», — «сьогодні займається активним рефлексуванням», а її «складність форми та інтенсивність духовних пошуків не дозволяє користуватися цією літературою широким масам» [7, с. 4]. Така позиція щоправда не обов'язково має означати, що нам потрібно відмежуватися від «справжньої» літератури і звертатись лише до надбань, зорієнтованих на масову свідомість.

Як зазначає дослідниця «тієї третьої» Анна Мартушевська, часто масова література може стати шляхом, по якому допитливий читач зможе «сягнути літератури вищого польоту, приготувати ґрунт до її рецепції» [23, с. 274]. Як приклад, авторка подає уривки зі щоденників відомих польських письменників, представників високої літератури, які згадують і описують активну й плідну дію прочитаних ними творів «популярної літератури»⁵³ на їхнє творче формування: «та третя» була своєрідним письменницьким поштовхом, каталізатором їхньої креативної енергії.

⁵² Надалі цитати із англомовних і польських джерел подаємо у власному перекладі.

⁵³ Часто термін «масова література» підміняють терміном «популярна», ототожнюючи їх. Попри дискусійність цього питання ми користуватимемось терміном «масова», зважаючи на те, що висока література також може користуватися неабиякою популярністю серед читацької аудиторії.

На взаємозв'язок між елітарною і масовою белетристикою вказує і той факт, що «масова культура ніколи не ігнорувала зразків, сюжетів, образів високого мистецтва, запозичуючи їх, шаблонуєчи й повторюючи у своїх творах» [6, с. 56]. Окрім того, масова література також може стати в пригоді культурі високій, продовжуючи «життя жанрів і цілих пластів культури, які вже завершили своє активне існування в її високій сфері» [8, с. 21] і послугувати своєрідною ідейною точкою опори для нових мистецьких естетично багатих надбань.

Скептичний погляд на масову культуру, вперше теоретично обґрунтований канадським вченим Дуайтом Макдональдом [22] був лише однією із численних спроб витлумачення цього багатоликого феномену. Природно, що серед дослідників маскульту (а, відповідно, і масліту) існували і більш оптимістично налаштовані вчені, які потрактовували продукти поп-арту як підґрунтя для консолідації суспільства. Тут варто згадати імена Е. Шилза, Д. В. Брөгана, Дж. Кавелті, Дж. Селдса, Д. Белла та ін., на яких масова культура не лише не навіювала страх, а, навпаки, додавала сил. Зокрема, Д. В. Брөган песимізм свого попередника Д. Макдональда пояснює надмірною симпатією останнього до високого минулого Америки і вважає, що така прив'язаність до всього колишнього гальмує розвиток суспільства і унеможливує культурний ріст нації [21, с. 191-198].

Більш поміркованою є ця група дослідників і у визначенні моделі американської культури. До прикладу, Едвард Шилз не погоджується із різким протиставленням високого низькому, а пропонує із культурної діади зробити тріаду: серйозна «висока» (superior) або «витончена» (refined) культура, «середина» (mediocre) культура, яка «менш оригінальна за вищу культуру», але водночас «більш репродуктивна» і, нарешті, «низька» культура (brutal) із примітивним смисловим навантаженням [24, с. 206-207]. Відтак, спостерігаємо намагання дослідників масового суспільства дійти до певного компромісу і віднайти своєрідну «золоту середину» або т. зв. «межову» або «проміжну зону»,⁵⁴ де водночас можна було б писати не в супереч власному авторському «я» та ще й з чималим матеріальним зиском.

Третя група дослідників феномену масової культури зосереджувала свою увагу на її ідеологізмі. «Літературні тексти», — пише Ніла Зборовська, — «подають певний образ світу, а тому мають ідеологічні наслідки. Масова література ... це сфера, “де з метою напрямити читача на певне бачення світу” відтворюється яскраво виражена “політика означення”» [7, с. 3], під впливом якої формується представник певного соціуму. Прихильникам такого підходу властиво відшукувати і з'ясовувати психологічні механізми з'яви такої продукції «на замовлення».

Ідеологічність масової белетристики можна пояснити хоча б тим, що вона передусім явище «соціологічне», як її характеризував Ю. Лотман, аргументуючи тим, що «воно стосується не так структури того чи іншого тексту, як його соціального функціонування в загальній системі текстів, що становлять цю культуру. Таким чином, поняття «масової літератури» перш за все визначає відношення того чи іншого колективу до певної групи текстів» [13, с. 819]. Однак ставлення читачької аудиторії до того чи іншого твору часто буває узалежене від зовнішнього соціокультурного контексту, попередньо сплановане і спрогнозоване творцями тієї чи іншої масової продукції.

У виокремленні причин виникнення масової культури, і масової літератури, зокрема, більшості дослідників певного консенсусу досягти все-таки вдається. Серед таких, до прикладу, згадують урбанізацію, уніфікацію, індустріалізацію тощо. Нових викликів та переображень цьому феномену постійно надає стрімкий науково-технічний розвиток, який дозволяє продукції маскульту розширювати межі свого впливу і виходити щораз на новий, суттєво інший виток власного розвитку. Виразності й оригінальності цьому культурному концепту надає і його власний культурний контекст.

В ХХ ст. існувало дві ідеологічні моделі масової літератури: **американська** та **радянська**. Різниця їх передусім причини продукування і форма вияву. Вперше про масову культуру на радянський кшталт заговорив Д. Макдональд у своїй статті «Теорія масової культури» [22, с. 169] (“A theory of mass culture”), де вчений акцентує на значно серйознішому ідеологічному маніпулюванні свідомістю мас в СРСР, аніж в США. Думку канадського вченого цікаво розвиває його російський колега Г. Л. Тульчинський, зазначаючи, що «це був якісно інший тип культури —

⁵⁴ Термін «межова» або «проміжна зона» з'явився на теренах радянського літературознавства в середині 70-х рр. на позначення творів, які поєднували в собі елементи як високої так і масової культури [8, с. 23].

без демократії і прав людини, тобто масова культура тоталітаризму» [19, с. 191]. За своєю формою, на думку Макдональда, остання була більше «пропагандистською» і «педагогічною», на відміну від американської — «розважальною». Однаково «експлуатуючи» народні маси без «задоволення» їхніх смаків (Д. Макдональд), ці гігантські культури ставили перед собою різні завдання: радянська владна «еліта» уподібнювала маси, керуючись політичним доктринами тоталітарного режиму, тоді як її заокеанська країна-суперниця шукала в цьому передусім комерційний зиск. Відтак можна говорити про те, що «відбувся перехід від особистості, орієнтованої «зсередини», до типу особистості, орієнтованої «ззовні» [19, с. 180], як основного типу відносин у сучасному суспільстві.

Вивчення феномену масової культури, як і її форми реалізації, полярно різнилися, залежно від походження та місця локалізації її дослідників. На Заході до трактування цього явища намагались підходити незалежно і всебічно, тоді як на теренах колишнього Союзу позиція дослідників маскульту була часто заангажованою і вторила загальній ідеології тодішнього політикуму. Масова культура у розвідках таких радянських вчених як Олена Карцева [10; 9], З. І. Гершкович [3; 2], М. А. Анастасьєв [1], О. М. Ніколюкін [14; 15] та інших постає як «буржуазна» «антикультура» і піддається цілковитій негачі. Змістове наповнення продукції такого штибу ці дослідники розглядають як «певний тип відношень, спрямований на придушення індивідуальної свідомості особистості, маніпулювання її емоціями, усереднення ... її почуттів, думок, бажань. Це **умовна знакова система**, це міф сучасного буржуазного суспільства, це, використовуючи популярний сьогодні в Америці термін, — “токенізм”: своєрідні жести, ієрогліфи спілкування людей один з одним в умовах системи» (підкреслення моє — О.Д.) [1, с. 16]. Біда представників такого підходу була в тому, що вони, не усвідомлюючи цього (хоча, можливо, і здогадуючись про це), самі ж піддавались впливові системи, щоправда дещо іншого гатунку, однак, не менш небезпечного.

До виокремлення феномену масової літератури у межах традиційного радянського літературознавства не вдавались принципово, вважаючи, що в тогочасному суспільстві всі люди рівні і немає потреби підлаштовуватись під чийсь уподобання. Як зазначає Анна Таранова, «у 60-80 роках ХХ ст. тема масової літератури у вітчизняному літературознавстві розглядається лише з позицій соціології читання та бібліотечної справи (такі дослідження проводили, зокрема, Г. Сивокінь, Л. Гудков, Б. Дубін, Н. Зоркая, А. Рейтблат, С. Шведов та ін.)» [18, с. 52] і цілковито нівелюється її естетична вартісність. Таке ігнорування явища масліту (як і маскульту, загалом), яке все більше починало набирати глобальних обертів свого розвитку закордоном, не могло безслідно прокотитись і не зачепити культурні простори держав, які помаленьку починали «випростовуватись» і звільнялись від радянського ярма. Як ми побачимо далі, визволившись від однієї пастки, непідготовлений пострадянський реципієнт легко потратив у іншу.

Заповнення пострадянського ринку продукцією американського маскульту — один з проявів широкомасштабної глобалізації, і літературний сектор культури тут не виняток. До такої своєрідної культурної «реабілітації» від довготривалого ідеологічного диктату «пострадянські держави, якнайбільше виявились “відкритими” — через бажання швидше зрестися тоталітарного минуло» [12, с. 6]. А легкість такого масового «полону» Г. Л. Тульчинський, на прикладі російського суспільства, пояснює «беззахисністю» останнього перед наступом Заходу. Дослідник стверджує: «якщо в більшості зарубіжних країн соціальність має усталені інституційні форми громадянського суспільства, що дає особистості — нехай формальні, але орієнтири і скріпи ідентифікації..., то радянська і пострадянська людина цього позбавлені» [19, с. 200]. Подібно й українське суспільство, виморене духовним голодом впродовж десятиріч, жадібно і безперервно почало поглинати все, що лише з'являлось на горизонті його культури. Над естетичною довершеністю літературної продукції, спраглий нових вражень, пострадянський адресат думати не міг, а інколи й просто не хотів.

Помилково, однак, стверджувати однозначно, начебто, масова література — це суто імпортоване явище і донедавна незнайоме вітчизняному реципієнтові. Заперечити таке судження можна цитатою зі статті «Висока культура і популярна культура: слов'янський контекст» Тамари Гундорової, відомої української дослідниці в царині літературознавства, де науковець зазначає, що «у слов'янських літературах епоха модернізму особливо загострює питання про наявність високої культури й породжує дискусії щодо “неповноти” національних літератур та можливостей їхньої модернізації» [4, с. 55] і саме ці «розбіжності ... значною мірою визначили розвиток багатьох слов'янських літератур, зокрема чеської, словацької, болгарської, української» [4, с. 56]. Як

бачимо, спостерігалось протиставлення елітного популярному не всередині держави, а з проекцією назовні: «своє» народне розглядалось як низьке, а «чуже» європейське — як високе, щодо якого «мають самовизначатись літератури слов'янські» [4, с. 56].

Урбанізаційні процеси, що виявились основною передумовою до виникнення масової культури, мали неабиякий вплив як на західне суспільство, так і на слов'янські літератури. Відтак, виокремлення міщанства як окремого класу, вимагало зміни акцентів і в самих культурах. Багатий на традиції фольклор, який часто протиставляють надбанням масової культури (і літератури, зокрема), частково починав завмирати на користь більш популярних форм «демократичної літератури». На зміну цілісності та єдності народного мистецтва прийшла різношерстість та окремішність «натовпу».

Однак, масова література, яка на думку Ігоря Лімборського, «сьогодні ... претендує на роль "світової"» [12, с. 6] асоціюватись зі словом «примітив» більше не може, оскільки все частіше проявляє себе як «всезагальний феномен, який долає культурні, національні, політичні та фінансові перепони значно успішніше за літературу високу й хоча б тому заслуговує на увагу» [18, с. 53]. Окрім того, «лише унікальне глобальне» [19, с. 6], а, отже, вартує ґрунтовнішого вивчення. Сьогодні масова культура, однією з форм прояву якої є і белетристика, «на Заході ... вже не є маргінальною, а підпільною і поготив. Для більшості людей вона є просто культурою» (Дік Гебдідж) [17, с. 35], в межах якої все частіше волюють відшукувувати приклади високого, а не навпаки (за Г. Тульчинським) [19, с. 186].

Традиційно побутує думка, що основна установка творців масової літератури спроектована в основному на середньостатистичного реципієнта, якому пропонується втеча від реальності через «особливий тип пасивного некритичного сприйняття» [11, с. 316]. З огляду на простоту форми й змісту літератури масового штибу її часто вважають «сурогатом естетичного задоволення», «безнаціональною», «космополітичною», яка «легко піддається перекладові і розходиться багатомільйонними тиражами на багатьох мовах майже одночасно» [11, с. 316], а ласих до неї читачів — пасивними, інтелектуально обмеженими, без естетичного смаку суб'єктами. Однак, на наше переконання, такому опису можна піддавати хіба що зразки тривіальної літератури, які часто йменують терміном «кітч», але аж ніяк не всю масову белетристику. Помилковою залишається і думка щодо обмеженості її читацької аудиторії.

Зокрема, П. Свірський (P. Swirski) переконливо спростовує такі закиди масовій літературі, аргументуючи це тим, що представники середнього класу, які складають цільову аудиторію цієї продукції, у підборі книг для читання на дозвіллі є «часто більш консервативними і строгими» прагматиками, аніж представники елітних кіл. Для них змістове наповнення обраної ними книги, має передусім «відповідати їхнім особистим та соціальним вподобанням», але аж ніяк не навпаки [26]. Звинувачення середнього класу у бажанні втекти від реальних проблем видається для П. Свірського також безпідставним, оскільки саме ці люди становлять головний прошарок суспільства і завдяки їхній активній діяльності культура здатна розвиватись.

Комунікативні особливості масової літератури дозволяють трактувати її і з семіотичного пункту бачення: «як специфічну умовну мову (Р.Барт), як певний код, який втілює несвідомі психологічні прагнення мас (Ж.Лакан), як певну "риторику", яка передає фантастичне бачення світу (Ц.Тодоров» [8, с. 25].]. Однак цілісного осмислення будь-якого літературного твору (і надбання масліту, зокрема), можна досягти, лише якщо розглядати його у трьох вимірах семіозису: на рівні синтактики, семантики й прагматики. Про доцільність такого підходу, щоправда іншими словами, висловлюється, на нашу думку, і О. М. Зверев. Вчений наголошує на використанні семіотичного критерію поруч «з аналізом авторської установки, змістового об'єму творів, їх соціологічних функцій і т.д.», вважаючи, що «якраз в працях, присвячених масовій культурі, цей підхід здатний дати найзначніші результати» [8, с. 25].

Людині властиве бажання самоудосконалюватись, розширювати межі свого «я», перебуваючи одночасно «в собі» і «поза собою». Матеріалом для самопізнання і осягнення укладу людського життя стає література, як приклад монтажу «безлічі конвенцій» в горизонтальній площині тексту, які пізніше в процесі читання «транслюються в потік образів, що виникають у нашій свідомості» [27]. Найдавнішим джерелом такого «потіку образів» був міф.

Масова література «має особливу пристрасть до міфотворчості. (...) Зразки масової культури, так само як і міфи, не засновані на розрізненні реального та ідеального, вони стають предметом не пізнання, а сприйняття на віру всього, про що йдеться у творі» [6, с. 63]. Коріння масової літератури, на думку А.Мартушевської, сягає саме міфу і пролягає через казку аж до

сьогоднішніх популярних форм (детективу, любовної історії, вестерну, коміксів тощо). «Дорога від міфу через казку і до популярної літератури полягає у поступовій трансформації фантастичного, яке знаменне для міфу, в ідеалізацію, що характерна для популярної літератури. Ідеалізація створює можливість ідентифікації читача з позитивним героєм, яка зумовлена — як це довів Едгар Морін — з потребою життєвої вірогідності і правдоподібності з одного боку, і власне ідеалізації — з другого» [23, с. 279].

Часто ігноруючи, на відміну від казки, єдино можливу щасливу кінцівку (хоча і happy-end в літературі такого покрою річ загальноприйнята), масова література попри те не пориває з нею [казкою], оскільки «завдячує їй більшості фабульних матриць. Особливо це помітно в популярному сентиментальному романі (romance), який опирається на управдоподобнені мотиви Попелюшки і Принца, Красуні і Чудовиська» [23, с. 278-279].

«Двокий дидактизм» масової літератури — це ще одна риса, яка відмежовує це культурне явище від її першооснов — міфу і казки. Анна Мартушевська формулює виховні особливості «популярної літератури» як «натуральні» і «інституційні», де перші є прихованими «архетипами» і визначаються рецепцією масового читача, а другі — опираючись на них, несуть якийсь суспільний сенс [23, с. 280-281]. Тут ми можемо провести певні аналогії з лотманівськими «вторинними моделюючими системами», які подібно до «інституційного» типу дидактизму надбудовуються над рівнем природної мови.

Вивчати явище масової літератури без визначення ключових рис її невід'ємної форми функціонування — бестселера — неможливо. Тим не менше, серйозних наукових розвідок на вітчизняних теренах, в яких ґрунтовно і незаангажовано розглядався б цей феномен практично немає. Загалом, бестселерами прийнято вважати найбільш читабельні твори, які з огляду на свою популярність в певний період часу мають найбільшу кількість проданих екземплярів [25, с. 63] і традиційно розглядаються як суто комерційне явище. Окрім того, таку літературу часто йменують шаблонною, «експериментальною» або «літературою формули» (Дж. Кавелті), яка «включає в себе п'ять інваріантних одиниць: “пригода”, “романс”, “таємниця”, “мелодрама”, “чужі істоти і стани”» [20, с. 161]. Саме в межах цих максимально затребуваних жанрових типів і осцилюють творці масової літератури.

Офіційним часом з'яви терміну «бестселер» (bestseller) на американських просторах С. Чаковський (чи не єдиний пострадянський дослідник, якого зацікавили типологічні особливості цього поняття) вважає 1905-1910 рр. [20, с. 147], хоча перші паростки самого явища, на думку цього російського вченого, почали проростати ще в далекому 1640 р. з виходом у світ першої книги «батьків-пілігримів» «Массачусетський псалтир», яку можна назвати «першим американським бестселером» [20, с. 144]. В першому десятиріччі ХХ ст., коли лише почали використовувати термін «бестселер», масова видавнича індустрія Сполучених Штатів вже досягла неабиякого розквіту.

Наступний серйозний крок у своєму становленні бестселер зробив, на думку С. Чаковського, аж «9 жовтня 1942 року, коли відповідна рубрика з'явилась на сторінках щотижневого книжкового додатку до газети “Нью-Йорк таймс”. “Список бестселерів сьогодні”... — така ж невід'ємна частина американської масової культури, як премія “Оскар” в сфері кінематографу, конкурс на звання “Міс Америка” чи ігри “Світової серії” бейсбольного чемпіонату» [20, с. 151-152]. Потрапити у перелік найпопулярніших творів Америки можуть лише ті книги, які успішно продаються, а, отже, і найбільше читаються. Зі всього різноманіття ринку масової літератури до списку бестселерів потрапити може не кожен твір «кишенькового формату». Однак, навіть, тривале перебування окремих бестселерів на вершині такого своєрідного книжкового «хіт-параду», не обіцяє цій продукції цілковитого визнання серед кола літературних критиків.

У прихильників літератури високо художньої є аж надто багато закидів стосовно своєї невизнаної «молодшої сестри», а саме: її «конвеєрність», потурання нерозвиненим смакам масової аудиторії; негативний вплив на високу культуру, спрощення її та відбивання потенційних споживачів; негативний вплив на суспільство в цілому, зниження культурного рівня, витворення пасивної, споживацьки налаштованої аудиторії; комерційність, гомогенність, відчуження», «ескапізм», пропагування насильства та сексу [18, с. 53]. Втім, на нашу думку, подібний підхід надто категоричний, адже, «щоб задовольнити більшу аудиторію, потрібна не менша майстерність, ніж сподобатись невеликій чи вибагливій групі цінителів» [14, с. 59]. Саме повна залежність масової літератури від свого читача робить її одиницею динамічною і сучасною.

Змінюються смаки читацької аудиторії, відповідно, одразу ж повинні мінятися і акценти в літературі такого роду. З позиції семіотики можна було б підсумувати, що в умовах книжкової маркетизації спостерігаємо деяке підпорядкування синтаксичного та семантичного рівнів твору прагматичному. А тому, доцільнішими для характеристики бестселерів видаються означення «вдалий»/«невдалий», аніж «добрий»/«поганий» [20, с. 157], оскільки рівень популярності — це чи не найважливіша риса аналізованого явища.

В ході свого історичного розвитку бестселер змінювався і удосконалювався як зовнішньо, так і внутрішньо. В матеріально-побутовому плані «заарканити» якнайбільшу кількість читацької аудиторії творці масової літератури прагнули через зниження цін на неї, зручний «кишеньковий» формат, збільшення кількості місць продажу і т. д. Однак саме лише поліпшенням формальних зручностей не зробило б цей культурний феномен таким глобальним і унікальним. Вміле наповнення форми потрібним і актуальним змістом — ось, що вивело масову літературу на загально планетарний рівень.

Хоча «“типовий бестселер” просто не існує» (Ф. Л. Мотт) [20, с. 159], все ж певних вимог творцям цього неординарного феномену слід дотримуватись. «А саме: 1) чітка сюжетна лінія; 2) захоплюючий зміст; 3) адресованість конкретній аудиторії, слухачеві; 4) конкретний розподіл добра і зла, правди і кривди; 5) залучення до творів міфів, казок тощо; 6) повторення одного й того ж епізоду декілька раз в різних ракурсах та багато інших» [5]. Окрім того, твір повинен бути простим у всьому: у мові, у стилі, у структурі, у проблематиці, щоб не напружувати уяву читача, а, навпаки, створити йому умови для внутрішньої релаксації. Дотримання цих шаблонів дещо стандартизує книжкову продукцію, однак, все рівно дозволяє їй ось уже скільки часу існувати та ще й розширювати сферу свого впливу.

Тим не менше, потрапити у перелік найпопулярніших книжок і протриматись там протягом довшого часу можуть не всі зразки масліту. Очолити список бестселерів зможуть лише ті, які зламують стандарти і переборюють стереотипи, продемонструвавши цим особливий динамізм і гнучкість. Сьогодні, коли західне суспільство вже наситилось низькопробним літературним ширпотребом, у якому превалюють насильство і еротика, перед масовою літературою постають нові завдання і рубежі. Сучасного жителя планети, перед яким відкрита безліч технічних можливостей, вже важко здивувати.

Зі здобуттям своєї незалежності, Україна, як і багато інших пострадянських держав, постала абсолютно відкритою і, водночас, беззахисною перед напливом західної індустрії розваг. Зростаюче бажання сказати «ні» всьому старому переросло у «тотальний бунт» не лише проти «чужої» «радянської російської імперії», але й проти, хоч і своїх за корінням, але «інших» за світобаченням «старомодних українців», «які хочуть бачити ствердженими традиційні цінності всюди і назавжди» [16]. Бажання свіжих відчуттів стало своєрідним викликом як для творців вітчизняної літератури, так і для її теоретиків.

Багатоликість масової літератури дозволяє їй маскувати під, на перший погляд, простими і універсальними формами глибокий закодований зміст, що часто дозволяє її творам (зокрема, бестселерам) легко долати межі «свого» культурного обширу і виходити на світові позиції культурної першості. Відтак, теоретичне осмислення досліджуваного нами феномену може бути повним лише завдяки комплексному аналізу як внутрішніх так і зовнішніх чинників їхнього функціонування. Особливо плідних результатів, вважаємо, можна досягти шляхом порівняльного аналізу зразків масліту різних культурних просторів або через зіставлення популярних літературних одиниць з їхніми іншокультурними відповідниками — перекладами. Загалом, у запропонованій розвідці ми намагались віднайти якомога більше позитивних рис аналізованого нами культурного явища і цим певним чином наблизити його до надбань високохудожнього літературного Олімпу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анастасьев Н. А. Массовая беллетристика в США: социальный заказ и эстетические стандарты / Николай Аркадьевич Анастасьев // Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. — М. : Наука, 1974. — С. 9-36.
2. Гершкович З. И. “Массовая культура” и фальсификация мирового художественного наследия / Зиновий Ильич Гершкович. — М. : Знание, 1986. — 64с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”; №9).
3. Гершкович З. И. Парадоксы “массовой культуры” и современная идеологическая борьба / Зиновий Ильич Гершкович. — М. : Знание, 1983. — 64с; 16см. — (Новое в жизни, науке, технике. Научн. Коммунизм; 12).
4. Гундорова Т. Висока культура і популярна культура: слов’янський контекст / Тамара Гундорова // Слово і Час. — 2008. — №9. — С. 52-63.
5. Данилюк А. І. Масова культура в контексті демократичних перетворень ХХ століття: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.08 “Естетика”/ Алла Іванівна Данилюк. — К., 2000. — 17с.
6. Режим доступу: // <http://disser.com.ua/contents/7502.html>
7. Домбровська М. Дефініції “масової літератури” / Марія Домбровська // Слово і Час. — 2005. — №11. — С. 54-65.
8. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Ніла Зборовська // Слово і Час. — 2007. — №6. — С.3-8.
9. Зверев А.М. Что такое «массовая литература»? / Алексей Матвеевич Зверев // Лики массовой литературы США. — М. : Наука, 1991. — С.3-36.
10. Карцева Е. Н. Идеино-эстетические основы буржуазной “массовой культуры” / Елена Николаевна Карцева. — М. : Знание, 1976. — 112с. (Нар. ун-т Фак. литературы и искусства).
11. Карцева Е. Н. “Массовая культура” в США и проблема личности / Елена Николаевна Карцева. — М. : Наука, 1974. — 192с.
12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636с.
13. Лімборський І. Weltliteratur за доби глобалізації: пошуки нової посткультурної ідентичності / Ігор Лімборський // Слово і Час. — 2008. — №6. — С. 3-10.
14. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Юрий Михайлович Лотман // О русской литературе. — С.-Петербург : Искусство-СПБ, 1997. — С. 817-826.
15. Николукин А. Н. Антикультура : массовая литература США / Александр Николаевич Николукин. — М. : Знание, 1973. — 64с.
16. Николукин А. Н. Утраченные надежды (Американская литература и крушение “американской мечты”) / Александр Николаевич Николукин. — М. : Знание, 1984. — 64с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Литература”; №3).
17. Покальчук Ю. Література, що дорослішає / Юрій Покальчук // Американська література після середини ХХ століття : Матеріали міжнародної конференції, Київ, 25-27 травня 1999р./ Уклад. Т. Н. Денисової. — К. : Довіра, 2000. — С. 78-79. — Укр., англ.
18. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: Вступний курс / Джон Сторі / Пер. з англ. С. Савченка. — К. : Акта, 2005. — 360с.
19. Таранова А. “Велике нечитоме” і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства / Анна Таранова // Слово і Час. — 2008. — №11. — С. 49-56.
20. Тульчинський Г. Л. Массовая культура как реализация проекта Просвещения: американские и российские последствия [Электронный ресурс] / Григорий Львович Тульчинский // Философский век : Альманах. Вып. 31. Бенджамин Франклин и Россия : к 300-летию со дня рождения. Часть 1 / Отв. редакторы Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. — СПб. : Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2006. — С. 179-206.
21. Режим доступу: // <http://ideashistory.org.ru/pdfs/21tulchinsky.pdf>
22. Чаковский С.А. Типология бестселлера / С.А. Чаковский / Лики массовой литературы США. — М. : Наука, 1991. — С. 143-205.
23. Brogan D. W. The problem of high culture and mass culture / D. W. Brogan / Literary Taste, Culture and Mass Communication. Vol. 1. Culture and Mass Culture /Ed. by Peter Davison, Rolf Meyersohn & Edward Shils. — Cambridge : Chadwyck Healey Ltd, 1978. — P. 185-199.
24. Macdonald D. A theory of mass culture / Dwight Macdonald / Literary Taste, Culture and Mass Communication. Vol. 1. Culture and Mass Culture /Ed. by Peter Davison, Rolf Meyersohn & Edward Shils. — Cambridge : Chadwyck Healey Ltd, 1978. — P. 167-183.
25. Martuszevska Anna Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury? / Problemy teorii literatury.— Seria 4. — Ossolineum, 1998. — 495s.

26. Shils E. Mass society and its culture / Edward Shils / Literary Taste, Culture and Mass Communication. Vol. 1. Culture and Mass Culture /Ed. by Peter Davison, Rolf Meyersohn & Edward Shils. — Cambridge : Chadwyck Healey Ltd, 1978. — P. 201-229.
27. Słownik terminów literackich / red. Janusz Siawicki. — Wrocław-Warszawa-Kraków : Ossolineum, 2005. — 706s.
28. Swirski P. Popular and Highbrow Literature: A Comparative View. — Vol.1. — № 4. — Purdue University Press, 1999.
29. Режим доступа: // <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/4>
30. The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology: An Interview with Wolfgang Iser //Anthropoetics III, No. 2 (Fall 1997 / Winter 1998). — 10p.
31. Режим доступа: // http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/Iser_int.htm

SUMMARY

In the given article there has been made an attempt to reveal the essence of the concept “mass literature” and find out its position in comparison with high literature. There have also been analysed the reasons of mass literature emergence and models of its existence. The article explores the place and main functions of the “bestseller”.

Key words: mass literature, high literature, ideology, myth, bestseller.

Ольга КОГУТ

© 2009

«ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ» ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА В НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ Н.Я. ЭЙДЕЛЬМАНА

Интерес к теории жанра романа в отечественном и зарубежном литературоведении не угасал в течение многих десятилетий. При этом обнаружились некоторые спорные вопросы в понимании жанра романа и его «вариативных» проявлений. Одним из таких является вопрос о жанровом содержании романа, о специфических для него способах художественного обобщения, о «синтетических» жанровых «модификациях».

Мысль о содержательности жанровых форм прочно утвердилось в нашем литературоведении. Жанры не только преобразуются, взаимодействуют, разрушаются, сменяют друг друга, но и обладают устойчивым содержанием, что и обеспечивает им долгую жизнь в литературе. Даже сойдя с исторической арены, старые жанры продолжают оказывать сильное воздействие на формирование новых жанровых образований. «Память жанра» – феномен вполне реальный, знакомый каждому писателю.

Одним из ярких «вариативных» явлений романного жанра, безусловно, является исторический роман. В свое время Б.Г. Реизов своеобразие жанра исторического романа определил как «правдивый вымысел» [4, 11], подчеркивая противоречие самого названия жанра, сочетающего несовместимые, взаимоисключающие понятия – правду и вымысел.

Понятие правды являлось центральным в разнообразных эстетических концепциях в течение столетий. В XIX веке в романтической эстетике оно почти отождествлялось с историей. В этом понимании правда получила наиболее полное выражение именно в историческом романе. Историческая правда, состоящая из разнообразных относительных истин, требовала широких обобщений и вместе с тем максимальной конкретности. И то и другое достигалось средствами искусства, соединяющего воедино работу философского ума и художественного воображения.

Исторический роман, как известно, пользуется репутацией в высшей степени занимательного жанра. Однако, по справедливому замечанию М.М. Бахтина, «ни один художественный жанр не может строиться на одной голой занимательности. Да и для того, чтобы быть занимательным, он должен задеть какую-то существенность» [1, 257]. Эта «существенность», как представляется, и есть то, что можно назвать «жанровым содержанием».

Вопрос о смысле и объеме данного термина на сегодняшний день остается дискуссионным, поскольку различный историко-литературный материал во многом определяет то или иное решение вопроса. В одной из своих работ Л.В. Чернец, занимавшаяся проблемой

жанрового содержания, приводит формулу Г.Н. Поспелова: категория жанрового содержания – это «типологический, исторически повторяющийся аспект проблематики произведений» и подчеркивает, что «благодаря этой категории можно проследить преемственность в жанровом развитии литературы» [6, 96]. То есть, жанровое содержание составляет наиболее общий, абстрактный уровень той «существенности», о которой писал М.М. Бахтин. Если воспользоваться словами другого выдающегося ученого: В.Я. Проппа (высказанными, правда, по другому поводу), то этот уровень «можно сравнить с нулем, который в ряду цифр представляет собой определенную величину» [2, 37].

Наше внимание привлекло «жанровое содержание» книг Н.Я. Эйдельмана, ставших заметным явлением культурной жизни 1960-1980-х годов, предметом многочисленных дискуссий как в аспекте исторического «наполнения», фактажа, так и связи с проблемой жанра.

Полагаем, что «нулевым», исходным уровнем жанровой проблематики книг Н.Я. Эйдельмана, неизменно присутствующим в том или ином виде в конкретных произведениях писателя, является «жанровое содержание» исторического романа. Этот «нулевой уровень» правомерно представить в виде некоторого набора исходных, общих для этого жанра идей, что и заставляет вспомнить о творчестве замечательного историка-литературоведа.

Жанр, который получил развитие в произведениях Н.Я. Эйдельмана, не осмыслен в достаточной степени. Однако подчеркнутая документальность, установка на истинность в сочетании с нестандартностью историко-философского осмысления фактов и литературная занимательность, позволяют предположить в произведениях ученого-писателя наличие «жанрового содержания» исторического романа.

В историю русской литературы Н.Я. Эйдельман вошел как автор своеобразного «синтетического» жанра, сочетавшего научную точность документальности с психологической утонченностью классического романа и особым интересом к нравственной проблематике. (Напомним, что сама жанровая сущность романа синтетична. Он «оказался способным сблизить литературу с жизнью в ее многоплановости и сложности, противоречивости и богатстве. Романная свобода освоения мира не имеет границ» [5, 330]).

При помощи материалов, извлеченных из архивов или уже публиковавшихся, но недостаточного изученных и оцененных исследователями, писателю удается прояснить некоторые загадочные и важные страницы политической истории России, истории культуры и литературы. Облекая научный поиск в литературную форму (подчеркнем эту эйдельмановскую особенность), автор предельно персонифицирует свое повествование, освещая исторические события в лицах, показывая своих героев в историческом и культурном контексте и в процессе их личностного формирования и становления. При этом писатель максимально объективен и достоверен. Он сохраняет не только подлинность исторического материала, но и подлинность человеческого документа, обращаясь к дневникам, письмам, воспоминаниям. В процессе художественного построения, писатель преобразует эти документы, сохраняя не только их фактическую точность, но и подлинность чувств и эмоций «действующих лиц». Произведения такого рода исследуют не столько само историческое событие, сколько феномен времени и живущих в нем людей.

Историк по образованию, призванию Н.Я. Эйдельман привносит в историко-литературный жанр абсолютную достоверность и документализм, делая ставку на непреходящие «опорные ценности» (В.М. Маркович) русской культуры и литературы.

Избегая открытого вторжения в текст, Н.Я. Эйдельман организует повествовательную структуру своих книг таким образом, что каждый эпизод раскрывает определенную грань авторского замысла. Однако, говоря об авторской «точке зрения», мы имеем в виду не столько систему авторского восприятия вообще, сколько ту точку зрения, которую он выражает структурной организацией книги. Так, представляя яркую, драматическую биографию И.И. Пущина («Большой Жано»), Эйдельман прибегает к одной из наиболее убедительных и достоверных для читателя жанровых форм – дневника, который ведет герой книги. «Создавая» дневник И. Пущина, писатель опирается на известные воспоминания и письма И.И. Пущина [3]. А, повествуя о жизни и смерти С. Муравьева-Апостола («Апостол Сергей»), использует принцип монтажа. Именно при помощи соединения отдельных эпизодов, как будто бы не связанных (последовательно идущие части: «Один день», «Газета», «Попугай», «Гроза»), сопоставляет судьбы различных героев, выстраивая единую повествовательную линию, тем самым, добываясь динамики развития сюжета, передавая атмосферу эпохи, демонстрируя собственное оригинальное романное мышление.

В творчестве Н.Я. Эйдельмана наблюдается и принцип последовательного соединения эпизодов: исторические, биографические факты, истории героев следуют одна за другой, вступая в различные отношения между собой. Объединение материала в главы или части по «тематическому» принципу можно отметить в книге о последнем десятилетии биографии А.С. Пушкина («Пушкин: Из биографии и творчества. 1826–1837»): Первая глава посвящена периоду жизни Пушкина с 1826 по 1830 годы; вторая – «ретроспективная» – лицу, михайловской ссылке; третья – «Уход» – последним годам жизни поэта.

Н.Я. Эйдельман как автор документальных произведений, создающий свой «образ времени» на материале чужого жизненного опыта, исходит, прежде всего, из понимания значительности представляемых судеб, наполненных неким автономным смыслом. И поэтому направляет свои творческие усилия на то, чтобы каждая из его книг воспринималась как законченное, способное к самостоятельному функционированию произведение.

Эйдельмановский организационный принцип проявляется не только в эстетическом отборе и организации материала, но и в глубине философских обобщений, в авторских размышлениях, демонстрирующих высокую степень постижения человеческого опыта. Как правило, автор отходит от последовательного воспроизведения судеб своих героев, постоянно прерывает повествование, возвращаясь назад, однако каждый эпизод таит в себе новый поворот жизни, открывает новые обстоятельства, казалось бы, известного. Подробности личной судьбы придают событиям объемность и выразительность. Таким образом, событийный аспект, эпическое начало являются ведущими при монтаже документального материала в книгах писателя. При этом центральную позицию его повествовании всегда занимает человеческая индивидуальность, «личная история» реальных героев времени. Объединение свидетельского материала осуществляется не только по принципу участия героя в определенном событии, но и по внутренней логике накапливаемого материала, помогающей обнаружить в каждом конкретном герое-персонаже возможные следы вечности, отголосок необычной человеческой судьбы в нашем сегодняшнем дне.

Степень достоверности определяется читателем эйдельмановских книг и глубиной эмоционального переживания, передаваемых автором, что помогает избавиться от штампов и устойчивых канонов восприятия. В связи с вышесказанным, каждый образ, каждую деталь книг Н.Я. Эйдельмана необходимо рассматривать в двух ценностных контекстах: в контексте жизни героя, и в контексте замысла всей книги, в этом плане все ее содержание всецело подчинено авторскому замыслу.

К вопросу определения своеобразия историко-филологического жанра, полагаем, необходимо подходить через характеристику его важнейших составляющих: условий, принципов, предпосылок, что позволяет сделать вывод о необходимом присутствии объективных и субъективных факторов в процессе создания произведений этого жанра. Так, к объективным факторам можно отнести наличие «стержневого события», которое объединяет самим фактом свершения многих и многих людей. Данное событие часто стирает в летописи истории конкретные имена и судьбы людей, подавляя своим масштабом индивидуальность, однако и проявляет судьбы и характеры людей, которые навсегда окажутся связанными с этими событиями: к примеру, история декабристского движения и восстания, так ярко воссозданная в книгах Эйдельмана «Лунин», «Обреченный отряд», «Апостол Сергей», «Большой Жано». В данном случае можно говорить о декабристском дискурсе в творчестве писателя. Объективным фактом следует отнести биографии и творчество выдающихся представителей русской истории и культуры: Карамзина, Пушкина, Герцена и др. (Подчеркнем особенное отношение Н.Я. Эйдельмана к пушкинской теме, одной из ведущих в творчестве писателя). Субъективные факторы определяются личностью автора, взявшего на себя труд воссоздания подлинных событий.

Автору, наделенному особым даром сопереживания, с развитым чувством эстетической оценки, принадлежит главная роль в процессе развития нового жанра. Осознавая важность человеческих открытий, Н.Я. Эйдельман стремится к максимальному внешнему самоустранению. Занимаясь поиском психологически правдивых человеческих документов, способных превращаться в знаки, символы времени, он избегает собственных «открытых» комментариев, признавая их относительность. Версия событий, изложенная героем и смысл, извлеченный из нее автором, могут и не совпадать, но Эйдельман будет отстаивать права искусства на возможность обнаружения запредельных знаний о человеке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
2. Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
3. Пущин И.И. Записки о Пушкине. Письма. – М.: Худож. лит., 1988. – 559с.
4. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. Изд. 2-е. – М.: Высшая школа, 1977. – 303 с.
5. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высш. школа, 1999. – 398 с.
6. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М.: Высшая школа, 1982.

Ольга ВОЗНЮК

© 2009

ВІЗІЯ УКРАЇНИ ЄЖИ СТЕМПОВСЬКОГО НА ШПАЛЬТАХ ПОЛЬСЬКОГО ЕМІГРАЦІЙНОГО ЧАСОПISУ ПАРИЗЬКОЇ “КУЛЬТУРИ”

Українець як Інший у польському соціокультурному кодї досить довгий час перебував на маргінесі. Іншість українця розглядалася переважно в амбівалентному ключі та варіювалася в залежності від історичних умов, проте загалом переважав колоніальний погляд польської культури на українську іншість.

Після Другої світової війни змінюється вектор бачення та актуальності набирає еміграційний дискурс. Відповідно, українсько-польський діалог продовжується в умовах території Іншого, яка вже детермінує порядок зміни пріоритетів та канонів. На терені Іншого, тобто на еміграції, кут бачення письменника зазнає впливу координат простору і часу та усіх інших похідних, що з цього випливають (що ми розглянули вище). Виникає нова модель для українсько-польського діалогу, яка характеризується вільним перебуванням (у порівнянні з позицією радянської України та ПНР) на еміграції.

На еміграції в незалежних умовах, порівняно з материнською землею, проте під тиском простору Іншого, на якому перебувають емігранти, з'являються вільні інституції емігрантів, які гуртують мистецьких та політичних діячів для створення діаспори. До таких інституцій, які провадили незалежну діяльність, спрямовану на діалог та порозуміння між українцями та поляками, був Літературний інститут у Парижі під керівництвом Єжи Гедройця.

„Культура”, видавши перший номер у 1947 р., заманіфестувала свою позицію як часопису високого інтелектуального рівня, який своїм завданням оголошує боротьбу з радянським режимом у Центрально-Східній Європі та стереотипами сприйняття українців, білорусів, литовців у польському суспільстві. Фактично Єжи Гедройц створив новий українсько-польський дискурс в умовах Іншого, де українець як Інший розглядався як партнер, а не як підкорений. Часопис змінив імперську візію бачення на партнерську щодо українця. Треба було мати неабияку мужність і візію перспективи часу, щоб підняти таке важливе завдання як зміна вектору бачення українсько-польських стосунків.

Уже з перших чисел на шпальтах часопису з'явилася українська проблематика. Для розвитку цієї справи Гедройц шукав порозуміння та контактів з українською еміграцією в Європі. Для нав'язання контактів з українськими інтелектуалами був відряджений Єжи Стемповський. Як наслідок цієї подорожі до Німеччини на шпальтах „Культури” з'явилася перша стаття українського автора Леоніда Мосендза (підписана псевдонімом Леонід Корзон) „Українську неокласу-парнасіці” („Українські неокласики-парнасці”) [4], де автор описує долю українських поетів-неокласиків, розстріляних Сталіном. Ця стаття дала початок далішим публікаціям українських авторів на шпальтах часопису та розпочала українську тематику.

У нашій статті зосередимо увагу на постаті польського есеїста Єжи Стемповського, публіцистична творчість якого на шпальтах паризької „Культури” в українському контексті представляється нами вперше.

Імагологічна рецепція українця як Іншого у просторі культурного дискурсу польської еміграції активно підтримувалася авторами паризького часопису “Культура”. Єжи Стемповський, запровадивши серію есе під назвою “Notatki niespiesznego przechodnia”, підіймав неодноразово на шпальтах часопису імагологічну проблему рецепції поляками українців, а також описував автовізію власного народу. Обґрунтовуємо впровадження терміну **літературна автовізія** на означення рецепції автором власної нації, що позначається суб’єктивністю письменника. На нашу думку, літературна автовізія може характеризуватися певними відмінностями від стереотипу нації, який побутує як у міжнаціональному, так і в національному культурному дискурсі. Специфіка автовізії полягає у суб’єктивності її реалізації в порівнянні із автостереотипом нації, який більше ґрунтується на ментальному і когнітивному рівні, та відзначається певною стабільністю.

Єжи Стемповський був одним з чільних авторів паризької „Культури”, співпрацював з часописом від перших випусків до дня смерті у 1969 р., а також брав активну участь у налагодженні контактів з українською еміграцією. Перша публікація Павла Гостовца (псевдонім Є. Стемповського) з’явилася вже у № 2-3 „Культури” 1948 року, де автор подавав жартівливі поради як програти війну з Радянським Союзом [12]. За час співпраці з “Культурою” Є. Стемповський опублікував 101 статтю, найпопулярнішими серед яких був цикл есе „Notatki niespiesznego przechodnia”, де письменник підіймав актуальні питання з історії культури, літератури, мистецтва, політики, українсько-польських відношень. Це був свого роду щоденник роздумів, який редактор Єжи Гедройц публікував майже у кожному числі часопису протягом 15 років.

Цикл статей присвятив публіцист подорожам повоєнною Німеччиною (1948-1949) [див. 16], де автор наголошував на змінах, які відбулися не лише в архітектурі міст, але й у ментальності людей. Таким чином польський письменник розглядав імагологічну проблему відношення Свій (поляк) – Інший (німець) у післявоєнний період, що позначалася особливою гостротою, зважаючи на історичні обставини. Німецько-польські відносини займають важливе місце в публікаціях Є. Стемповського, автор наголошував на їхній нормалізації та прийнятті повоєнних кордонів. Отож, польський критик пропонує акт примирення й прийняття повоєнного укладу історії задля розвитку добросусідських відносин у майбутньому обох країн. Німецький дослідник Базіль Керський підкреслює значення щоденників Є. Стемповського у політичному процесі становлення відносин Польща-Німеччина: „Z dzisiejszej perspektywy dzienniki Stempowskiego nie tylko wyróżnia od innych podobnych dokumentów ich walor literacki, ale także trafność analizy sytuacji politycznej powojennych Niemiec. Dzienniki Hostowca były odważną próbą znalezienia nowego, wspólnego języka z demokratycznymi Niemcami” [3, с. 18]. Слід зазначити, що така пропозиція була хоча й далекоглядною, проте важкою для прийняття у післявоєнній Європі, де особливо загострились протистояння Свого та Чужого як на ментальному, так і на культурно-політичному рівнях.

Є. Стемповський приділяв особливу увагу імагологічній рецепції Іншого у широкому когнітивному вимірі цього поняття. Письменник висвітлював на сторінках часопису також і проблему рецепції росіян у польському суспільстві. Представляв читачеві російську ментальність, історію російської культури та її міжнародну політику. Польський критик демонстрував російське питання в перспективі взаємовпливів культур та розвитку політичної думки, стверджуючи, що росіяни не можуть дійти до розуміння Іншого, прийняття думки Іншого [13]. Таке критичне судження щодо російської культури автор обґрунтовував історичними особливостями творення російської нації. Проте слід зазначити, що така позиція автора щодо російського питання не створювала негативного сприйняття російської культури. Навпаки, Є. Стемповський як літератор та письменник захоплювався високомистецькими зразками російської культури, зокрема, зробив переклад на польську мову “Доктора Живаго” Б. Пастернака. Таким чином, на стан імагологічної відкритості нації на сприйняття Іншого впливає ряд факторів, серед яких можемо назвати історію формування нації, історію національної державності, географічні особливості та ін.

Є. Стемповський представляв й автовізію поляків з імагологічного пункту бачення росіян, де критикував власний народ за те, що той не намагався зрозуміти росіянина як Іншого, а тому не міг оцінити сильні та слабкі його сторони: „polacy nigdy nie znali dobrze Rosji... ich zdolności poznawcze zamroczone były przez kompleks ofiary przemocy i jego niezliczone konsekwencje, mistykę oporu zbrojnego, mistykę męczeństwa, wallenrodyzm i różne systemy zamykania się w uczuciu obrażonej godności” [18, с.130]. Слід підкреслити, що автовізія письменника є досить критичною щодо власного народу, проте не можемо не зазначити об’єктивізм, який закладений в її основі.

Письменник стає понад автостереотипами, які панували в польському суспільстві, виражаючи свою позицію щодо цього питання.

Є. Стемповський як гуманіст багато уваги у статтях присвячував питанням розвитку гуманітарних наук. Проблему розвитку літератури та місце літератури в повоєнному світі розглядав Є. Стемповський у ряді статей [див. 20], де стверджував необхідність розвитку гуманістичної думки та літератури на високому рівні, продовжуючи та зберігаючи європейські цінності. Есеїст європейського рівня Єжи Стемповський сягав історико-культурного коріння греко-римської доби і на основі цих традицій розглядає питання культурного розвитку повоєнної Європи. Великою проблемою вважав автор нехтування гуманітарною наукою у теперішньому економічному світі, що негативно відіб'ється у майбутньому на розвитку суспільства [17]. Лише збереження культурних традицій та звернення уваги на гуманістичні цінності сприятиме гармонійному розвитку суспільства.

Записи „неспішного перехожого” (як сам називав себе письменник) демонстрували широку глибоку ерудицію автора, який роздумував над питаннями мистецтва. Підіймав критик і важливу проблему щодо мови творення письменників в умовах еміграції, зокрема, наголошував на тому, що, залишаючись на еміграції, він пише польською мовою, оскільки вона для нього є природнім засобом викладу думок. Хоча автор вільно володів майже двадцятьма мовами, серед яких були всі європейські, а отже, міг реалізувати свій письменницький хист будь-якою іншою мовою. Зокрема, про свою позицію щодо писання рідною мовою на еміграції письменник писав: „W ostatnich latach – jakkolwiek francuski pozostał językiem mego najbliższego otoczenia – nie przestałem się odeń oddalać. Piszę w nim tylko okazjonalnie, Czytam więcej po włosku i niemiecku niż po francusku, Piszę prawie wyłącznie po polsku” [див. 24]. Прикладом реалізації свого таланту іншою мовою може бути збірка есе французькою мовою, видана у Швейцарії у м. Берн Є. Стемповським “La Terre bernoise” [21], за яку письменник отримав нагороду бернського кантону. Таким чином, критик відповідав на питання скептиків, чи варто писати на еміграції рідною польською мовою.

Є. Стемповський зазначав, що письменник на еміграції є подвійно самотнім, оскільки „Oderwany od kraju, nie ma również kontaktu z emigracją, rozproszoną po kilku kontynentach. Jego udział w życiu literackim ogranicza się do tego, co mu przyniosą okazujące się na emigracji czasopisma.” [див. 22]. Однак, на думку есеїста, справжній письменник на еміграції не перестає писати, оскільки творчість є його справжньою суттю, і ніщо не може перешкодити в реалізації свого таланту, оскільки „Uroki słowa mówionego są zwiewne; nikt nie potrafi opisać ich na papierze.” [23, с.261]. Перебування на еміграції стає новим виміром для творчості письменника, проте мова творчості, на думку есеїста, повинна бути та, яка для письменника є рідною, оскільки „Język pisany posiada zbyt wielką autonomię, aby oderwanie od kraju mogło przeszkodzić emigrantom w pisaniu.” [23, с.261]. На думку польського дослідника А. С. Ковальчика “Wyrażenie „styl bycia emigrantom” odnosi się do indywidualnego sposobu radzenia sobie z losem przez poszczególnych emigrantów...W słowie „emigrant” zatrzymany jest moment ruchu, przekroczenia, stanu przejściowego, zawieszenia i niepewności...Emigrant bowiem to dla mieszkańców jego kraju osiedlenia figura egzotyczna, przybysz z innej opowieści, którą on sam chętnie nazywa tragedią, a która postronnych słuchaczy mało interesuje” [5, с.183]. Таким чином, перебуваючи на еміграції письменник також визначає і свою сутність емігранта, що виражається у виборі мови творчості, а також у способі буття емігрантом, який демонструє й особисту, громадську позицію митця.

Велику кількість статей присвятив письменник рецензуванню книг, у яких автор виступав не лише як літературний критик, але й як коментатор епохи та місця даної книги в масштабі європейської літератури. Його рецензії постають не у строгих критичних канонах, а у формі короткого есе, в якому Є. Стемповський у відступах детально характеризує інформацію про книгу [див. 7]. Такий своєрідний авторський стиль дозволяв письменникові не лише дати критичні зауваги щодо даної книги, але й розкрити культурний контекст доби та роль даної публікації у загальнокультурному контексті.

Кожна публікація Єжи Стемповського - це глибокий роздум над питаннями існування сучасного світу, гуманістичною візією майбутнього та критикою сьогодення. Статті-есе переповнені завжди доречними відступами, які підкреслюють головну думку, посилюють її в історичній перспективі часу. Хоча в Є. Стемповського переважає критичне ставлення до сьогодення і катастрофічна візія майбутнього, однак, його роздуми сповнені життєдайної сили, розкривають глибину неперервності людської історії.

Україніка Є. Стемповського не виділяється окремо, ця тематика органічно вплітається в статті письменника і чітко демонструє позицію автора. Ще перед публікацією листа священника Ю. Маєвського щодо українського питання, Є. Стемповський висловлював тезу, що не варто чекати на повернення Львова і Вільнюса, а потрібно відмовитись полякам від цієї ідеї [10]. У листі до Є. Гедройця від 12 X 62 Є. Стемповський пише: “*Tęsknoty Polaków do Wilna i Lwowa, mimo wszystkich omówień i zastrzeżeń słownych, muszą wywoływać u Litwinów i Ukraińców takie same wrażenie, jakie u Polaków wywołują tęsknoty Niemców do Bydgoszczy i Wrocławia. Nie wróżą mianowicie nic dobrego.... Gdyby o idei jagiellońskiej zaczęli mówić Litwini czy Białorusini, byłoby to co innego; dopóki mówią o tym tylko Polacy, nie wychodzimy poza wspomnienia smutne dwudziestolecia. Staralem się to wyjaśnić, pisząc o kompleksie jagiellońskim....*” [2, с.212]. Звісно, така думка не знайшла підтримки у широких колах польської еміграції, проте це стало поштовхом до розвитку українсько-польського діалогу на шпальтах часопису. У цьому випадку письменник пропонував змінити рецепцію українця як Іншого у польській ментальності, через зацікавлення Ним як Іншим, ввести Його у новий вимір партнерських відносин та вести із Ним діалог.

Є. Стемповський розглянув ситуацію українських теренів II Речі Посполитої, де змалював терени, історію та звичаї цих земель [див. 8]. Зображував автор ідилічну картину співжиття різних націй, відзначав роль та вплив української культури, фольклору на створення світовими митцями своїх творів, а отже, таким чином розглядав вплив української культури на європейське мистецтво.

Є. Стемповський пропонував свій вихід зі складної ситуації, яка склалась після війни. Він повертався до ідеалістичної концепції ягелонської ідеї, яка трактувала Іншого як Свого, в розумінні письменника це була “*magiczna formuła pozwalająca pokonać wszystkie trudności wynikające z obecności na obszarze Rzplitej tylu Ukraińców, Białorusinów, Litwinów*” [14, с.34]. Проте автор розумів, що це лише мрійливий спогад про минуле, що ця ідея є нереальною для сьогодення “*Ktokolwiek się nad tym dłużej zastanawiał, wiedział, że idea jagiellońska znikła z obiegu, że nie ma jej ani w pamięci ani w obyczajach żyjących*” [14, с.34].

Є. Стемповський критикував колоніальну візію України, яка артикулювалася на шпальтах часопису “*Pamiętnik Kijowski*”, що видавався у Лондоні польськими емігрантами з Києва. Критик зауважує цікаву особливість, що у цьому часописі Київ не представлявся як простір питомо український, де був присутній цей Інший-українець, проте Київ постає містом винятково польським [9]. Цікавим фактом є те, що письменник підкреслює ментальні зміни власного народу щодо сприйняття Іншого-українця. Звертає увагу письменник на те, що поляки відмовляються від візії Польщі ягеллонської, яка мала б бути тереном мирного існування різних націй та релігійних визнань, а повертаються до ідеї Польщі п’ястівської, де в одній країні живе одна нація [6]. Отже, автостереотип також змінюється під впливом історичних обставин, що характеризує зміну ментальності суспільства не лише щодо власної нації, але й щодо Іншого.

На думку Є. Стемповського, поети-романтики “*української школи*” залишили образ ягеллонської Речі Посполитої, проте наступне покоління поляків відійшло від цієї ідеї. Однак, як зазначає письменник, багато з поляків є синами Речі Посполитої ягеллонської, до числа яких відносить письменник і себе. Вони відчують себе “*naznaczonymi w jakiś sposób przez jej osobliwą cywilizację. Czasami, nawet w tłumie rodaków, odczuwamy wynikłą stąd milczącą odrębność*” [1, с. 119]. Таким чином, приналежність до ягеллонської ідеї давало відчуття певної Інакшості, на думку письменника, інакшості серед своїх. Представники цього покоління відчували себе іншими щодо суспільства, оскільки сприймали світ у системі цінностей ягеллонських ідей, згідно яких усі були рівні та відкриті на Іншого, де Інший не був Чужим.

Особливої уваги заслуговує оцінка “*української школи*” в польській літературі, яку висловив Є. Стемповський на шпальтах “*Культури*”. Одним з головних завдань цього літературного угруповання, на думку письменника, було “*wzięcia w posiadanie pamięci krajów i ludów odtraconych przez nieudolność polityczną Polaków i pochłoniętych – jak się wówczas zdawało – na zawsze przez Rosję*” [11, с. 73]. Таким чином, це було прагнення зберегти спогад про Іншого на колишніх теренах Речі Посполитої, на думку критика. Однак творчість еміграційних польських поетів, які належали до цього угруповання, була мало знана в Україні, як зазначає письменник, а тому не знайшла відповідного відгуку [11, с.73]. Єдиним польським письменником, який продовжив цю традицію у власній творчості, а також поглибив її, на думку Є. Стемповського, був Ю. Лободовський, який “ *pogłębił i uzupełnił tę tradycję przez swe przekłady poetów ukraińskich i białoruskich, podjęte z wyjątkową znajomością rzeczy, genialne w wykonaniu*” [11, с. 73]. Отже, Є.

Степовський характеризує Ю. Лободовського як останнього представника “української школи” в польському письменстві.

Є. Степовський висловив слушну думку, що не можна оцінювати наче змагання літератури різних народів [15]. Звідси випливає, що кожна нація не є гірша чи краща, вона є просто Інша, і цю Інакшість треба цінувати і поважати. Таким чином, письменник звертає увагу на самобутність як кожної нації, так і кожної літератури. На думку автора, слід підкреслювати здобутки літератури певного народу, зважаючи на історичний контекст.

Оцінка української літератури представлена в есеїста на шпальтах часопису досить поверхнево, проте виділяє він постать Є. Маланюка, оскільки був з ним особисто знайомий. Присвячує йому розвідку з приводу смерті українського поета [19] При цьому відзначає у Маланюка нав’язання до еллінських коренів степової України.

Є. Степовський підкреслював рецепцію літературного етнообразу українців, України як рівноправного Іншого у діалозі з польською культурою. Письменник зазначав важливість цього рівноправного діалогу для майбутнього обох націй, оскільки лише такий діалог відкриває шлях до розуміння Іншого та само ідентифікації Свого на тлі цього Іншого. Є. Степовський звертав особливу увагу на вміння гідно попроситися з колишніми теренами, залишити у минулому колонізаторську візію Іншого-українця, що була притаманна польському культурному дискурсу протягом багатьох років, та прийняти українця-Іншого у повноті Його дистинктивних ознак. Есеїст критикував польські еміграційні тексти, які жили у штучно витвореному світі, де надалі не помічали, що українські терени завжди були насамперед українськими, що українці мають право на незалежність і мають високо розвинену культуру.

Слід також зазначити, що співпраця між двома еміграціями налагоджувалася досить важко, про що неодноразово згадував у листуванні Є. Гедройц. Основною перепоною був негативний досвід історичного минуого та тяжіння неагтивного стереотипу щодо українця як Іншого у польському культурно-науковому дискурсі. Однак діалог двох націй, створений на основі часопису, приніс позитивні зміни у розвитку міжнаціональних відносин обох народів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Nagroda Literacka „Kultury” za rok 1961 - Kultura - # 12, 1961 - s.119 – s. 119-121
2. Giedroyc Jerzy – Stempowski Jerzy. Listy 1946-1969 – T.2 / wybór, opracowanie, wstęp Kowalczyk A. S., Czytelnik, Warszawa, 1998 – 470s.
3. Kerski Bazil. „Berlińczyk”. O Bohdanie Osadczuku. [w:] Osadczuk Bohdan. Niepodległa Ukraina – Sejny, 2006 – s.18
4. Korzon Leonid. Ukraińscy neoklasycy-parnasiści // Kultura -№7. – 1948. – s. 39-54.
5. Kowalczyk A. S. Jerzy Giedroyc – Mieczysław Grydzewski: dwa style bycia emigrantom // Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania / red. Hanna Gosk, Andrzej Stanisław Kowalczyk.- Elipsa, Instytut Literatury Polskiej UW, Warszawa, 2005 – s.183-197.
6. P. Hostowiec. Wyprawa kijowska. // Kultura – №12. – 1955. – s. 3- 10.
7. Paweł Hostowiec. „Odwilż” Erenburga // Kultura - №3. – 1955. – s.134-141; Paweł Hostowiec. Początki Rosji // Kultura - №6. – 1955. – s.137-142; Paweł Hostowiec. Nowe wydanie „Soli ziemi” // Kultura - №7-8. – 1955. – s.199-201; Paweł Hostowiec. „Odyseja” w nowym tłumaczeniu // Kultura - №11. - 1957 – s. 139-142.
8. Paweł Hostowiec. Dom Strawińskiego w Uściługu // Kultura - №8. – 1949. – s.19-34; Paweł Hostowiec. Notatki niespiesznego przechodnia // Kultura - № 5. – 1964. - s.8-16; Paweł Hostowiec. Notatki niespiesznego przechodnia (Esej Berdyczowski) // Kultura - № 6. – 1964. - s.35-41.
9. Paweł Hostowiec. Etapy pewnego odwrotu // Kultura. – №6. – 1960. - s.127-132.
10. Paweł Hostowiec. List w sprawach Niemieckich // Kultura. - №2-3. – 1951. – s.10-13
11. Paweł Hostowiec. Na marginesie nagród literackich. // Kultura. - № 4. – 1952. – s. 70-73.
12. Paweł Hostowiec. Najlepsze recepty na przegranie wojny z Unią Sowiecką // Kultura. - №2-3. – 1948.
13. Paweł Hostowiec. Notatnik niespiesznego przechodnia // Kultura. - №7-8. – 1961. – s.17-29.
14. Paweł Hostowiec. Notatnik niespiesznego przechodnia. // Kultura. - № 11. – 1956. – s. 29-37.
15. Paweł Hostowiec. Notatnik niespiesznego przechodnia // Kultura. - №7/177 – 8/178. – 1962. - s.29-36.
16. Paweł Hostowiec. Nowy dziennik podróży do Niemiec // Kultura. - №2. – 1949. – s.13-42; Paweł Hostowiec. Niemcy zimą 1948-1949 // Kultura. - №3-5. – 1949; Paweł Hostowiec. Dziennik podróży do Niemiec // Kultura - №9. – 1951. – s.37-53.
17. Paweł Hostowiec. O współczesnej formacji humanistycznej. // Kultura. - №4. – 1948. – s.8-18.
18. Paweł Hostowiec. Polska, Rosja i Zachód. // Kultura. - №4. – 1955. – s.129 – 131.
19. Paweł Hostowiec. Wspomnienia o przyjacielu // Kultura. - № 4. – 1968. - s.130-132.

20. Paweł Hostowiec. Stanisław Mackiewicz o Dostojewskim oraz kilka uwag o biografiach literackich // Kultura. - №14. - 1948. - s.11-22; Paweł Hostowiec. Essay dla Kasandry // Kultura. - №6. - 1950. - s.5-19; Paweł Hostowiec. Klimat życia i klimat literatury // Kultura. - №10. - 1957. - s.3-16.
21. Stempowski Georges. La Terre bernoise. - 2e édition. Préface de Hans Zbinden. Berne, Herbert Lang - 1970. - 92 p.
22. Stempowski J. Literatura polska na obczyźnie - s.353-370 / Stempowski Jerzy. Klimat życia i klimat literatury - 1948-1967 - T2, wybór i opracowanie Jerzy Timoszewicz. - Warszawa, Czytelnik, 2001 - s.430 - S.354.
23. Stempowski J. Mowa żywa i język literacki - s.260-262 / Stempowski Jerzy. Klimat życia i klimat literatury - 1948-1967 - T2, wybór i opracowanie Jerzy Timoszewicz. - Warszawa, Czytelnik, 2001 - s.430.
24. Stempowski J. Oddalenie i powrót do języka polskiego - s.263 - 269 / Stempowski Jerzy. Klimat życia i klimat literatury - 1948-1967 - T2, wybór i opracowanie Jerzy Timoszewicz. - Warszawa, Czytelnik, 2001 - s.430.

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ МУДРОСТІ У КНИЗІ ЙОВА

Дана стаття аналізує ефективність вивчення біблійної Книги Йова за допомогою сучасних літературознавчих методів, схожість та відмінність між Книгою Йова та древніми текстами Близького Сходу, а також інтертекстуальні зв'язки між Книгою Йова та іншими біблійними текстами.

Ключові слова: Книга Йова, Біблія, літературна критика, інтертекстуальність.

Книга Йова (V-IV ст. до н. е.) традиційно вважається однією з найскладніших для тлумачення книг Біблії. Підходи, які розглядають її як панегірик величі Бога, теодицею чи бунтівний маніфест невідомого вільнодумця, не в змозі запропонувати комплексну відповідь на велику кількість питань, що стосуються формальних і змістових особливостей та, як на сучасного читача, очевидних неузгодженостей, пояснюючи їх або компілятивним характером книги, або ортодоксальною цензурою радикальних тез, або таким чинником, як втрата певних частин чи перекручення низки положень книги упродовж століть переписування та побутування у традиції. Знаково, що на сьогоднішній день саме діалогічні моделі інтерпретації цієї книги визнаються найпродуктивнішими.

Композиція Книги Йова доволі чітка - в ній виокремлюються три частини: пролог (гл. 1-2), діалоги (3:1-42:6) та епілог (42:7-17). Як видно, найбільшу частину тексту відведено циклом діалогів між Йовом та його співрозмовниками. З цього приводу О. Мень висловив гіпотезу, згідно з якою, пролог та епілог - данина літературній традиції, «старозаповітний варіант халдейського переказу» [8, 190]. Певна логіка у цьому твердженні справді існує. Якщо видалити з книги бесіди Йова (скажімо, частину 2:11-42:9), то тоді отримаємо повноцінну розповідь - варіант традиційної теодицеї з щасливим кінцем: праведник гідно переносить численні випробовування, а задоволений такою поведінкою Бог винагороджує його за вірність і праведність.

Дійсно, з одного боку, головна тема Книги Йова - страждання невинного, яке породжує питання про справедливість Бога, - пов'язує її з багатою традицією близькосхідних «теодицей». Зокрема, проблема страждань праведника порушувалася у єгипетському тексті «Спір розчарованого зі своєю душею» (приблизно 2100-2000 рр. до н. е.), у шумерській поемі «Людина і Бог» (або «Шумерський Йов») (приблизно 2000-1700 рр. до н. е.), в аккадських поемах «Володаря мудрості хочу прославити» (або «Вавилонський Йов») (приблизно XII ст. до н. е.) та «Розмова страдника з благочестивим другом» (або «Вавилонська теодицея») (XI ст. до н. е.).

Проте, з іншого боку, слід наголосити на тому, що жодна з цих теодицей не передбачає рівноправного діалогу людини з Богом (чи богами). Наприклад, основна думка шумерської поеми «Людина і Бог» «полягає у тому, що серед страждань і горя, якими би несправедливими вони не здавалися людині, у неї залишається лише один розумний вихід: постійно вихвалити свого бога, кликати до нього, плачучи й стогнучи, поки він сам не захоче прихильно прислухатися до благань

нешасного» [6, 136]. Невинний страдник може скаржитися богам, випрошувати у них милості, але не вимагати відвертої чесної розмови. Він може вилити своє горе другу, жалючись, що дійсність не відповідає догматам релігії, чи навіть погрожувати припинити служити богам («Розмова страдника з благочестивим другом» [14, 235-241]), але при цьому незмінно постулюється доволі песимістична точка зору, згідно з якою, небожителі безмежно далекі від людей і порозуміння між ними – не більш, ніж ілюзія:

Та що миле тобі – чи бажане богу?

Чи не любе йому те, чим ти гидуєш?

Хто ж волю небесних богів зрозуміє?

Хто підземного світу збагне закони?

Чи божі дороги спізнає смертний? [9, 198-199].

Герої теодицей Давнього Сходу не наважуються так відкрито вимагати від Бога звіту за вчинене, як це зробив біблійний страдник Йов: «Тоді клич, а я відповідатиму, або я говоритиму, Ти ж мені відповідь дай! Скільки в мене провин та гріхів? Покажи Ти мені мій переступ та гріх мій! Чому Ти ховаєш обличчя Своє і вважаєш мене Собі ворогом? Чи Ти будеш страхати завіяний вітром листок? Чи Ти соломину суху будеш гнати?» (Йов.13:22-25).

Думка самого Йова про страждання невинної людини «прояснюється» у суперечці з друзями [4, 89]. Своїми натяками, звинуваченнями та повчаннями вони допомагають Йову сформулювати власну точку зору на це питання. Проте для того, щоб якомога повніше з'ясувати сенс цих розлогих із вкрапленнями приказок бесід, необхідно вказати на те, що Книга Йова належить до корпусу біблійної літератури мудрості, котра в свою чергу тісно пов'язана з традицією премудрості, поширеною у всіх частинах давнього Близького Сходу. Саме поняття «мудрість» означало насамперед практичне знання життя, вміння застосовувати теоретичні постулати у різних ситуаціях. Наприклад, Книга Приповістей Соломонових містить багато порад, застережень та настанов, що стосуються виховання дітей (Пр.4:1-13; 6:20), етики праці (Пр.12:11), поведінки у суспільстві (Пр.6:1; 13:3), стосунків із владою (Пр.23:1) тощо. Ґрунтуючись на щоденному досвіді, традиція мудрості особливого значення надавала зв'язку між вчинком і його наслідком. «Перспектива взаємозв'язку дії та її результату лежить в основі будь-якої педагогіки повсякденності, котра прагне створити спонукальні стимули до добра і стримати зло» [11, 432]. Цей причинно-наслідковий тип мислення зумовлював своєрідне бачення всесвіту: різноманітні феномени розглядалися як елементи більш складного цілого, до пізнання котрого слід було наближатися упродовж життя. Початком мудрості вважався «страх Господній» (Пр.1:7), котрий розумівся як благоговійна довіра до Бога – джерела всього сушого.

Друзі Йова – Еліфаз, Білдад і Цофар – були саме такими носіями традиційної мудрості, їхні повчання слугують зразковим втіленням згаданого причинно-наслідкового типу мислення: «Пригадай но, чи гинув невинний, і де праведні вигублені? Як я бачив таких, що орали були беззаконня, та сіяли кривду, то й жали її...» (Йов.4:7-8). Без сумніву, ці слова Еліфаза перегукуються з максимами інших біблійних книг мудрості: «Я був молодий і постарівся, та не бачив я праведного, щоб опущений був, ні нащадків його, щоб хліба просили» (Пс.36:25); «Хто сіє кривду, той жатиме лихо, а бич гніву його покінчиться» (Пр.22:8). Беззаперечна довіра до усталених норм та загальних законів світобудови набагато важливіша для мудреців, ніж досвід особистого спілкування з Богом: «Чи для Бога людина корисна? Бо мудрий корисний самому собі! Хіба Всемогутній бажає, щоб ти ніби праведним був? І що за користь Йому, як дороги свої ти вважаєш невинними сам?» (Йов.22:2-3). Поступово виявляється, що для повчань друзів властиве самозадоволення та непохитне переконання у власній правоті або, використовуючи термінологічний апарат М. Бахтіна, «монологічна завершеність». Початково практичне знання непомітно стає доктринальним і апріорним, перетворюючись у «доксологію» [15, 348]. Водночас важливо, що автор не принижує і не глузує з друзів Йова, а намагається «об'єктивно та доброзичливо викласти їхні точки зору» [8, 203].

Проте розради не задовольняють Йова, і це набуває особливої ваги, якщо зважати на те, що до нещастя він, схоже, також поділяв та пропагував подібні погляди – саме на це вказує один із друзів: «Таж ти багатьох був навчав, а руки ослаблі зміцняв, того, хто спотикався, підіймали слова твої, а коліна тремткі ти зміцняв! А тепер, як нещастя на тебе найшло, то ти змучився, тебе досягло воно і ти налякався...» (Йов.4:3-5). Більше того, упродовж діалогу Йов поступово осмислює своє становище, змінює свій попередній світогляд і повільно, але наполегливо формує новий. Іншими словами, відбувається поліфонічний діалог, під час якого Йов усвідомлює, що

традиційні моделі пояснення буття не відповідають обставинам його нестерпного становища і що потрібно шукати нові шляхи.

У сучасній біблеїстиці важливе місце займає гіпотеза, згідно з якою, у ході полеміки страдника з друзями перегляду піддається спрощене трактування всіх попередніх корпусів біблійних книг – П'ятикнижжя, пророчих книг та книг Мудрості:

1. Щодо П'ятикнижжя, то у Книзі Йова розглядається поширене на той час трактування Заповіту між Богом і людиною (народом) як угоди. Натяк на критику такої релігійної етики, яка повністю ґрунтується на «нагороді та покаранні» [8, 187], міститься на початку книги у словах звинувачача: «Але простягни но Ти руку Свою, і доторкнись до костей його та до тіла його, чи він не зневажить Тебе перед лицем Твоїм?» (Йов.2:5). Пропозиції сатани мають за мету довести єдине: стосунки між Йовом і Богом базуються на вигоді. Особливо виразно сарказм сатани щодо природи людського благочестя проявляється у використанні приказки продавців верблюдів: «шкіра за шкіру» (Йов.2:4). У ході дискусій Йов вступає у полеміку з концепцією «відплати», проте не для повного її заперечення, «а швидше в ім'я боротьби проти схематизму та вульгаризації. Для нього було очевидно, що проблема безмежно складніша, ніж вважали попередні покоління» [8, 191]. Так, у своїй останній промові Йов прозоро натякає на Заповіт – «Умову я склав був з очима своїми...» (Йов.31:1) – та наполягає на своїй невинності, використовуючи каузальну форму Книг Левит (гл. 26) та Повторення Закону (гл. 28). Але якщо у П'ятикнижжі Бог висуває вимоги до людини, то тепер людина позивається до свого Творця [15, 349].

2. Хоча четвертий співрозмовник Йова – Елігу – розгніваний на те, що друзі не знайшли відповіді для страдника (32:3), сам він також вдається до повторення уже сказаного. Ім'я «Елігу» як версія імені «Ілля» («Еліягу») ймовірно вказує на пророчу традицію. А той факт, що Бог у епілозі не звернув жодної уваги на цього промовця, часто інтерпретується як критика формального пророцтва, яке покладається на свої традиції: заклики до покаяння та напучування [17, 124].

3. Ще донедавна така глибока мудрість сприймалася Йовом як незаперечні істини: «Справді, то ж ви тільки люди, і мудрість із вами помре!...» (Йов.12:2); «Ваші нагадування – це прислів'я із попелу, ваші башти – це глиняні башти!» (Йов.13:12). Залучені рядки Книги Псалмів – «... що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш? А однак учинив Ти його мало меншим від Бога, і славою й величчю Ти коронуєш його!» (Пс.8:5-6) – Йов пародіює через застосування до свого становища: «Що таке чоловік, що його Ти підносиш, що серце Своє прикладаєш до нього? Ти щоранку за ним назираєш, щохвили його Ти досліджуєш... Як довго від мене ще Ти не відвернешся, не пустиш мене проковтнути хоч слину свою?» (Йов.7:17-19). У кінці третьої промови Білдада (25:1-6) Йову вже бракує сил вислуховувати банальні істини – він перебиває друга (26:1-4) і сам патетично-іронічно закінчує проповідь (26:5-14), демонструючи, що добре ознайомлений з доктринами своїх приятелів [15, 346]. Насамкінець, він рішуче відмовляється визнати звинувачення друзів, які побудовані на їхньому схематизованому розумінні буття: «Борони мене, Боже, признати вас за справедливих! Доки я не помру, своєї невинності я не відкину від себе, – за свою справедливість тримаюся міцно, – й її не пушу, моє серце не буде ганьбити ні одного з днів моїх...» (Йов.27:5-6).

Зауважимо, що йдеться не про заперечення чи відкидання таких моделей стосунків між Богом та людиною, як заповіт, пророче одкровення чи мудрість, а про те, що вони втрачають сенс, коли не наповнюються живим спілкуванням і перетворюються у ритуал: «Застосовуючи терміни Бахтіна, можна сказати, що Книга Йова – це усвідомлене діалогічне розмірковування про літературу, яка ставала монологічною чи, як вважав автор книги, перебувала у небезпеці бути сприйнятою спрощено монологічно» [17, 120].

На відміну від усталеного світогляду Еліфаза, Білдада та Цофара, Йов постійно перебуває у процесі пошуку відповіді на свої питання, неодноразово змінюючи своє ставлення від звинувачень Бога – «...невинного як і лукавого Він вигубляє... Якщо нагло бич смерть заподіє, – Він з проби невинних сміється... У руку безбожного дана земля, та Він лица суддів її закриває... Як не Він, тоді хто?» (Йов.9:22-24) – до проголошення беззастережної віри у божественну милість: «Та я знаю, що мій Викупитель живий, і останнього дня Він підійме із пороку цю шкіру мою, яка розпадається, і з тіла свого я Бога побачу, сам я побачу Його...» (Йов.19:25-27). У стані покинутості Йов сягає межових станів свідомості: «Він надзвичайно щирий з Богом тою щирістю, яка майже межує з блюзнірством» [8, 206]. Проте лейтмотивом усіх промов Йова залишається вимога спілкування та пояснення свого становища: «Скажу Богові я: Не осуджуй мене! Повідом

же мене, чого став Ти зо мною на прю?» (Йов.10:2); «...і я говоритиму до Всемогутнього, і переконувати хочу Бога!» (Йов.13:3); «Ось гвалт! я кричу, та не відповідає ніхто, голошу, та немає суду!...» (Йов.19:7).

Для Йова «важливо не довести існування Бога за допомогою незаперечних логічних аргументів, а встановити нові стосунки зі своїм Богом, тому що попередні зруйновані» [7, 242]. Можна сказати, що Йов «розпредмечує» Бога. Він принципово відкидає монологічні моделі заочного знання *про* Бога, прагнучи живого спілкування з Богом. Йов не збирається створювати нової теодицеї. Його задовольняє не кількісна інформація про щось (про тасмниці світоустрою чи божественну велич), а пізнання Іншого. Вже сам факт того, що Творець почув і відгукнувся на його заклики, несе заспокоєння для Йова. Подія спілкування стає відповіддю. Саме у цій вірі в необхідність живого спілкування, у цьому прагненні правди Бог побачив основну чесноту Йова [8, 215-217; див. 2, 362].

Що ж до відповіді Бога Йову, то вона викликає низку контроверсійних тлумачень, серед яких можна виокремити такі:

1. Бог не дає жодної відповіді Йову: «Він вважає за краще вибухнути у своїй всемогутності грозою та накинутися на напівроздавленого людського хробака з докорами... <...> Бог зовсім не прагне бути праведним, а хизується своєю міццю, яка сильніша за право» [13, 128-129].

2. Відповідь Бога – сценічний прийом, явлення *deus ex machina*, одне з завдань котрого – замаскувати перед ортодоксальною цензурою та благочестивим загалом новизну та радикальність висловлюваних у книзі ідей. Для вузького кола обраних читачів ця відповідь була формальністю, яка лише увиразнювала вільнодумство автора Книги Йова [10, 186-190].

3. Людина не в змозі збагнути велич Творця, натомість їй потрібно довіритися божественному милосердю – у цьому полягав смисл Книги Йова загалом та промови Бога зокрема для середньовічної християнської ексегетики [1, 295; 3, 252]. Такий підхід особливої ваги надавав епілогу книги, в якому йдеться про відновлення справедливості щодо Йова.

4. Головна мета промови – допомогти людині подолати її зосередженість на собі та зрозуміти, що світ насправді набагато складніший, ніж вона вважає. «Рух, який тут відбувається, можна описати як рух від антропоцентризму через космоцентризм до теоцентризму» [12, 453]. Відповідь Бога містить у собі полеміку з картиною творення, яку подає Книга Буття, та таким баченням світу, де панує прямиий зв'язок між вчинками людей та станом природи («І станеться, якщо справді ви будете слухати Моїх заповідей... то Я дам вам дощ вашого Краю своєчасно...» (Повт.11:13-14)). Як зауважує І. Кноль, та увага, яку Бог приділяє у своїй промові бегемоту, левітану, дикому ослу та іншим екзотичним тваринам, повинна показати Йову, що у творінні є також місце для непридатних для використання людьми істот та речей. Згідно з цією альтернативною, «неутилітарною» концепцією, «світ набагато різноманітніший і різнобарвніший, ніж вважалося досі, а сам Бог – не управитель людського роду, який постачає йому їжу і дощ та наглядає за його поведінкою. Повнота Бога перевищує людство та його проблеми» [16, 118].

5. П'ята версія частково включає в себе третю та четверту, але головний акцент ставить на принциповій діалогічності промови Бога, на її спрямованості на співрозмовника та його найпотаємніші думки.

Йдеться про те, що у відповіді Бога містяться не теоретичні знання *про* людину, а звернення *до* людини [17, 130]. (У нерозумінні цього принципу полягає основна вада трактувань тих авторів, які заперечують інформаційну цінність цієї відповіді). Промова Бога тісно пов'язана з попередніми промовами книги. Так, у пролозі Йов постає як турботливий батько та власник великої кількості рабів, великої і дрібної худоби (Йов.1:3-5). У главі 29 розповідається про те, що він піклувався не лише про свою сім'ю, а також про громаду, про вбогих, калік та вдів: «Очима я був для сліпого, а кривому ногами я був. Бідарям я був батьком...» (Йов.29:15-16). Саме тому у промові Бог уподібнює себе Йову і постає перед ним як *господар* всесвіту, який відчуває відповідальність перед світом так само, як він, Йов, відчував відповідальність за своїх уже дорослих дітей (Йов.1:5). Виявляється, що цілком чужі людині істоти – частина великого домашнього господарства Бога, яке потребує постійного догляду: «Чи здобич левиці ти зловиш, і заспокоїш життя левчуків, як вони по летовищах туляться, на чатах сидять по кущах? Хто готує для крука поживу його, як до Бога кричать його діти, як без їжі блукають вони?» (Йов.38:39-41). А вся промова Творця сповнена неприхованої гордості за своє неприборкане творіння: «Хто пустив осла дикого вільним, і хто розв'язав осла дикому пута, якому призначив Я степ його домом, а

місцем його пробування – солону пустиню? Він сміється із галасу міста, не чує він крику погонича. Що знаходить по горах, то паша його, і шукає він усього зеленого» (Йов.39:5-8). Таким чином, з одного боку, Йов поступово починає бачити себе у загальному контексті божественного процесу творення та стає скромнішим. З іншого боку, ця яскрава образна відповідь спрямована насамперед на те, щоби забезпечити глибинну *особисту* потребу Йова у захисті та опіці [17, 130-132].

Знаково, що після випробувань Йов припинив приносити жертви, хоча регулярно здійснював це раніше (Йов.1:5). І. Кноль вважає, що після безпосереднього діалогу з Богом Йов зрозумів, що це – зайве. Виявляється, живе спілкування важливіше, ніж національність (Йов – не юдей), місце поклоніння (події розгортаються за межами землі Ізраїлю) чи ритуали жертвоприношень (про важливість яких йдеться у книгах П'ятикнижжя) [16, 120].

Загалом, діалогічність та універсальність тісно пов'язують Книгу Йова з Книгою Буття. Дослідники сходяться у тому, що зразком для автора Книги Йова були діалоги Бога з патріархами, зокрема з Авраамом [16, 121; 17, 119]. Можна виокремити такі спільні для двох книг теми та мотиви:

- 1) тема створення світу;
- 2) використання архаїчних імен Бога;
- 3) тема стосунків з неюдеями;
- 4) тема праведності: Йов має помолитися за друзів (Йов.42:8) так само, як Авраам свого часу молився за Авімелеха (Бут.20:7, 17);
- 5) полемічні діалоги з Богом.

Останній аспект привертає особливу увагу. Адже саме діалоги Авраама з Богом вперше у Біблії набувають гострого полемічного характеру: ані Адам, ані Ной не наважувалися дискутувати з Творцем. Якщо Ной виконував наказ Бога і мовчки будував ковчег, то Авраам почав сперечатися з приводу справедливості знищення Содому: «І Авраам підійшов та й промовив: Чи погубиш також праведного з нечестивим? Може є п'ятдесят праведних у цьому місті, чи також вигубиш і не пробачиш цій місцевості ради п'ятидесяти тих праведних, що в ньому є? Не можна Тобі чинити так, щоб убити праведного з нечестивим, бо стане праведний як нечестивий, цього ж не можна Тобі! Чи ж Той, Хто всю землю судить, не вчинить правди?» (Бут.18:23-25). Людина запитує у Бога, чи справедливо він чинить, і Бог, погоджуючись з аргументами людини, змінює своє рішення.

Таким чином, можна сказати, що, з одного боку, Книга Йова як частина біблійної літератури мудрості дуже тісно пов'язана з релігійно-поетичною творчістю давнього Близького Сходу. Зокрема, І. Козлик виокремлює такі спільні мотиви, як мотив «померлого як неповернення у земний світ», мотив «туги і жалю як способу перебування живого у земному світі», мотив «бажаності смерті як позбавлення від страждань», мотив «скінченності людського життя і марності земних днів людини», мотив «жаху від почуття невідворотності смерті» та ін [5, 434-444]. Проте, з іншого боку, між Книгою Йова та теодицеями давнього Близького Сходу існує принципова відмінність, котра полягає насамперед у діалогічній спрямованості біблійної книги. Характерні для осьового часу (К. Ясперс) загострене почуття справедливості, індивідуалізм та схильність до світоглядної дискусії знайшли у ній своє яскраве вираження. Насамкінець, слід згадати, що саме Книга Йова (разом з Євангеліями) входила до чільної лектури творця сучасного поліфонічного роману Ф. Достоевського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Древнееврейская литература // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1983. – Т. 1. – С. 271-302.
2. Бубер М. Затмение Бога. Мысли по поводу взаимоотношений религии и философии // Бубер М. Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – С.341-417.
3. Зорн У. Книга Иова // Введение в Ветхий Завет. С заметками по истории толкования Ветхого Завета и истории библейской археологии / Под ред. М. Мангано. – М.: Духовная Академия Апостола Павла, 2007. – С. 246-266.
4. Керкегор С. Повторение // Керкегор С. Несчастнейший / пер. с дат. П. Ганзен. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2002. – С. 29-102.
5. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія. – Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. – 591 с.
6. Крамер С. Н. История начинается в Шумере. – М.: Наука, 1965. – 256 с.

7. Мацейна А. Драма Иова / пер. с лит. Т. Корнеевой-Мацейнене. – СПб.: Алетейя, 2000. – 316 с.
8. Мень А. На пороге Нового Завета. В 2 кн. – Кн. 1. – М.: Фонд им. А. Меня, 2003. – 423 с.
9. На ріках вавілонських: 3 найдавнішої літератури Шумеру, Вавілону, Палестини / Упоряд. М. Н. Москаленко. – К.: Дніпро, 1991. – 398 с.
10. Рижский М. И. Книга Иова: (Из истории библейского текста). – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1991. – 248 с.
11. Ценгер Э. Своеобразие и значение премудрости Израиля // Введение в Ветхий Завет / Под ред. Э. Ценгера. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008. – С. 431-438.
12. Швинхорст-Шёнбергер Л. Книга Иова // Введение в Ветхий Завет / Под ред. Э. Ценгера. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008. – С. 439-454.
13. Юнг К. Г. Ответ Иову // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Ответ Иову / Пер. с нем. – М.: Канон, 1995. – С. 109-234.
14. Я открою тебе сокровенное слово: Литература Вавилонии и Ассирии / Пер. с аккад. – М.: Художественная литература, 1981. – 351 с.
15. Greenberg M. Job // Greenberg M. Studies in the Bible and Jewish Thought. – Philadelphia, Jerusalem: The Jewish Publication Society, 1995. – P. 335-357.
16. Knohl I. The Divine Symphony: The Bible's Many Voices. – Philadelphia: The Jewish Publication Society, 2003. – 208 p.
17. Reed W. L. Dialogues of the Word: The Bible as Literature According to Bakhtin. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. – 223 p.

SUMMARY

Being a part of the Biblical wisdom literature, the Book of Job nevertheless calls to the reconsideration of the established forms of this tradition. The presented article analyzes: 1) the effectiveness of modern critical approaches towards the Book of Job; 2) the similarities and differences between the Book of Job and the ancient Near Eastern texts, describing the complaints of an innocent suffer; 3) the intertextual connections between the Book of Job and other Biblical books.

Key words: Book of Job, Bible, literary criticism, intertextuality.

Людмила БЕРБЕНЕЦЬ

© 2009

ІСТОРИЧНІ ПРОТОТИПИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ПОБУДОВ

У літературі постмодернізму пастиш передбачає творення нових текстів із текстів уже існуючих. Таким чином, інтертекстуальна постмодерністська література виявляється типологічно подібною до риторичних літературних систем античності, класицизму та бароко. Проте, якщо останні реалізували свій креативний потенціал лише у межах певних канонів і правил риторики, то основною засадою для постмодернізму стала відсутність норми як такої. Постмодерністський текст-пастиш сприяє своєрідному «відродженню» практик античного, барокового центонів, ренесансного пастиччо, музичного пастиччо в літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Ключові слова: пастиш, центон, інтертекстуальність, риторичність.

Відомо, що однією із ключових ознак мистецтва постмодернізму є майже повсюдна його інтертекстуалізація. У літературознавстві поняття «інтертекстуальність» трактують у вузькому та широкому сенсі. У першому випадку йдеться про конкретні експліцитні випадки використання письменниками «чужого» тексту. Ж. Женетт, наприклад, називав інтертекстуальністю співіснування в одному тексті двох та більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо). Натомість широкого значення терміну «інтертекстуальність» надають Ю. Крістева, Р. Барт, Ш. Гривель. За визначенням останнього, межі між поняттями «текст» та «інтертекст» взагалі зникають, адже «немає тексту, окрім інтертексту [Див.: 35, с. 38]».

Звичайно, теорія всеохопної інтертекстуальності має свої недоліки. Один із них – майже повне відкидання постаті та особистості окремого автора й зосередженість на читачеві, який долучається до безпосереднього творення смислів тексту художнього твору [16, с. 350]. Розуміння будь-якого тексту як інтертексту призводить також до заперечення репрезентативної здатності художнього тексту, розмивання звичних у літературознавстві понять та категорій. «Інтертекстуальність» вже майже поглинула поняття синтезу мистецтв, художньої взаємодії, факторів розвитку літературного процесу та окремих жанрів, традиції і новаторства, традиційних образів і сюжетів. Синонімічними до концепту «інтертекстуальність» стають поняття «пародія», «пастиш», «стилізація» тощо.

Однак ще задовго до виникнення самого поняття «інтертекстуальність», запропонованого постструктуралістами, у мистецтві різних епох спостерігалися випадки функціонування «інтертекстуальних» побудов. Так, особливо часто застосовуваний у постмодернізмі прийом пастишування – компонування художнього тексту із впізнаних фрагментів, елементів вже існуючих текстів – має своїх попередників у живописі, музиці, літературі минулих часів.

Саме слово «пастиш» походить від італійського «pasticcio» (спільнороманське – «pasta») – суміш із м'яса, овочів, яєць та інших інгредієнтів [34, с. 1]. З нього у XVII столітті утворився французький термін «пастиш» («pastiche»). На початку Ренесансу в малярстві «pasticcio» називали картину, яка була імітацією та поєднувала стилі провідних художників [34, с. 2]. Факторами виникнення пастишко в епоху Ренесансу можна вважати зростання попиту на ренесансний живопис (це спонукало багатьох художників писати заувальовані підробки великих майстрів Відродження) [Див.: 2, с. 27; 33, с. 165] та «теорію селекції», яка панувала в тогочасному офіційному навчанні малярству. В її основі лежала легенда про зображення Єлени, в якому грецький майстер Зевксис скомбінував найбільш привабливі риси декількох дівчат [Див.: 14, с. 315; 26, с. 263; 30, с. 336; 34, с. 2]. Митці інтерпретували концепцію «селекції» не лише семантично, але й формально, використовуючи, наприклад, малюнок одного художника, а кольори – іншого, що давало змогу досягти бездоганного зображення. Одним із майстрів, які вдавалися до створення пастишко, був Якопо Тінторетто [39, с. 63–66]. Ренесансне пастишко розцінювали переважно як низькопробні варіанти робіт, які іноді мали навіть пародійну функцію відносно своїх взірців.

У сучасному українському живописі подібними до ренесансних пастишко є полотна Владислава Шерешевського «Іван Васильович» (2006) та «Останній патрон» (2006). Перша робота – пастиш, у якому поєднано імпресіоністичну манеру, техніку й кольори В. Ван Гога та сюжет картини І. Рєпіна «Іван Грозний і син його Іван», друга – своєрідна алюзія на картину В. Ван Гога «Ворони над полем пшениці» (1890).

У музиці пастишко виникло аж у кінці XVII століття і передбачало поєднання частин творів одного чи кількох композиторів в одному творі, або існувало у вигляді творів, задуманих та створених групою авторів [17, с. 413]. Європейське музичне пастишко досягло свого розквіту у XVIII столітті та було широко представлене у творчості таких знаних композиторів, як Глюк, Піччіні, Вівальді, Бах, Бонончіні та композиторів наступної генерації: Гретрі, Керубіні та Сальєрі. Дослідники зазначають, що серед музичних пастишко можна вирізнити: «... (1) перероблену та оновлену версію, в якій композитор створює новий твір, скомпонований з матеріалів, узятих з його власного музичного доробку <...>; (2) використання музики з партитур інших композиторів <...>; (3) комбінування двох попередніх варіантів – найбільш звична форма пастишко; (4) опера, в якій кожен акт (чи сцена) написаний окремим композитором <...> [36]».

У постмодерністських літературних пастишах можна спостерігати подібні схеми побудови художнього тексту, письменники переписують, оновлюють і комбінують «чужі» та власні тексти. Так, п'єса-меню сербського письменника «Вічність та ще один день» відсилає читача до «Хозарського словника», одна зі «статей» якого розповідає історію кохання Петкутіна та Каліни. У цьому випадку йдеться про пастиш-автометатекст – переписування та дописування письменником власного доробку, адже «Хозарський словник» «присутній» у вигляді цитат, алюзій, подібних конструкцій та версій тексту і в інших творах М. Павича. У «Перверзії» Ю. Андруховича зустрічаємо й автоматетекст, і метатекст (використання текстів Т. Шевченка, В. Симоненка), і квазі-метатекст (прочитання та переказ нібито знайдених «приятелем» видавця «Перверзії» документів) [Див.: 33].

У Франції впродовж XVIII – XIX століть значення терміна «пастиш» у літературі редуковалося до поняття «копії», «імітації», «стилізації», а уявлення про гетерогенність тексту, створеного за принципом побудови пастишу, було втрачене. Ж. Женетт, наприклад, вважає

взірцем пастишу книгу стилізацій «Пастиші та суміші» (1919) М. Пруста. Натомість пастиш кінця ХХ – початку ХХІ століття знову відсилає до центонних практик передмодерної доби. Адже ще в епоху античності мало місце компонування центонних текстів, які були своєрідними прототипами сучасних сконструйованих і вторинних текстів-пастишів.

Центоном називався віршований твір, складений з легко впізнаваних цитат, взятих із окремих віршів відомих авторів (Гомера, Овідія, Вергілія). Основним, якщо не єдиним, джерелом інформації про особливості створення центону є нотатки представника пізньої латинської поезії Децима Магна Авсонія (бл. 310 – бл. 394 р. н. е.). У листі до свого друга ритора Павла Авксія він детально пояснив, як komponував центони на основі Вергілієвих текстів. Поет говорить про написання центону як про забавку, уточнюючи, що центон – «це вірш, який складається зі щільно припасованих уривків, узятих з різноманітних місць і з різним смислом, але так, щоб поєднувалися або два напіввірша у один вірш, або два вірші, які йдуть не підряд; брати два вірші підряд – вже недоладно, а три поспіль – зовсім смішно [19, с. 134]». Авсоній ділиться досвідом розбивання віршів на частини, а процес створення центону нагадує поетові «головоломку», яку греки називають «бій у кісточки»⁵⁵. «Ось і центон, як ця гра, будувється так, щоб різнозначні вірші були зв'язними, щоб запозичені здавалися первинними, щоб ніщо стороннє не проглядало, а зібране не було натягнутим, не скупчувалося надто тісно, не було занадто далеко розкиданим» [19, с. 135], – розкриває таємницю написання центону поет. Авсоній не приховує джерел свого «Весільного центону» та пояснює походження кожного рядка цього твору і контекст, з якого його було взято. В основному, це «Енеїда» Вергілія, а також «Буколіки» й «Георгіки» [19, с. 135–139].

М. Л. Гаспаров наголошує на таких особливостях античного центону, як: а) збереження метрики вихідних текстів, адже переважно використовувалися готові вірші (віршові рядки), іноді – напіввірші або вірші, скомпоновані з початків одних та кінців інших віршів тощо; б) незмінність лексики взірця, хоча й не виключені були деякі відхилення від цього правила; в) komponування центонів переважно з таких віршів прототексту, які знаходилися далеко один від одного та не були пов'язані між собою за смислом [6, 203–204].

Відомим центоном, скомпонованим з віршів Вергілія, була найдовша «поема з уривків» (patchwork poem) – 461-рядкова драма «Медея», написана у III столітті нашої ери римським драматургом Госидієм Гетою [Див.: 38, 5]. У IV ст. н. е. римська християнська поетеса Проба Фальтонія виклала у стилі Вергілія доступні їй частини Нового та Старого Заповітів. Баварський монах Метел з Тегернзее поєднував класичну поезію та християнську інтенцію, komponуючи у своїх творах еклоги з «Буколік» Вергілія та оди Горация. Британський вчений Р. Дайер та польський літературознавець Р. Ніч згадують у своїх працях про «Гомероцентон Євдокії» (443 р. н. е.) – центон про життя Ісуса Христа, скомпонований імператрицею Євдокією з віршів Гомера [Див.: 31, с. 13; 18, с. 234]. Можливо, мета створення цього центону була суто дидактичною – навчити поган Євангелія за допомогою добре відомого класичного тексту. Американська дослідниця І. Гоестрей, зі свого боку, наголошує на тому, що античні центони створювалися з пародійною метою (окремі частини «Жаб» Арістофана (405 р. до н. е.) чи «Гігантомахія» Гегемона з Тасоса (V ст. до н. е.).

Літературознавці звертають увагу не лише на формальні особливості центону (сконструйованість), його ігрові, дидактичні чи пародійні складові, але й на особливості його сприймання читачем, можливості різної його інтерпретації. Це, на думку С. МакГілла, свідчить як про складну текстуальну природу центону, так і про багатство його змісту [38, с. 1]. У монографії «Переписаний Вергілій: міфологічні та світські центони античності» (2005) американський літературознавець розглядає дванадцять центонів, скомпонованих на основі «Буколік», «Георгік» та «Енеїди» Вергілія [38]. Вчений переконаний, що центони, укладені з віршів Вергілієвого доробку, демонструють, якою була рецепція цього поета за доби античності та в пізніші часи, яке місце займав центон у латинській літературі, як він пов'язаний з інтертекстуальністю та аллюзійністю.

У давніх українській і російській літературах та історіографії центонні тексти були явищем цілком звичним та швидше позитивним, ніж негативним. Так, за спостереженнями П. Білоуса, сліди «колажу із спогадів» («бриколажу»), а також – «колажі з різноджерельних цитат (трансплантації)» можна віднайти як у «Повісті минулих літ», так і в ряді середньовічних

⁵⁵ З 14-ти кісточок у формі різних геометричних фігур (трикутників, прямокутників) можна скласти велику кількість різноманітних зображень [19, с. 134].

літописів, включно з літописом С. Величка. Адже у цих творах «... часто трапляються цитати із Біблії, житій святих, праць давніх філософів та істориків <...>, у літопис вмонтовуються оригінальні чи містифіковані тексти документів – від державних угод між Олегом та візантійським імператором до цитації листів, щоденників, промов історичних діячів епохи визвольної війни середини XVII ст. Цитатами рясніють давні церковні проповіді, зокрема Іларіона Київського, Кирила Турівського, Климента Смолятича. <...> Нерідко цитати вводяться в авторський текст без будь-якого означення джерела, що у давні часи не вважалося за літературний “гріх” [4, с. 27]».

Тяжіння давньоруської літератури до створення ансамблів відзначали також В. Ключевський та Д. С. Ліхачов. Останній, зокрема, писав, що твори тих часів «... групувалися у грандіозні ансамблі, літописи, хронографи, четві-мінеї, патерики, прологи, різного роду палей, збірники усталеного та неусталеного змісту [13, с. 50]». П. В. Білоус наголошує на тому, що такі композиції творилися шляхом механічного сполучення «... різних жанрових одиниць у літературне утворення, що мало певне прагматичне призначення (для церковних потреб, для «душеполезного» читання, для навчання грамоти тощо) [4, с. 30]». У давньоукраїнській літературі (XI – XIII ст.) поняття літературного твору мало значення «зводу» («зведення»), «збірника» тощо [4, с. 30; 15]. Таке конструювання тексту не засуджувалося, а навпаки заохочувалося. А. Я. Гуревич з цього приводу зазначає, що «цитати і запозичення, формуляри і кліше були звичним способом висловлювання в епоху, коли авторитет означав усе, а оригінальність – ніщо. <...> це був спосіб вираження автором своїх думок [7, с. 140]».

Отже, складання центонів у найдавніші часи та епоху Бароко не мало негативного відтінку і не суперечило тогочасним принципам побудови тексту. Практика компонування центонів з елементів чужих текстів була притаманна переважно літературам риторичного типу. За концепцією, яка бере початок ще від Е. Р. Курціуса, літератури Європи залишалися риторичними аж до межі XVIII – XIX століть. С. С. Аверинцев наголошував на тому, що «принцип риторики не може не бути «спільним знаменником», основним фактором гомогенності для епох настільки різних, як античність та середньовіччя, а із застереженнями, – Ренесанс, бароко та класицизм», а тому він об'єднував літературу IV століття до нашої ери – XVIII століття нашої ери поняттям «рефлекторного традиціоналізму [21, с. 30]».

О. В. Михайлов, послуговуючись термінологією О. М. Веселовського, говорить про «морально-риторичну систему» класичної поетики, яка передбачала орієнтацію поезії не на «нормативність правила», а на «готове слово» [15, с. 310]». В. П. Большаков також наголошує на тому, що «риторика сприяла розподібненню мистецтва та життя, закликала наслідувати «другу природу», тобто зразки, моделі, готові конструкції, готове слово – їх художники збагачували другим життям, додатковим змістом, матеріалом своєї епохи [5, с. 14]».

Хоча риторична установка й «спрямована на виявлення універсального, на загальне та надособистісне», проте, як відзначає Л. І. Сазонова, це не свідчить про те, що «риторична поезія позбавлена автобіографічних зізнань і проявів індивідуального почуття [21, с. 32]». Отже, демонстративне використання автором чужого тексту не означало, що він не наповнював його особливими, лише йому притаманними формою та значенням.

У XVII столітті існували навіть спеціальні переліки «слів, епітетів, цитат, сентенцій [21, с. 53]», які мали допомогти поетові вдосконалити, прикрасити власний стиль. Наприклад, у бібліотеці Симеона Полоцького були різноманітні «антології та компендіуми «загальних місць», які Л. І. Сазонова називає «своєрідними інвентарями культурного досвіду [21, с. 53]». Риторики пропонували авторам по-різному варіювати запозичені елементи (шляхом застосування метафори, алегорії, гіперболи, перифрази). Отже, поети бароко створювали не власну оригінальну мову, а вміли варіювати вже існуючі висловлювання, компонуючи нові тексти з уже готових варіантів висловлювань. Таким чином, риторична традиція, вчення про наслідування та практика запозичень у літературі бароко сприяли поширенню жанру центону, притаманному ще пізній античності та ранньому середньовіччю.

Яскравим прикладом створення центону в російській поезії XVII століття є творчість Сильвестра Медведєва, який скомпонував велику кількість своїх творів з текстів Симеона Полоцького. Ранньобароковій ліриці були також притаманні гібридні твори, наприклад, еротична «Пісня про козака і Кулину», яку Юліан Кжижановський назвав «наслідком контамінації форм українських народних пісень та італійського танцю [27, с. 30]». Г. С. Сковорода багато наслідував та перекладав Горація. Він «християнізував» римського поета, навіть називав його «пророком Горатієм [28, с. 107-111]», іноді контамінував та ампліфікував твори Горація, використовуючи

алегорію, переплітав тексти од Горация з елементами української народної пісні («Ой ты, птичко жолтобоко»).

Звичайно, можна говорити й про тексти-центони у сучасній літературі. Постмодерністськими пастишами, заснованими на центонній формі, є, наприклад, тексти творів російського письменника-концептуаліста В. Сорокіна. Так, у сьомій частині роману «Норма» йдеться про судовий процес над одним із любителів творчості М. Дюшана. Підсудний нібито захопився книгами Т. Манна, М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Достоевського, М. Бердяєва, О. Хакслі, Дж. Орвелла та ін. Пізніше він зацікавився творчістю Шагала, Кіріко, Пікасо, Кандінського, Клеє, Мондіана, Жанко, Далі, Уорхола, був вражений концептуалізмом. А потім обвинувачений, як «воронка», почав вбирати в себе набутки культури усіх часів [22, с. 329]. Результатом та вершиною його захоплень стали написані ним твори, які можна назвати пастишами, наближеними до центону. Їх підсудний поскладав щонайменше з радянських пісень. Ці короткі тексти сповнені іронією з приводу життя радянської людини, вони свідчать про те, що якими б штучними, «вторинними» та «порожніми» не видавалися тексти-пастиші, вони все одно відображатимуть дійсність, у цьому випадку – радянську. Наведемо текст композиції «Пам'ятник» повністю, аби продемонструвати механізм його створення. Ті рядки тексту, які складають однойменний вірш М. Майорова, оформимо жирним шрифтом:

« – Им не воздвигли мраморной плиты, проговорил бортмеханик, вытирая промасленные руки куском ветоши. На бугорке, где гроб землей накрыли, как ощущение вечной высоты, пропеллер неисправный положили.

Сидящий на крыле стрелок-радист махнул рукой, перекусил измочаленную зубами травинку:

Да и надписи огранивать им рано, Паш. Ведь каждый, небо видевший, читал, когда слова высокого чекана пропеллер их на небе высекал.

Бортмеханик сунул ветошь в карман, закрыл капот:

И хоть рекорд достигнут ими не был, хотя мотор и сдал на полпути, - остановись, взгляни прямее в небо и надпись ту, как мужество, прочти.

Стрелок-радист поднял голову и снова в который раз прочел на розоватом июльском небосклоне:

ЖИТЬ СТАЛО ЛУЧШЕ, ТОВАРИЩИ,

ЖИТЬ СТАЛО ВЕСЕЛЕЕ!

И. Сталин» [22, с. 349].

У такий самий спосіб у романі «Норма» здійснено пастишування відомих віршованих та пісенних текстів: «Золотые руки» (вірш М. Майорова, у В. Сорокіна «Самородок») [22, с. 336-337]; «Одинокая гармонь» [22, с. 366], «Письмо» [22, с. 359-360], «Морячка» [22, с. 353-355] (слова М. Ісаковського); «Случайный вальс» [22, с. 369], «Любимый город» (у В. Сорокіна «Жена испытателя») [22, с. 372-373] (слова Є. Долматовського); «Весеннее» (слова М. Светлова, у В. Сорокіна «Весеннее настроение») [22, с. 362-363]; «Хорошая девочка Лида» (слова Я. Смелякова, у В. Сорокіна «Сигнал из провинции») [22, с. 345-347]; «Песенка» (у В. Сорокіна «В память о встрече») [22, с. 338-341] (слова Й. Уткіна) та ін.

Характерними зразками сучасних пастишів, що мають форму, наближену до центонної, є й твори Т. Кібірова. У вірші «Конспект» поет пригадав ключові концепти естетики М. Бахтіна (карнавал, «внимать музыке <...> площадной», личина, Диалог, монологичный голос, «смерть амбивалентна») [10, с. 366–367].

Т. Кібіров дотепно обіграв новітні літературознавчі та філософські терміни та категорії: «дискурс», «симулякр», «контекст», «деконструкція» вписуючи їх у тексти, побудовані на нецензурній лексиці та жаргонізмах, алюзіях на вірші О. Пушкіна, А. Фета, Л. Рубінштейна, Д. Прігова, К. Чуковського та інших відомих поетів, словах радянських та українських пісень. Автор влітає до текстів своїх віршів старослов'язіми, високу поетичну лексику, афоризми та елементи стаханівських гасел («Даешь деконструкцию! [10, с. 384]»). Так, у вірші «См. выше, и выше, и выше... [10, с. 380]» є відсилання до авіамаршу «Всё выше» П. Германа, а у поезії «20 лет спустя» ліричний герой згадує про свою кохану, використовуючи такі рядки: «гений чистой красоты» (О. Пушкін «К А. П. Керн»), «Кто здесь, книжник, без греха...» (біблійна алюзія) «пидманула-пидвела» (українська народна пісня), «ты в сырую ночь ушла» (слова з поезії О. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе»), «знать, меня судьба хранила» – алюзія на рядок з поеми «Свгеній Онегін» – «судьба Евгения хранила» [10, с. 382–383]).

Звертання до милої у поезії «Малороссийская песня» є пастишем, скомпонованим із рядків таких українських народних пісень, як «Цвіте терен», «Розпрягайте хлопці коні», «Несе Галя воду», пісні М. Петренка «Дивлюсь я на небо» [10, с. 497–498]. А у заключній частині книги «Інтимна лірика» поет розмістив навіть «Список использованной литературы [10, с. 390–392]».

Постмодерністські пастиші В. Сорокіна та Т. Кібірова можна відчитати у контексті «пам'яті слова», культурної пам'яті використаних у них текстів радянських віршів та пісень. Тексти творів російських письменників постають ілюстраціями думок М. Бахтіна про те, що «справжнє життя слова» полягає у сфері його діалогічного функціонування. Слово має певне смислове навантаження, певну пам'ять, воно «... вічно рухоме, вічно мінливе середовище діалогічного спілкування. Воно ніколи не тяжіє до однієї свідомості, одного голосу. Життя слова – в переході з вуст в уста, з одного контексту до іншого контексту, від одного соціального колективу до іншого, від одного покоління до іншого покоління. При цьому слово не забуває свого шляху і не може до кінця звільнитися від влади тих конкретних контекстів, до яких воно входило», – пояснює вчений [1, с. 234–235]. Отже, під час написання центону та пастишу спрацьовує своєрідна пам'ять «чужого» тексту, який у пастиші перетворюється на матеріал, проте не втрачає певних відтінків свого первинного значення.

Завдяки таким особливостям, як риторичність, сконструйованість, наслідувальність літературні системи античності, ренесансу, класицизму, бароко виявляються типологічно подібними до постмодерністської літератури, яка є неориторичною за своєю природою. Автори-постмодерністи активно залучають різноманітні джерела, створюючи власні тексти та смисли. Проте, якщо класицизм та бароко існували та могли реалізувати свій креативний потенціал лише у межах певних канонів та правил риторики [5, с. 14], то для постмодернізму основною засадою стає відсутність норми як такої. Адже саме аномативність іноді розглядають як певний постмодерністський «канон».

Інтертекстуальні композиції, створювані у різні епохи, мають певне призначення. Центони характеризувалися не лише ігровою та пародійною, а й дидактичною функціями. Можна припустити, що komponування центонів було також способом підвищення митцями і письменниками своєї майстерності, засобом вправлення та навчання у великих і знаних попередників, тексти яких вважалися взірцевими. Натомість звернення до практики пастишу допомагає сучасному письменнику подолати кризу оригінальної творчості, яка спостерігається в мистецтві постмодернізму.

Створення ренесансних пастишко у малярстві нагадує побудову сучасних пастишів у літературі, кіно, театрі, живописі, рекламі, мас-медіа. Ренесансне пастишко, яке допомагало задовольняти комерційні прагнення своїх авторів, нагадує тексти письменників суспільства споживання. Музичне пастишко, зокрема опера-пастишко, та сучасні пастиші спрямовані значною мірою на «споживача» художньої продукції – здебільшого масового слухача, глядача, читача. Як сучасні, так і давні інтертекстуальні побудови дозволяють простежити особливості рецепції та тлумачення текстів у ту чи іншу епоху, актуалізувати існуючі твори і залучити їх до активної взаємодії із текстами і смислами сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 318 с.
2. Бербець Л. С. Пастиш (постмодерна видозміна) / Л. С. Бербець // Зарубіжна література в школах України. – 2007. – № 1. – С. 27–29.
3. Бербець Л. С. Текст-пастиш у творчості Ю. Андруховича / Бербець Людмила // Слово і час. – 2007. – № 2. – С. 49–59.
4. Білоус П. Колаж у давній та модерній українській прозі / Петро Білоус // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : [зб. наук. пр.] / Рівненський державний гуманітарний університет. – Рівне : РДГУ, 2001. – Вип. X. – С. 23–33.
5. Большаков В. П. Классическая теория жанров и ее преодоление / В. П. Большаков // Теория литературы : в 4-х т. / [гл. ред. Ю. Б. Борев, Н. К. Гей, А. В. Михайлов и др]. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. –
6. Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г. Вергилий и вергилианские центоны. (Поэтика формул и поэтика реминисценций) / М. Л. Гаспаров, Е. Г. Рузина // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности / [отв. ред. Е. М. Мелетинский]. – М. : Наука, 1978. – С. 190–211.
7. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
8. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия / [гл. науч. ред. Е. А. Цурганова]. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.

9. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков : Фолио ; М. : Изд-во АСТ, 2000. – 256 с.
10. Кибиров Т. Стихи о любви / Тимур Кибиров. – М. : Время, 2005. – 856 с.
11. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму / [пер. с франц. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 427–457.
12. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура. // Новый мир. – 1992. - № 2. - С. 255-232. – С. 230.
13. Лихачев Д. Развитие русской литературы X-XVII веков : Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1973. – 255 с.
14. Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. / А. Ф. Лосев. – М. : Высшая школа, 1963. – .–
15. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры / [отв. ред. А. Ф. Лосев]. – М. : Наука, 1988. – С. 308–324.
16. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Зофія Мітосек ; [пер. з пол. В. Гуменюк]. – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.
17. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Советская Энциклопедия, 1990. – 672 с.
18. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич ; [пер. з польськ. О. Галета]. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
19. Поздняя латинская поэзия / [сост. и вступ. ст. М. Гаспарова] – М. : Худож. литература, 1982. – 719 с.
20. Разлогов К. Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана / К. Э. Разлогов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / [сост. М. В. Ямпольский ; отв. ред. Б. В. Раушенбах]. – М. : Наука, 1988. – С. 23–31.
21. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (втор. пол. XVII-XVIII в.) / Л. И. Сазонова. – М. : Наука, 1991. – 261 с.
22. Сорокин В. Норма / Владимир Сорокин. – М. : Ad Marginem, 2002. – 400 с.
23. Т. 1 : Ранняя классика. – 1963. – 584 с.
24. Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 2003. – С. 11–32.
25. Т. 2. – 1980. – 639 с.
26. Татаркевич В. Історія шести понять : Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання / Владислав Татаркевич ; [пер. з пол. В. Корнієнка]. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
27. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 280 с.
28. Чижевський Д. Українське літературне бароко : вибір. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський / [гол. ред. кол. Омелян Прицак, підготов. вид., передм. Олекса Мишанич]. – К. : Обереги, 2003. – 575 с.
29. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Всесв. література в навч. закл. України. – 2002. – № 5. – С. 112–120.
30. Эстетика Ренессанса : антология / [сост. и науч. ред. В. П. Шестаков]. – М. : Искусство, 1980. – .–
31. Dyer R. Pastiche / Richard Dyer. – London ; New York : Routledge, 2007. – 227 p.
32. Genette G. Palimpsests : Literature in the Second Degree / Gerard Genette ; [transl. by Channa Newman & Claude Doubinsky ; foreword by Gerald Prince]. – Linkoln : University of Nebraska Press, 1997. – 490 p.
33. Hempel W. «Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache» // «Germanisch-Romanisch Monatschrift». – 1965. – № 46. – S. 150–175.
34. Hoesterey I. Pastiche : Cultural Memory In Art, Film, Literature / Ingeborg Hoesterey. – Indiana : Indiana University Press, 2001. – 139 p.
35. Landvogt R. Schrift als Schicksal : zur Textualität und Intertextualität in Klaus Hoffers Roman «Bei den Bieresch» / Rainer Landvogt. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1990. – 326 s.
36. MacKay H. Potluck (the art of pasticcio opera, an 18th century art form that combines various composers' works into a new opera production) / Harper MacKay // Opera News. – 1994. – April, 16. – Режим доступу :
37. http://www.metoperafamily.org/operanews/_archive/41694/Pasticcio.41694.html
38. McGill S. Virgil Recomposed : The Mythological and Secular Centos in Antiquity / Scott McGill. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2005. – 231 p.
39. Nichols T. Tintoretto : Tradition and Identity / Tom Nichols. – London : Reaktion Books, 1999. – 278 p.
40. Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft : Neubearbeitung des Reallexikons der Deutschen Literaturgeschichte / [Georg Braungart, Harald Fricke, Jan-Dirk Muller, Klaus Grubmüller, Klaus Weimar]. – Berlin : Walter de Gruyter, 1997. – .–
41. Bd. 3. : P–Z. – 2003. – 912 s.
42. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodernist Literature / Ihab Hassan. – New York : Oxford University Press, 1971. – 297 p.

43. Picasso / [tekst : Matilde Battistini ; tłumaczenie : Dorota Łakowska ; Redakcja : Ewa Biernacka]. – Warszawa : «Rzeczpospolita» HPS, 2006. – 144 s.

SUMMARY

Postmodern intertextual literature tends to be similar to rhetorical literary systems of antiquity, classicism and baroque. But if the latter implemented their creative potential only within the frames of certain canons and rhetorical rules the absence of any norm became the basis of postmodernism. Heterogeneous and derivative postmodernist literary text represents a peculiar «revival» of antique and baroque centos, renaissance pasticcio painting, pasticcio opera.

Key words: pastiche, cento, intertextuality, rhetoric.

Ольга БЛАШКІВ

© 2009

ЛІРИЗМ ПРОЗОВИХ ДРАМ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА З ПОГЛЯДУ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ПОЕТИКИ

У статті досліджується вплив ліризму на прозову структуру драм О. Олеся та В. Б. Єйтса. Аналізується прояв ліричної стихії на рівні тем, мотивів, проблематики у жанровій моделі символістської драми українського та ірландського митців.

Ключові слова: ліризм, первінь, драма, символізм, душа, (внутрішній) світ, лейтмотив.

Відомий дослідник творчості О. Олеся М. Неврлий, аналізуючи драматичні етюди митця, писав, що всі вони «сповиті надзвичайно тонкою ниткою поетичного настрою, і це наближує їх до ліричних переспівів... [4, с. 111]». Аналогічну думку висловив дослідник творчості В. Б. Єйтса С. Бовра (С. Bowra) про те, що звернення В. Б. Єйтса до драми «стало логічним продовженням лірики, розширенням «голосового діапазону» поезії. Недарма ця драматургія наскрізь лірична і багато в чому виростає з лірики [8, р. 197]». Драматургію О. Олеся та В. Б. Єйтса умовно можна розглянути як полівалентну художню структуру, в якій поєднано елементи різних стильових напрямів, і, який притаманне художньо-зображальне розмаїття. Відповідно драматичні твори митців як утворюють систему, так і членуються у групи зі спільними рисами, з яскраво вираженою художньою домінантою. Найвиразніший формальний стрижень дозволяє виділити такі системні ряди як прозові і віршовані драми. За жанровою художньо-типологічною своєрідністю (враховуючи, що у ХХ ст. поетика драми все більш визначається літературним напрямом, до якого належить автор [2, с. 155]) драми О. Олеся та В. Б. Єйтса можна класифікувати як символістські з елементами імпресіонізму, неоромантичні з елементами символізму тощо. Беручи до уваги домінантний критерій, на який неодноразово вказували дослідники, – ліричну стихію, то спостерігаються також різні міра і шляхи її розвитку у драматичних творах обох митців. Якщо ліричні мотиви лише пронизують драматичну основу, то можна говорити про ліризм драми, але якщо ліричний первінь змінює власне драматичну структуру, то маємо справу з таким міжродовим утворенням як лірична драма. Деякі драматичні твори О. Олеся та В. Б. Єйтса вписуються неодноразово в різні класифікаційні ряди, оскільки в них багато спільних прикмет, що вказують на типологічну спорідненість художніх явищ як у межах драматургічної творчості одного митця, так і в порівняльній парадигмі. У своїй сукупності ці художні явища дають повну характеристику драматургії О. Олеся та В. Б. Єйтса.

Ліризм драматургії О. Олеся та В. Б. Єйтса загально визнаний дослідниками, але досі немає системного структурно-семантичного осмислення ролі ліричного первня у драматичних творах різних жанрів обох митців. Мета нашої статті дослідити прояв ліризму у прозових драмах митців різних національних культур з урахуванням жанрової специфіки їх драматичних творів.

Як влучно зауважила російська дослідниця творчості В. Б. Єйтса Н. Тишуніна, характерною рисою символістських драм ірландського митця є «викриття прихованого за зовнішніми подіями змісту, змісту споконвічного й універсального [7, с. 77]». У п'єсах українського драматурга, проте, чіткіше проявляється ідеологізація, в життєтворчих настановах

символізму. «Порухи душі» героїв драм О. Олесея та В. Б. Сйтса є їх «вчинками», внутрішня «подія», яка відбувається з ними, становить основу такої традиційної драматичної категорії як «розвиток дії». Так, наприклад, у драматичному етюді «По дорозі в Казку» О. Олесь демонструє еволюцію градаційного характеру рішучості головного героя Він. У першій картині п'єси О. Олесь подає характер героя крізь призму бачення його Юрбою: *«І досі він за мамою сумує... Я чув, як раз вночі він кликав: «Мамо, мамо!»; «Він борсука злякався вчора»* [5, с. 7]. Він постає перед читачем боязким, наче дитина емоційної природи, імпульсивності, з притаманними їй дитячою боязкістю, безпосередністю. Поступово Олесів герой «виростає» зі сприйняття його Юрбою як дитини до рівня «Він-ватажок». Проте у фіналі п'єси Він знову постає розгубленим, невпевненим, з атрофованою самооцінкою: *«Невже б то я, слабкий, найслабший від усіх, міг повести усю юрбу із лісу? ... Не вірю я. Це сон усе!... Не знаю, може, і не сон, а тільки я слабкий...найслабший...* [с. 26]». На перший погляд, розгубленість та невпевненість головного героя у кінці п'єси пояснюється психологічним комплексом слабкості, який певною мірою спричиняє потребу втішання та підтримки жінки, моральної підтримки Юрби: *«...коли я весь в крові і ранах, – ви смітесь! Брати! У мене сльози* [с. 27]». Зрозуміло, що за зовнішньою видимістю, через психологію виразної індивідуальності прочитуються проблеми соціальні, філософські: месія і народ, високість духу героя-одинака і приземленість устремлінь юрби, та враховуючи поетику символізму, головне, на нашу думку, на що акцентує увагу автор, – це фатальні розбіжності, що виникають із пошуками свого унікального, неповторного «Я». «Ріст душі» головного героя – це утвердження автором позиції, що самовизначення особистості є сенсом та найбільшою цінністю життя. Сюжетна побудова етюду, сконденсована не на показі дії з різноманітними перипетіями (подорожі до Казки), а на простеженні еволюції свідомості головного героя та Юрби разом з ним і драматична інтрига (зневіра героя та натопту у своїх силах та спроможності віднайти Казку вже на її порозі) важливі в О. Олесея як каталізатор головної ідеї твору – Казка існує, але досягти її в реальному житті неможливо, особливо, не знайшовши гармонії у власній душі. На нашу думку, О. Олесь пропонує у формі символістської драматургії заперечення ідеї жертвності «по дорозі» в світле майбутнє. За О. Олесем, Казка — не для всіх. Принаймні не для тієї жорстокої та темної юрби, що постає як об'єкт активності героя.

Подібні перетворення з пасивних мрійників у справжніх лідерів, вчинки і переживання яких є наслідком внутрішньої боротьби зі спокусами власного «я», «прив'язаного» до реального світу, відбуваються і з героями драм ірландського митця. Концепція героя В. Б. Сйтса впливає з його розуміння трагічного. Трагедія людини, на думку поета, – у боротьбі проти встановленої системи світового устрою і приреченість його у цій боротьбі. Устрій, проти якого повстає герой В. Б. Сйтса, – це система буденного існування, яка метафорично демонструється через життєвий кодекс моральних антагоністів головного героя.

Величний духовний потяг, як Олесів герой Він з драми «По дорозі в казку», відчуває і герой В. Б. Сйтса Майкл з п'єси «Катлін-ні-Гуліган» («Cathleen ní Houlihan»). Він готовий йти на смерть і ладен на лицарський вчинок, шляхетність його прагнень протистоїть примітивній життєвій мудрості його рідних та їх філістерським уявленням про достаток і життя без горя і злиднів. П'єси обох митців споріднює не лише спільний конфлікт між людиною і оточенням, а, що важливо, – це мета драматургів: показати «еволюцію душі» героя (у п'єсі В. Б. Сйтса – Майкла), становлення і розвитку особистості, досягнення повноти і цілісності буття. П'єса В. Б. Сйтса є більш реалістичною ніж драма О. Олесея «По дорозі в казку», оскільки в ірландського драматурга хоч і в поетичному та фольклорному дусі але трактується достовірна історична подія. Навіть містичний образ Катлін (Катлін – символ Ірландії, візуальне довершене втілення національного міфу) у драмі В. Б. Сйтса невід'ємний від подальших історичних реалій з життя Ірландії. Унікальність взаємодії реального і надреального (адже Катлін не є природною істотою) світів у драмі доповнюється згадкою конкретних географічних місць (поселення Кіллала у графстві Мейо), історичних дат (1798 рік), прізвищ людей (сім'я Гілейн), історичних осіб (О'Донел¹, О'Саліван², Браен³) та поєднанням зображення «внутрішньої драми» з відвертим закликком до

¹ Г'ю Роу О'Донел (бл. 1571 – 1602), як пояснюють С. Павличко та О. Мокровольський, утік з дублінської в'язниці й заволодів Коннахтом; отруєний в Іспанії.

² Донал О'Саліван Бер (1560 – 1618) прийняв іспанську залогоу в Данбойському замку 1601 р.; загинув у Іспанії.

боротьби за батьківщину. Водночас з реальним часом та історично-політичною проблематикою В. Б. Сйтс поєднував і символістську техніку образотворення, художні засоби, й ідеї синтетичної драми. Структурно, в плані «багатогранності» простору, в зображенні драми душевних перетворень, п'єса «Катлін-ні-Гуліган» витримана в традиціях символістської драми.

За тематикою, проблематикою і стилем п'єса В. Б. Сйтса «Катлін-ні-Гуліган» типологічно перегукується з драматичним етюдом О. Олеся «По дорозі в казку». В п'єсах обох драматургів персонажі поділяються на сумірні групи: філістери, які живуть у світі сірої буденності, самотня обрана особистість (Майкл, Він) і своєрідний носій вищих цілей, який встановлює зв'язок з символічним планом буття (Катлін і Хлопчик з країни Казки). Обидва драматурги намагалися у цих п'єсах показати як розгортається у людській душі вічна боротьба двох основ – земної, буденної та вищої, божественної, духовної і як у цій боротьбі визріває здатність людини зробити необхідний вибір.

У драматичному етюді О. Олеся «Хам», як і в попередній драмі («По дорозі в казку»), буденність і жорстока дійсність земного світу виступають контрастом до «вершин гір», на які повинна піднятися головна героїня – Сліпа, яку з низин на вершини гір хоче вивести Лицар. Образ Сліпої у п'єсі О. Олеся (як це уже визначив Р. Радишевський [6, с. 28]) як і образ Катлін у драмі В. Б. Сйтса «Катлін-ні-Гуліган» є символом батьківщини. Стилістичні нововведення у драмі О. Олеся не змінюють внутрішній сюжет п'єси. З огляду на те, що «Хам» – це п'єса на 4 дії, змінюється лише масштаб подій та їх антураж. Крім символічних образів Хама, який уособлює «низинне» життя з усіма його ганебними проявами, Лицаря і Сліпої, та самого конфлікту зовнішніх і внутрішніх форм життя твір має більш реалістичний характер. Типологічна схожість Олесевої драми з п'єсою В. Б. Сйтса «Катлін-ні-Гуліган» простежується і в унікальному поєднанні авторами реального і надреального, символічного світів. Образи останнього спрямовують (сугерують) читача не просто до вищої реальності, а до повернення у світ людської пам'яті, пам'яті роду, в минуле, яке живе й у теперішньому як частина Великої Пам'яті. У розумінні символістів цей світ Великої Пам'яті й є перевтілена реальність, світ трансцендентних універсалій, в якому немає нічого тимчасового, а є лише вічне. Недаремно Лицар у драмі О. Олеся як індивідуалізований персонаж є символом нескореного, волелюбного духу України, а як універсальний – символ вічної пам'яті роду. Він заявляє: *«Я житиму, я буду вічно жити. Долина – смерть моя. Я буду скрізь ходити із кропилом в руках... і кожному вдихну свій дух. І тут де ти стоїш, колись ітимуть мільйони [с. 270]»*. Аналогічну думку висловлює В. Б. Сйтс устами своєї героїні Катлін, яка неодноразово повторює віршовані рядки (драма написана прозовою мовою) як пророцтво про тих, хто бореться за неї: *«Про них пам'ятатимуть вічно, / Вони житимуть вічно, / Вони говоритимуть вічно, / Люди їх чутимуть вічно [1, с. 287]»*

Драматурги у згаданих п'єсах піднімали цілий ряд проблем мистецтва (кохання, патріотизму, віри), але заради однієї мети – показати перемогу всього «духовного» над практицизмом і меркантильністю їх доби. Наступні драматичні твори О. Олеся і В. Б. Сйтса носять більш виразний символістський характер.

Боротьбу між життям і смертю, ідеальним і матеріальним веде героїня В. Б. Сйтса Катлін з п'єси «Графиня Катлін» («The Countess Cathleen»). Сюжет драми автор узяв з ірландської легенди. В ній розповідалося про жінку, яка продала свою душу дияволу заради спасіння своїх селян від голоду. Ціною своєї душі вона хотіла викупити їх душі, які вони продали за хліб. Якщо у легенді основний конфлікт – між силами добра і зла, то у п'єсі В. Б. Сйтса основна боротьба іде не за спасіння душі Катлін, а в душі графині. Катлін самотня у світі, у неї немає друзів, вона змушена зробити вибір між власним життям і служінням людям та Богам. Самотність душі графині, її тендітність і духовне багатство, служіння інтересам людей – усі ці риси героїні чіткіше окреслені й індивідуалізовані драматургом, ніж у попередній драмі «Катлін-ні-Гуліган». Сюжет легенди, характерність образу дали можливість В. Б. Сйтсу показати чутливу душу героїні. Красива і багата жінка постійно відчуває якесь внутрішнє занепокоєння. Її заворожує і приваблює світ стародавніх королів і героїв, про який їй розповідає бард Аліль, і це викликає в її серці неусвідомлене прагнення вирватися з емпіричного світу, знайти вихід тому духовному багатству, яке є незрозумілим, неприйнятним для реального світу. Країна фей, героїчне минуле – це символічно виражений рушій, прихована сила, яка розтривожує, манить душу героїні. Істинне життя душі, на

³ Браен Бору (926 – 1014) – великий король Ірландії, загинув у звитяжній битві з данами при Клонтарфі, 1014 р..

думку В. Б. Сйтса, починається не просто з відчуття пустоти і холоду навколишнього світу, але з їх усвідомлення героєм.

Такою ж самотньою відчуває себе Жінка, головна героїня драматичного етюду О. Олеся «На свій шлях». Уся увага автора сконцентрована в цій п'єсі на психологічній концепції, а зовнішні обставини, побутові ознаки відсуваються на другий план. Відповідно змінюється й побудова п'єси: у драмі відсутні певні реальні події, повідомлення про минуле героїв, чи вказівки про риси характеру героїв – все це побіжно штрихується у діалозі. Еволюція свідомості, віднаходження власного «я» героїні відбувається на рівні самоспостереження, самопізнання. Самоусвідомлення духовної смерті – «внутрішній» психологічний конфлікт драматичного етюду. Перед читачами – глядачами відбувається духовне прозріння людини. Але у цьому творі еволюцію поглядів О. Олеся показує у зворотному процесі, тобто дедуктивним методом. На початку етюду Жінка постає вже на завершальному етапі вивільнення душі та самопізнання, коли душа її «розриває пута» буденної свідомості, «виривається з-під гніту» умовностей, зовнішніх норм, загальноприйнятих поглядів, що пригнічують її. Таке вивіщення душі стає одночасно руйнуванням сім'ї, що власне є зовнішньою дією. Жінка вимушена розлучитися, щоб «розкувати душу». Усвідомлення втрати власної індивідуальності сприймається героїнею як крок до віднаходження себе, яка розчинилась у чоловікові. Висхідний шлях до істинного життя, який пропонують український та ірландський драматурги своїм героям – страдницький, пов'язаний з різноманітними втратами, жертвами, – та відмовитися від цього сходження означає відмовитися від себе самого.

«Ріст душі», звільнення від підпорядкування свого життя буденному, інертному плину переживають багато героїв драм В. Б. Сйтса та О. Олеся. «Конфліктом» їх життя стає відчуття неістинності власного існування і поступ до вічного, безсмертного. Драматурги, таким чином, втілюють думку, що злиття з ідеалом, повернення до свого первинного, суголосного з повноцінністю буття стану, можливе лише за умови зречення всього земного, що сковує дух. Символістська ідея шляху сходження-вивіщення, відгуку на бичування власного духу і рух назустріч йому є чи не найголовнішою ідейною настановою драматургів-символістів, спільною в О. Олеся і В. Б. Сйтса, та одним з способів прояву їх ліричної свідомості, який тут помітний в зображенні радше внутрішніх, невидимих світів свідомості, ніж зовнішнього відносно автора світу.

П'єса О. Олеся «Танець життя» демонструє відхід драматурга від романтичного індивідуалізму у більш філософський бік. Автор гранично індивідуалізує ідеї і почуття героїв цього драматичного етюду, намагаючись показати їх боротьбу з долею, і хоча герої повстають проти суспільних поглядів, їх бунт має позачасовий характер і не пов'язаний з якимось конкретним суспільством. Фатум, що висить над родиною, який є причиною фізичного каліцтва героїв, створює нагнітаючий, страхітливий настрій, відчуття тривоги, передчуття трагічної розв'язки, що було особливо притаманно стилю М. Метерлінка. Зовнішня подія – народження дитини матір'ю (каліки, чи здорової дитини?!) – стає провідником до внутрішнього життя героїв, а їх зовнішня статичність компенсується надзвичайно емоційними діалогами та мученицьким зітханням і мовчанням, повного «надлюдського екстазу» батька. Емоційна напруга постійно зростає з усвідомленням трагічної сутності буття людини і цей трагізм просторово розростається і страшною силою тисне на людину. Вивільненням героїв з цієї задушливої атмосфери стає божевільний танок, внаслідок якого гине батько, не витримуючи трагедії своєї родини. Утвердження автором духовного піднесення людини у стражданні є характерним виявом символістського мотиву потворності, трагічності життя.

Попри намагання героїв драм О. Олеся та В. Б. Сйтса мобілізувати всі свої фізичні та духовні сили в боротьбі за право бути повноцінною особистістю характерними були, зрозуміло, і втеча від дійсності у світ непізнано-прекрасного. Ідея двох світів, що протиставляє скорботне — тут і прекрасне — там, святість возвеличених неземних ідеалів, розрив із сірим навколишнім життям, культ краси, індивідуалізм, сповідальність притаманна усім творам літературного символізму. Ця ідея своїми витокami сягає часів і вчення Платона (платонізм і неоплатонізм стали одним з джерел філософії символізму), втілена В. Б. Сйтсом та О. Олесем у всіх їх драмах і трансформована поетами у головній ідеї всієї їх драматургічної творчості – духовного Поступу, разом з акцентуванням різноманітних аспектів самого поняття «духовного поступу»: пошук мудрості, поривання до істини, визначене ставлення до буденності життя, сумніви в істинності

визначеного шляху тощо. Герої драм В. Б. Сйтса й О. Олеся відчувають різке протиріччя між світом істинним (світ краси, Казки, язичницький світ фей, в якому людина колись жила в гармонії з природою, «духом») і світом неістинним, тобто земним з його матеріальними цінностями і радостями, й намагаються втекти, вирватися з «духовно збіднілого» світу реальної дійсності. Втіленням емоцій бажання, пошуку й екзистенційного вибору є пристрась головного героя до Краси, нерідко жага відшукання Казки, яка набуває статусу естетичної цінності в О. Олеся і В. Б. Сйтса та є ширококомасштабним лейтмотивом їх драматургічних творів.

Варто пригадати, що новим «віанням» у період творчої діяльності обох митців була музична драма Р. Вагнера і з'ява категорії лейтмотиву. Основу музичного лейтмотиву Р. Вагнера визначав ліризм як конкретно-чуттєвий первінь. Ідеї Р. Вагнера про музичний лейтмотив суголосні з висловленою тезою Д. Овсянико-Куликовського про те, що лірика базується на щирих емоціях і розуміти ці ліричні емоції слід як ритмізовані афекти. Як стверджував Д. Овсянико-Куликовський, окремо взяті радість, журба, туга та інші емоції нічого ліричного в собі не містять, але якщо ці афекти розроблені ритмічно, то вони стають ліричними переживаннями [3, с. 426]. Драми О. Олеся і В. Б. Сйтса з драмою Р. Вагнера об'єднує розуміння, що лише закони символістської драми відповідають ідеї вічної боротьби в душі людини й у світі Часу, а повторення лейтмотивної тематики сприяє поглибленій трактовці явища, що визначається. Синтетичність драми Р. Вагнера, поєднана з ідеєю лейтмотиву імпонувала поглядам символістів, оскільки його твори синтезували в собі музику, поезію, живопис і акторське виконання. Слідом за Р. Вагнером В. Б. Сйтс, втілюючи ідею про синтетичний театр, великого значення надавав декораціям (про що свідчить тісна творча співпраця В. Б. Сйтса з Г. Крегом), які перетворюються не в доповнення до поетики образів, а в естетичний еквівалент літературного слова.

Проаналізувавши окремі драми О. Олеся та В. Б. Сйтса, які були для нас цікавими в аспекті їх символістської тематики і проблематики, спробуємо визначити основні чинники у поетиці символізму, які сприяли та визначали тенденцію О. Олеся і В. Б. Сйтса до ліризації драми.

Символічно-поетичний театр О. Олеся та В. Б. Сйтса презентує характерні риси естетичного мислення митців порубіжжя. Відтворення внутрішнього світу людини було засадничою естетичною домінантою символістської драми, та драм О. Олеся й В. Б. Сйтса. Головні герої їх п'єс роблять спроби вирватися за рамки повсякденного, прив'язаного до матеріальності буття, і намагаються зазирнути до «світу в собі». Емоційна сфера драматичних творів О. Олеся та В. Б. Сйтса є їх тематичною основою. Зовнішні протиріччя об'єктивного світу стають джерелом, рушієм внутрішніх суперечностей людини. Критеріями, які обумовлюють ліризм драм О. Олеся й В. Б. Сйтса, є відсутність подій (розвивається не фабульна сторона тексту, не кістяк подій, а так званий «внутрішній» світ), емоційна тональність драм. У складній цілості ліричного, драматичного і епічного первнів домінування ліричного видозмінює драматичну будову (не анулюючи, звичайно, драматичне), формує специфічну суб'єктивну структуру. Розглядаючи прозові драматичні твори О. Олеся і В. Б. Сйтса в типологічному ключі і як замкнуту систему кожного митця, ми виявили безперервність конфлікту, тем, ідей, подібність образів та способів побудови п'єс не лише в контексті творчості одного автора, але й у порівняльній парадигмі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сйтс Вільям Батлер. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми / В. Б. Сйтс ; [пер. з англ. О. Мокровольського; передм. С. Павличко; післямова І. Мокровольської]. – К. : Юніверс, 2004. – 640 с. – (Лауреати Нобелівської премії).
2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівник проекту А. Волков. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
3. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.
4. Неврлий М. Олександр Олесь / М. Неврлий. – К.: Дніпро, 1994.— 171с.
5. Олександр Олесь. Твори: в 2 т. / О. Олесь ; [упор., передм. Р. Ради шевського]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. (При подальшому посиланні на це видання в тексті зазначається сторінка).
6. Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся / Р. Радишевський // Олесь О. Твори: в 2 т. – К., 1990. – Т.1. – С. 5 – 50.
7. Тишунина Н.В. Театральний символізм У. Б. Йейтса і естетика «нової драми» / Н. В. Тишунина // Драма и драматургический принцип в прозе : межвузовский сб. науч. тр. – Л., 1991 – С. 73 – 84.
8. Bowra C. M., The Heritage of Symbolism / C. M. Bowra. – London : Macmillan, 1943. – iii, 222 p.

9. The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats / ed. by Russel K. Alspach. – New York: Macmillan, 1966. – XXV, 1336 p.

SUMMARY

In the article the lyrical effect on prose structure of O. Oles's and W. B. Yeats's dramas is researched. The expression of lyrical element at the levels of theme, ideas, problems in the genre model of a symbolist drama by Ukrainian and Irish writers is analyzed.

Key words: lyricism, lyrical source, drama, symbolism, soul, (inner life) world, burden.

Лідія ВЕРБИЦЬКА

© 2009

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ ІВАНА ФРАНКА КРИЗЬ ПРИЗМУ НАТУРФІЛОСОФІЇ

У статті простежено натурфілософські проєкції в літературознавчих студіях Івана Франка, проаналізовано вияв у науковій спадщині мислителя власне філософського вчення про природу та індивідуально-суб'єктивної, авторської натурфілософії, означено підґрунтя Франкової філософії природи та її взаємозв'язок з іншими філософськими та мистецькими напрямками.

Ключові слова: антропоцентризм, архетип, міфологія, натуралізм, натурфілософія, пейзаж, персоніфікація, символізм.

Перша історична форма філософії – натурфілософія (філософія природи) виникла як вчення чи система уявлень про природу як цілісність. Поняття натурфілософії не знайдемо в літературознавчих словниках, тут радше зустрінемо поняття пейзажу як опису природи. Таку ж дефініцію пейзаж отримує і в "Словнику літературознавчих термінів Івана Франка": " – картина природи в мистецькому творі" [3, с.164]. Не маємо наміру говорити про натурфілософію як літературознавчий термін. Однак філософія природи так чи інакше присутня у творах чи не всіх українських письменників, хоча, можливо, в своєму суб'єктивному вигляді і часто на підсвідомому рівні. І.Франко не є винятком, тим більше, що вважаємо, що якби він не став письменником, то був би вченим-природником. У своєму чистому вигляді (а власне такому, у якому вона існує у філософському вченні) філософія природи не матеріалізувалась у поезіях І.Франка, адже ми не маємо тут пояснення природи, виходячи з неї самої, тут, радше, форми пояснення людини природою (що пізніше вилилося в теорії К.-Г.Юнга). Все ж говоримо про натурфілософію в поезіях, маючи на увазі ту філософічність, яку І.Франко вкладає в той чи інший природний образ чи явище. Тобто, у письменника своя суб'єктивна поетична філософія природи. Індивідуальність філософських поглядів простежуємо і в дослідженні натурфілософії у наукових трактатах та літературно-критичних статтях І.Франка. Проте ця суб'єктивність тут дещо послаблена до тих поглядів на природу, які проповідує власне філософське вчення.

Чомусь загальноприйнято філософський світогляд І.Франка зводити до його суспільно-політичних чи громадянських поглядів. Але ж учений і філософ-природник!? Вже у своїх класичних соціально-філософських трактатах ("Що таке поступ?", "Мислі о еволюції в історії людськості") І.Франко акцентує на еволюційних природних законах, що сприяють поступу суспільства. Прогрес, розвиток у живій природі – це боротьба за існування, де виживає найсильніший. Цей природний закон еволюції, за І.Франком, простежується і в суспільстві: не інертні маси, а витриваліші, сильніші, наполегливіші громади, як і окремі особистості, є джерелом людського поступу. Отже, беручи до уваги загальні закони еволюції, відкриті Дарвіном і Спенсером, І.Франко визначає тенденції розвитку суспільства. Боротьба за виживання як тваринний інстинкт розвиває суспільну людяність [6, т. 45, с.348]. Засвоєння здобутків наукового природознавства, як вважає вчений, є важливим кроком до успішного поступу вперед. Зрештою, коли натурфілософи обмеженість наукових знань про природу намагалися компенсувати

філософським роздумуванням про неї, то у І.Франка маємо синтез філософського і наукового знання зі свого роду символічними міфологічними уявленнями.

У студії "Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних" І.Франко аналізує вплив первісної релігії та, відповідно, міфології на сучасну поезію. В основі первісної релігії лежало всебічне вшанування природи, яку людина наділяла життям, і з якою спілкувалася. Звідси письменник робить висновок, "що релігія первісного чоловіка була під певним виглядом тим, чим є тепер поезія, т.є. оживленням і уособленням сил і явищ природи" [6, т.26, с.333]. Власне тому "в очах поета сонце починає усміхатися, місяць тужливо роззираєсь по небесній пустині, хмари грозять світлу, вихор проходить по степах, стогне на могилах або нашіптує прохожому якісь страшні повісті, вода лоскоче стопи рибачка і манить його до своїх хрустальних палат, дощ січе, проймає промоклого путника, мороз тисне, метелиця скажені танці виправляє, спека душить, ніч милосердно прикриває своїм плащем людські терпіння, день встає з рожевого ліжка і т.д і т.д." [6, т.26, с.332]. І.Франко завжди зауважує майстерність поета в зображенні пейзажних картин. Зокрема у статті "Гинучому світові" він, критикуючи поезію Яна Каспровича, все ж зазначає, що автор "вміє створити мальовничі картини природи" [6, т.36, с.56]. З іншого боку, маємо критику І.Франка стосовно цілковитого браку пейзажу в поемах з життя слов'ян придунайських Федьковича ("Молодий вік Осипа Федьковича").

Культ природи, як відомо, знаходить своє відображення в усній народній творчості. "В найдавніших українських обрядових піснях (колядках, щедрівках, веснянках, весільних, звичайно не всіх), – зауважує І.Франко у статті "Южнорусская литература", – ми маємо досить живі відгомони язичницької давнини, звання до язичницького Даждьбога, залишки культу природи" [6, т.41, с.102]. Говорячи про українську писемність і словесність, І.Франко зауважує, що паралельність і близькість цих двох течій є однією з найхарактерніших рис нашої літератури. Відповідно до цього письменник висновує, що "запас вражень, які знаходить людина в природі (над морем, в горах, лісах і т.д.)" – це одне з джерел поетичної творчості" [6, т.27, с.61-62].

Загалом у своїх наукових трактатах і літературно-критичних статтях І.Франко не завжди надає природі філософського смислу. В розвідці "Причинки до фавни східної Галичини. Подав д-р Іван Франко" (1911 р.) бачимо науковий погляд письменника на природу. Водяні щурі, черв'яки, що живуть у людських зубах, отруйні гадюки, орнітологічна, звіряча фауна – таку спраглу до знань людину, як І.Франко, не могло не цікавити наукове пояснення подібних явищ. Літературно-критичні статті "Za grzyby (Про засудження селян за збирання грибів у панських лісах)" (1896), "Відозва у справі збирання матеріалів до рибальства" (1907) і, зрештою, "Закон про рибальство в Галичині. Проект Івана Франка" (1916) висвітлюють Франкове свого роду наукове та соціологічне освоєння природи.

Результатом етнографічних експедицій була не лише низка народознавчих статей, а й природничі спостереження. Розвідка "Етнографічна експедиція на Бойківщину" закінчується ставленням бойків до використання природних багатств їхнього краю: "Незважаючи на те, що бойки селяться при гірських річках і потоках, які колись відзначались великим багатством благородної та іншої риби (форелі або пструги) і тепер ще не зовсім безрибні, - зауважує І.Франко, - вони, наскільки я міг помітити, не є особливими любителями рибальства. В кожному селі не більше двох-трьох рибалок; в багатьох хатах є маленькі сіті, але ловлять лише у виняткових моментах, наприклад, коли несподівано надійде каламутна вода" [6, т.36, с.96]. Для вченого така поведінка бойків була незрозумілою, адже він був запеклим любителем-рибалкою. До речі, у розвідці "Етнографічна експедиція на Бойківщину" подано своєрідну філософію ловлення риби, проте це ще не натурфілософія як вчення, і не Франкова індивідуально-суб'єктивна натурфілософія, адже філософічність природного образу у І.Франка спирається на його символічність, на те, яку основу, можливо, навіть міфологічну, цей образ втілює в собі.

Філософію природи в чистому вигляді як філософське вчення в своїй основі І.Франко виводить у розвідці "Галицьке краєзнавство". Згадуючи "Towarzystwo tatrzan'ske", що виникло в Галичині і займалося головню краєзнавчими й географічними питаннями, він зазначає: "Шкода лише, що благородний запал, який охопив це товариство і промовляє з його щорічників, стосується майже виключно гір – Татр і Чорногори, начебто решта краю не варта була такого огляду і дослідження" [6, т.46, с.124]. Природа - цілісність, і розглядати її треба в цілісності – твердять натурфілософи, з чим, як бачимо, погоджується І.Франко. Він зауважує, що важливим є дослідження всієї природи, а не якоїсь її частини. Тут варто підкреслити антропоморфізм Франкової натурфілософії: людина як найвищий і найвеличніший витвір природи.

У житті І.Франка "на лоні природи" можемо досить умовно виділити певні періоди пізнання природи:

1. Первісне, натуралістичне пізнання (період життя майбутнього письменника у Нагуєвичах та Ясениці Сільній) → ознайомлення з природою на дитячому рівні споглядання: лісові прогулянки, збирання грибів, ловлення риби.

2. Цивілізоване, практичне пізнання (шкільні роки у Дрогобичі) → практичне пристосування природних багатств до буденного суспільного життя.

3. Наукове (гімназійні роки у Дрогобичі) → пов'язане здебільшого з особистістю І.Верхратського, з теоретичним освоєнням природних наук і застосуванням знання на практиці.

4. Творче, поетичне, філософське (Львів) → осмислення природи і роздуми серед природи під час студентських мандрівок (зокрема з редколегією "Друга").

5. Цілюще, лікувальне (Львів, Криворівня) → пов'язане із Франковою хворобою (І.Франко їздив у Криворівню лікувати хворі руки в цілющій криниці).

Отже, перші етапи пізнання природи синтезувались у львівський період Франкового його життя і стали передумовою його філософського погляду на природне середовище.

У дослідженні психологічних основ творчості І.Франко часто вдається до порівняння / зіставлення малярства і поезії. Це спостерігаємо і стосовно філософії природи в наукових трактатах і літературно-критичних статтях. Основу натурфілософії в поезії І.Франко вбачає у зображенні природи в русі ("Із секретів поетичної творчості", розділ "Як поезія малює мертву природу?"): "Поет малює мертву природу, оживлюючи її, малює лінії при допомозі рухових образів" [6, т.31, с.109]. Варто зауважити, що ще Бернардіно Телезіо, натурфілософ Відродження, стверджував: "Джерело руху не поза природою, а в ній самій" [4, с.133-134]. Мабуть, І.Франко розумів це, і тому природа в його поезії – "не статичне полотно, не фон [як фон виступає лише іноді – В.Л.], а особливий світ, де живе і творить поет і його герої" [2, с.39]. Наскрізь поетичні звороти, що зображають малюнок, повний руху, за І.Франком "почасти лежать уже в мові і мають своє джерело в стародавнім, антропоморфічним погляді на природу, що панував тоді, коли творилася мова, а почасті в нашій психології і в тім несвідомім зчеплюванні образів, що є в значній часті основою нашого думання" [6, т.31, с.108-109]. Висловлюючи ідеї, суголосні з гумбольдтіанством (за Гумбольтом "мова – дух народу"), І.Франко підкреслює: "Тільки вглиблюючись в дух мови, ми можемо вияснити собі процес естетичної уяви" [6, т.31, с.109]. Тоді як для поета головне – оживлення і рух, то в основі натурфілософії маляра лежить кольористичність образів природи. Тут варто звернутися до Франкової статті "Малюнки Івана Труша". До слова, І.Труш відсутність у своїх пейзажах контрастів світла і тіні забезпечує інтенсивністю кольору. Сила кольору відповідно звертає увагу на красу природи, що й зображає Іван Труш у своїх малярських пейзажах. Саме тут І.Франко ловить маляра на однобічності його позиції: природа у художника кольористична, але не характеристична: "Того, що характеристичне для нашої Східної Галичини, що давало б поняття про галицьке село, галицько-руські хати, подвір'я, вигони, толоки, дороги, мости, поля – того у д. Труша майже зовсім не знаходимо; тут природа у нього занадто сіра, тут його замилування до живих кольорів занадто мало знаходить собі поживи" [6, т.32, с.29-30]. Отже, І.Труш вибирає для змалювання лише ту природу, яка йому подобається і відповідає його кольористичним вимогам. І.Франко ж, який у цьому випадку стоїть на позиціях натурфілософів (зрозуміло, підсвідомо), критикує маляра за однобічність, оскільки змалювання природи як цілісного явища повинно бути, на його думку, цілісним. Тут письменник виявляє також реалістичність свого світогляду і, звісно, з відповідних причин не може назвати пейзажі І.Труша реалістичними, а отже, й цілісними.

Індивідуально-суб'єктивна натурфілософія І.Франка виявляється в тому, яку філософію письменник вкладає в той чи інший природний образ або явище, яку символічність чи, навіть, міфологічний зміст. Філософія природи у цьому значенні трансформується у філософію природного образу або явища. Як приклад (з погляду наукових трактатів та літературно-критичних статей) розглянемо два таких образи у І.Франка, проекції яких знаходимо й у його поезії: це образ землі ("Влада землі в сучасному романі", "Українці") та гадюки ("Причинки до фавни східної Галичини. Подав д-р Іван Франко", "Байка про вужа в домі", "Притча про гадюку в домі").

У статті "Влада землі в сучасному романі" І.Франко подає образ землі в двох протилежних філософських значеннях, за кожним з яких неодмінно тягнеться шлейф знову ж таки філософських конотацій. Проте це погляди не самого І.Франка, а тих письменників, чії твори виступають об'єктом компаративістичного аналізу – француза Еміля Золя та росіянина Гліба Успенського. У

своїй розвідці вчений не стає на бік тої чи іншої позиції, проте вже Франкові поезії показують його філософію образу землі. У "Владі землі в сучасному романі" зображено два діаметрально протилежні погляди на філософію землі: земля як наскрізь негативний образ, з одного боку, і земля з відчутною позитивною конотаційною надбудовою, з іншого. Земля в романі Емілія Золя – всевладна сила, що панує над людиною, повністю тримає її в своїх руках, "вона має тисячі засобів, щоб зробити їх [людей] залежними від себе, щоб впливати на їхні радості і смутки, на їх повсякденні настрої, почуття і звички" [6, т.28, с.184]; земля має також політичне та соціальне значення, для селянина вона є основою його громадянства, її кількість вирішує ступінь суспільного значення селянина, "земля – це майже єдине мірило для оцінки етичної та суспільної вартості для селянина" [6, т.28, с.184]. І.Франко робить висновок: що саме є наслідком такого філософського погляду на землю: "І незважаючи на величезну працю численних поколінь, земля дає селянину тільки те, щоб він міг животіти; і животіти у постійних нестатках, відриваючи кожний смачніший шматок, недоїдаючи, недосипаючи. Тому й селянин, ідучи за її прикладом і наказом, скупий, користолюбний" [6, т.28, с.184]. Отже, для Емілія Золя (за Франком) характерна філософія землі як песимістичного тягаря. Тому навіть пейзажі його безлісі, виснажені сонцем, спустошені. Автор статті висвітлює й інший погляд, а саме позицію Гліба Успенського, для якого земля – це вже не песимістична сила, а сила животворна, від якої селянин залежить, але завдяки цій залежності він витримує найтяжчі випробування. Російський письменник зображає землю як хліб, з одного боку, і як основу світобачення, основу людяності, з іншого, як той образ, що зближує людину з природою і надає їй силу. Стаття є радше класичним зразком порівняльно-історичних студій, проте вона може слугувати також матеріалом для натурфілософських роздумів. Франкова позиція щодо філософського смислу образу землі у "Владі землі в сучасному романі" начебто нейтральна, а вже з його поезій можемо зробити висновок, що погляд І.Франка швидше дещо суголосний із думками Гліба Успенського. Власне таке ставлення до землі І.Франко пояснює у статті "Українці": "В історії і в характері українського (малоруського) народу є щось таке, що засвідчує його тисний тисячолітній зв'язок із землею, яку він заселяє: все та ж постійність і спорідненість при незначній одмінності, все та ж сонячна лагідність і жвавість, поєднана з журливістю, тільки степовикам притаманною" [6, т.41, с.162]. Архетип землі-матері, пояснення якого подано в працях К.-Г. Юнга, наскрізь проходить через Франкову поезію. Це свого роду антеївський мотив: земля як живодайна сила: "Земле, моя всеплодюща мати, Сили, що в твоїй живе глибині, Краплю, щоб в бою сильніше стояти, Дай і мені!" [6, т.1, с.28]; або: "Як люблю вогкість оживушу ссати Простертим тілом із землі і з нею Враз силов наливатися новою Серед глибокого, живого супокою!" [6, т.2, с.299] та ін. Архетип землі-матері часто трансформується у поета в образ матері-природи.

Ще один ключовий натурфілософський образ в літературно-критичних статтях І.Франка, що є наскрізним і в його поезії – це образ гадюки або вужа. У статті "Причинки до фавни східної Галичини. Подав д-р Іван Франко" автор описує випадок, що трапився на одній із прогулянок з І.Верхратським у 1870-му році. Це була сутичка з отруйною змією, зустріч з якою І.Франко описує у згаданій статті. Ця розвідка є ключем до розуміння філософського значення образу змії, що зумовлює відповідне ставлення людей до цих істот. Зокрема автор детально зображує процес знищення змії, начебто хоче навчити читачів, як це робити, як поводитися при зустрічі з гадиною. Власне філософське наповнення цього образу, що йде ще з міфології, є причиною необхідності смерті змії. У примітці до розвідки "Причинки до фавни східної Галичини" читаємо: "У народі існувало повір'я, що гадюк потрібно вбивати. Гадюки є ворогом сонця, вони смокчуть його, зокрема влітку, і тому тоді сонце мале, а взимку ні, тому воно велике. Якщо дозволити надто розмножуватися гадюкам, то сонце могло б зникнути зовсім. Тому кожний повинен убити гадюку, яку зустрів. Хто зустрине гадюку, а не вб'є її, для того сонце не буде світити цілих три дні. В давнину було два сонця, але одного дня схилилося одно, щоб напитися води, і гадюки випили його" [7, с.5]. Враховуючи те, що у часи І.Франка первісні міфологічні погляди на природу ще існували у свідомості людей, то, можливо, цей міф певним чином захопив і його. Проте виключно з науково-біологічної точки зору І.Франко мав інтерес до гадюк, а як людина поетичного складу розуму філософськи осмислював цей образ. Інтерес до образу змії знаходить своє виявлення у статтях "Байка про вужа в домі" та "Притча про гадюку в домі". І.Франко, намагаючись виявити польські, чеські та церковнослов'янські варіанти байки про вужа в домі, знову ж таки (як і у випадку із землею) не показує власного погляду на натурфілософію образу змії. Тут висловлені позиції, що автор помітив у варіантах цієї байки різними мовами. Натомість ремінісценції цього

сюжету трапляються в поемі І.Франка "На Святоюрській горі", де вже філософія цього образу власне Франкова. Загалом суть байки така: в будинку одного бідного селянина жила змія, яка була йому за приятельку. Допоки вона тут жила, в сім'ї завжди був достаток, а чоловік підгодував гадюку молоком. Проте одного разу вона вилізла із своєї нори і смертельно вкусила його сина. Чоловік у гніві відтяв гадюці частину хвоста. З того часу приятелювання селянина і змії закінчилися і зник достаток у їхньому домі. Хоча згодом чоловік просив у гадини повернутися до давніх стосунків між ними, та вона відмовила, мотивуючи тим, що обопільна образа, що сидить в їхній душі, ніколи не зникне, через що вони не зможуть стати давніми друзями. Загалом байка як жанр вже сама по собі передбачає певну філософічність і символічність. Мораль у кожному з варіантів байки показує натурфілософію образу змії теж у своїх варіантах. Для польських варіантів ця мораль така: "Тому, перед ким завинив, не дуже довіряй"; "Друг поневолений – меч скований. Їх завжди бережися і надії на них не покладай"; "Не вір злому ніколи" [6, т.39, с.104-107]. Чеський варіант байки про вужа в домі має інше філософське значення: "Хто іншим шкодить, того все треба мати в злій пам'яті і стеретися його і ніколи не довіряти йому ні в чім" [6, т.39, с.108]. А церковнослов'янський варіант цього ж сюжету наголошує на тому, що приносить нерівність у приятелюванні. Зрештою можемо помітити, що філософія образу гадюки у всіх варіантах має спільну рису: змія є носієм зла. Те, яку філософію в цей образ вкладає І.Франко, можна висновувати лише з його поезії. Власне, гадюка, вуж, змія у поезії І.Франка – уособлення темних сил, загибелі, смерті. Міфологічний образ гадюки, що висисає сонце, у І.Франка трансформується в образ гадюки, що вижирає серце. Проте трактування змії у "Байці про вужа в домі" дещо відмінне від того, що є наскрізним у його віршах. Поема "На Святоюрській горі", що містить переробку вже згаданої байки, уособлює в образі вужа козаків, "що на межах Польщі сікли бусурманські карки" [6, т.3, с.95], а в образі господаря-хлопа – саму Польщу. Явною є рівноправність, яку І.Франко надає обом сторонам. Неправомірні дії, як козаків, так і Польщі, спричинили ворожнечу між ними. І тут автор запитує: "Як примусить до кохання серце, Що в нім в'ється гад?" [6, т.3, с.196]. Все ж надалі змія виступає як образ темних сил.

Літературно-критична стаття І.Франка "Притча про гадюку в домі" дещо суголосна з "Байкою про вужа в домі", і філософське трактування змії тут майже аналогічне, хоча мова йде про зовсім інший текст, з яким автор ознайомився, студіюючи збірник статей та притч стародавньої Русі "Ізмарад". Недаремно ремінісценції цього сюжету знаходимо у поетичній збірці І.Франка "Давне і нове", що була побільшеним виданням збірки "Мій Ізмарад". Власне Франкова авторська "Притча про захланність" є обробкою староруської "Притчі про гадюку в домі". Образ змія свій філософський смисл зберігає однаковим як в авторській, так і в староруській притчі, а саме: гадюка як уособлення грошолюбства, захланності, самодурства, занедбання обіцянок і, зрештою, смерті.

Один із ключових філософських поглядів на природу як об'єкт поезії І.Франко висловлює у статті "Влада землі в сучасному романі": "...доказ геніальності письменника – оживлення природи, персоніфікація й індивідуалізація мертвих речей..." [6, т.28, с.183]. Письменник також пояснює, чому власне таке зображення природи вважає за доказ геніальності ("Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних"): "Поезія зображує життя там, де воно єсть дійсно, і представляє його навіть там, де його нема, отже, в так званій мертвій природі. ...Відти походить те віковичне змагання поезії – вливати життя, чувство в неорганічну природу, а за тим персоніфікувати сили і явища природи, щоби таким способом зробити їх нам ближчими, покровними, під певним зглядом рівнорядними" [6, т.26, с.332]. Цю думку практично поет реалізує в своїх віршах, наділяючи природу індивідуальними рисами, використовуючи метафори, особливо уособлення.

Отже, натурфілософію в наукових трактатах та літературно-критичних статтях І.Франка розглядаємо у двох виявах:

1. власне філософське вчення про природу як цілісність;
2. індивідуально-суб'єктивна, авторська натурфілософія І.Франка.

Ті погляди, які письменник висловлює на філософію природи у наукових трактатах та літературно-критичних статтях, є власне теоретичним обґрунтуванням натурфілософських проблем. Свою практичну реалізацію вони знаходять у Франкових поезіях. Концепція кожного природного образу спирається у нього на синтез філософічності, символічності, науковості. Причому це помітно як у статтях, так і у віршах.

Загалом Франкова натурфілософія випереджає юнгіанство, оскільки образи природи у поезіях І.Франка часто є архетипними, тобто "є своєрідним надбанням найбільш цінного і глибинного людського досвіду" [1, с.37], більшою мірою досвіду власне українського народу. Разом із тим філософія природи у І.Франка часто наближена до натуралізму, причому як філософського, так і поетичного. Зокрема, натуралізм у філософії – "погляд на світ, згідно з яким природа виступає як єдиний універсальний принцип пояснення всього сущого" [5, с.403]. У художній творчості натуралізм ґрунтується на філософії позитивізму І.Тена. Зрештою один з найяскравіших представників натуралізму в світовій літературі Еміль Золя погоджувався з І.Теном у тому, що суспільне життя регулюють ті самі закони, які керують природою. Франкова поезія постійно розкриває дилему "природа ~ суспільство". Філософія позитивізму мала свій вплив і на реалістичні тенденції, а зважаючи на хтонічність пейзажів у поезії І.Франка (часто це підгірські картини природи села Нагуєвичі) говоримо і про зв'язок його натурфілософії з реалізмом. Зрештою, філософія образів природи – це їхня символіка. А символічне наповнення образу можливе завдяки поетичній інтерпретації вражень, що передають реакцію письменника на світ крізь призму суб'єктивного сприйняття. Франковим натурфілософським картинам притаманна така імпресіоністичність.

Отже, натурфілософія І.Франка, в основі якої лежать міфологія, символізм та науковість, наближена до натуралізму, реалізму та імпресіонізму. Хронологічно вона випереджає юнгіанство (зокрема те вчення К.-Г. Юнга, що стосується архетипів образів природи (архетип Землі-Матері)).

ЛІТЕРАТУРА

1. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004.
2. Мазепа Н. Пoesия мысли (О современной философской лирике). – К. 1968.
3. Словник літературознавчих термінів Івана Франка / За ред. Пінчука С.П., Регушевського Є.С. – К., 1966.
4. Філософія: Підручник для вищої школи / За заг. ред. В.Г.Кременя, М.І.Горлача. – Харків, 2004
5. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л.Ф.Ильичев, П.Н.Федосеев, с.М.Ковалев, В.Г.Панов. – М., 1983.
6. Франко І. Збір. тв.: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976-1986.
7. Франко І. Причинки до фавни східної Галичини. Подав д-р Іван Франко // Українське літературознавство. – Львів, 1992.– Вип. 56.

SUMMARY

The article traces the reflection of natural philosophy in the literary studies of Ivan Franko, analyzes the display of the philosophical doctrine of nature along with the individual and subjective author's natural philosophy in the thinker's scientific heritage, and outlines the foundation of Ivan Franko's philosophy of nature and its correlation with different philosophical and artistic schools.

Key words: anthropocentrism, archetype, mythology, naturalism, natural philosophy, landscape, personification, symbolism.

Таміла КОТОВСЬКА

© 2009

ПІДЛІТКОВО-ЮНАЦЬКЕ СПРИЙМАННЯ ТЕКСТУ «НАД ПІРВООЮ У ЖИТІ» СУЧАСНИМИ ЧИТАЧАМИ. ЕКСПЕРИМЕНТ

У статті йдеться про спробу педагогічного експерименту, суть якого полягає у виявленні уподобань та текстуальної компетентності молодих читачів покоління середини ХХ-ХХІ століття, які досі захоплюються твором Дж.Д.Селінджер «Над пірввою у житті», як це було і в Америці після його публікації.

Ключові слова: експеримент, інтерпретація, концепт прірви, фразема, персонаж-підліток, топос дороги, внутрішній світ героя, світ дорослих, мотиви.

Якщо крізь призму концепту наближення та конвергенції культур України і США розглядати підліткову проблематику, заломлюючи її, цю антропологічну модель, згідно з методологією Р. Козеллека, то можемо скористатися педагогічним експериментом. Суть і проблема цієї спроби в тому, щоб виявити уподобання та текстуальні компетентності молодих читачів (підлітків, юнацтва) покоління середини ХХ-ХХІ століття. П'ять сучасних студентів філологічного факультету ІV курсу (сучасні українські бакалаври) досі захоплюються твором Дж.Д. Селінджера, як це було і в Америці після публікації «Ловця у житі» в Нью-Йорку. Ці студенти студіюють україністику та американістику. Хочемо з'ясувати, якими мотивами й смаковими уподобаннями, якими ідеологемами вони при цьому керуються? Отож показовими є їхні есе. Одна авторка У.Ч. торкнулася: «Ще раз до інтерпретації повісті Дж.Д.Селінджера «Над прірвою у житті». Вона почала із запитання: чому цей твір став бестселером у час свого виходу в світ і чому до сьогоднішнього дня залишається одним із найпопулярніших серед читачів? У.Ч. гадає, що по-перше, проблематика твору актуальна і в наш час; по-друге, твір, насправді, досить легко читається, і це пояснюється насамперед тим, що автор показав себе справжнім майстром слова. Мова твору зрозуміла для будь-якого типу реципієнта. А мова персонажів – чи не вирішальний аспект в їх характеристикі та в реалізації авторської ідеї. На погляд У.Ч., головний персонаж часто в своєму мовленні повторює одні і ті ж фрази, особливо для характеристики людей, наприклад: *каналія, старий* тощо (в оригіналі: *hell boy* (як звертання до інших персонажів), *lousy, staff, phony, goddam* тощо). Вона справедливо відзначила, що автор свідомо повторює певні лексеми з метою надання типовості тогочасному суспільству, де рідко можна зустріти *особистість*, а інколи ми її просто нівелюємо, щоб забезпечити себе від змін у нашому звичному укладі життя. Своєю байдужістю ми штовхаємо її у прірву, з якої без чужої допомоги важко, а то й - нереально, вибратися.

Над подібною прірвою опинився Голден Колфілд – 17-річний підліток-американець, який став чужим (у творі письменник устами вчителя Антоніні дає йому характеристику прикметником «дивний») для свого ж таки суспільства. «Ця прірва, що ти в неї падаєш особлива, дуже небезпечна. Той, хто в неї падає, ніколи не відчужує і не почує дна. Просто він усе падає і падає. Це буває з людьми, що в якусь хвилину свого життя спробували знайти те, що їхнє середовище не може їм дати...» Справедливо Дж.Д.Селінджер зазначає, що людям і «не може дати», оскільки люди в погоні за реалізацією «американської мрії» перетворилися на однорідну масу, де важко виділити особистість. Навіть тоді, коли хтось прагне чогось більшого, ніж просте існування, його зіштовхують з цієї стежки, мотивуючи це своєю категоричністю. «По-людськи» з ними навіть не можливо поговорити, адже людям або ніколи тебе слухати («А коли тебе хто-небудь слухає, це вже непогано»), або їм простіше тобі не повірити чи сприйняти все жартома, аніж дати слушну пораду.

Часом нам простіше обмінятися готовими фразами. Яскравим підтвердженням сказаного є зустріч Голдена з Ліліан – подругою його брата Д.Б. та її кавалером-моряком: «В таких випадках я щоразу кажу: «Радий з вами познайомитись». А насправді зовсім не радий. Та, якщо хочеш жити, то доводиться говорити й таку гидь».

Мабуть, не випадково автор у творі зобразив Природничий музей, хоча він сам його, по суті, мало цікавить. Вражає те, як майстерно Селінджер змальовує експонати: там нічого ніколи не змінювалось, усе залишалось на своєму місці. Приходь туди хоч тисячу раз, а «ескімос так само вудитиме рибу». Одразу в читачів постає питання: чи змінюється сама людина. Безперечно, але одні стають такими, як були їхні батьки, а деяким удається стати «іншими», такими які перед собою не просто бачитимуть калюжу, а веселку, яка всіма барвами відіграє відбиваючись в ній. Голден тому й, на перший погляд, видається «дивним», що не міг змиритися з типовістю життя. Інколи людина не розуміє іншої людини, тому хлопчик робить висновок: «Краще б завести коня. В конях принаймні є щось людське, хай йому грець! З конем можна...». Невипадково автор перефразовує слова Роберта Бернса «Коли хтось когось зустріне у густому житті...» на «коли хтось когось піймає у густому житті». Коли підліток знаходиться на роздоріжжі свого життєвого вибору, йому потрібна така міцна опора, яка б не дала йому похитнутися і впасти або просто втриматися, коли він туди зірветься. У.Ч. вважає, що для реалізації ідеї відчуженості людини в її оточенні Селінджер слушно вибрав саме 17-річного підлітка, адже в такий період дитині найлегше збитися з вивіреного традиціями шляху і впасти в прірву, яка може засмоктувати людину все глибше у житті. Голден справжність життя метафорично називає «відступом від теми»; йому не імпонує, коли «хто-небудь розповідає

до ладу весь час». Іншою причиною такого критичного ставлення до всіх і всього, що оточує хлопця, є, звичайно, підлітковий максималізм, оскільки «незрілій людині властиво те, що вона прагне благородно вмерти за свою справу, а зрілій – що вона прагне покійно жити для своєї справи».

Цікавим у плані одноманітності суспільства та життя в цілому є деталь – червона мисливська (зверніть увагу!!!) кепка, яка набуває символічного значення у творі. Автор зорієнтував у такий спосіб читачів у тому, що в кепці «полюють на людей» в широкому розумінні цього слова. Зауважте, що Голден так і залишається в кепці і в останньому розділі твору. Ми можемо вважати, що інстинкт натовпу в ньому все-таки перемагає, але в тому розумінні, що він просто-напросто без людей не уявляє себе. Але автор до останнього обстоює винятковість свого персонажа: коли почався дощ, усі шукають прихистку, щоб не змокнути, лише хлопець залишається сидіти на лавці під відкритим небом.

Іноді від безнадії та байдужості інших людина витворює іншу реальність. У випадку Голдена, то він часто пригадував свого брата Аллі, іноді просто подумки з ним розмовляв. Хлопець у пошуках співрозмовника навіть звертався до послуг проститутки, але вона була надто прив'язаною до того середовища, в якому жила, тому і вона йому не допомогла.

Неможливо залишити осторонь ще один символ: Голден весь час згадує про качок у Центральному парку Нью-Йорку. Це ще одна паралель, яку Селінджер проводить між суспільством і особистістю. Голден, як і ті качки, залишений на милість долі; люди бачили тільки те, що він себе поведив неадекватно, а не те, що хлопець сприймав усе через іншу призму, ніж усталено в їх типовій моделі суспільства».

Студентка У.Ч. зіставила ряд фразем з оригіналу англійською мовою і в українськомовному перекладі. Узагальнивши свої спостереження в світлі попереднього цілісного враження, вона конкретизувала й уточнила свої роздуми в такий спосіб.

Автор використовує специфічні фраземи, особливості яких полягає в тому, що більшість з них характерні для того регіону, звідки походить перекладач О.Логвиненко. Йому вдалося (найчастіше описовими зворотами) передати відтінок згрубілості мови Дж.Селінджера, що дозволяє читачам виразно уявити собі персонажа, його психічний стан, поведінку, ставлення до інших осіб. Проте, якщо порівнювати текст твору в обох мовах, то його англійський варіант багатший на фразеологізми, бо це одна із властивостей англійської мови, де при приєднанні прийменника до одного і того ж дієслова, воно змінює значення, утворюючи нерідко стійкі сполучення, наприклад: *come over* – навідатися, заскочити, *come along* – поквапся, *come off* – жарт. фортуни, постійно везти, таланити.

Найчастіше в обох варіантах звучать слова *гра, награний, к бісу, бісовий*, які відіграють важливу роль у реалізації авторської ідеї. У творі відбито, що чужа людина в фальшивому суспільстві, де всі люди граються за правилами, які вони ж придумали, стається так: якщо хтось починає жити за своїми правилами, то автоматично він стає чужим у такому середовищі.

На думку студентки, найгірше те, що людина перестає боротися, а все залишає на самоплин, або починає гребти проти течії. Нерідко фразеологізми у повісті Дж.Селінджера використовуються для створення комічного ефекту, який потрібен авторові, щоб відтворити нюанси тієї чи іншої події, ситуації, тонко відбити стан душі, переживання персонажів.

В обох варіантах (оригіналі та перекладі) простежується лексика, властива такій віковій групі, як і Голден. Піднімаючи проблему окремого підлітка, автор порушує проблему і всього американського суспільства, тому використання таких фразем виправдане ще й тому, що вони відтворюють, до певної міри, колорит епохи, часу, коли жив головний персонаж.

Студентка цього ж курсу І.Г. зробила акцент у власному сприйнятті твору «Над прірвою у житті» на психологічному вимірі даного тексту. В неї вийшла інша проєкція новаторства Дж.Д. Селінджера: «Сповідь Ловця у житті за романом Д.Д.Селінджера «Над прірвою у житті» («Ловець у житті»). Коли тобі сімнадцять, всі чекають від тебе розсудливості, серйозності, далекоглядності, вихованості, уваги, слухняності, чесності та ще багато-чого, здається – настав край. Несила терпіти. Ти не дорослий, бо тобі не дають у барі спиртного і сигарет, але вже мусиш відповідати за Свої вчинки, за всі дурощі, які скоїв вільно і невільно, навіть не потрібні твої наївні виправдання. І «ніколи тобі ніхто не вірить»! І всі чомусь вважають за обов'язкове ставити тобі когось у приклад та повчати: «Життя – це гра, і в неї свої закони і правила»... Світ здається тим «клятим готелем», в якому «кишить всілякої потолочі та придурків. Псих на психові».

Мабуть, кожному підлітку довелось пережити щось подібне за ті три дні Голдена Колфілда, які описує в романі письменник Джером Д. Селінджер, дні, що стають випробуванням, чи готовий ти вступити у світ дорослих з його непростими проблемами, відчуженістю, браком широти та людяності. У чомусь герой повісті нагадує нам самого автора. Селінджер написав цей твір молодого людиною, коли йому минуло тільки тридцять два роки. За його плечима була участь у Другій світовій війні, а ще раніше – навчання послідовно у трьох, коледжах, жодного з яких він не закінчив (!), як і персонаж твору.

З героєм твору ми знайомимося в той критичний для нього час, коли його вигнали з «Пенсі – закритої школи-інтернату для хлопців». У школи прекрасна репутація, але в її стінах панують закони вовчої зграї. Навчаються там сини забезпечених батьків, але «злудюг у школі аж кишить». Але не всі можуть прижитися у такій зграї. Не у кожної дитини, чії батьки мають змогу впахати своє «чадо» у таку престижну школи однакові моральні цінності... У Голдена просто з кімнати вкрали дороге тепле пальто, і він напередодні Різдва змушений терпіти холод, гуляючи у самій курточці: «Чим дорожча школа, тим більше в ній злудюг».

Хлопці погруппувалися у свої компанії, «таємні товариства», і біда тому, хто у цьому кастовому поділі не був прийнятий у товариство – він, тепер як вигнанець. Для Голдена «кругом фальш і дурисвітство. Там сидять лише для того, щоб навчитися добре махлювати, а самі цілими днями тільки й роблять, що розводяться про дівчат, та випивку, секс, і в кожного своя компанія, своє невелике падлюче «кодло». І якщо ти не прижився у якійсь із цих «зграй» – ТИ НІХТО. ТИ НАД ПРІРВОЮ, ТИ НЕЗАБАРОМ У НЕЇ ВПАДЕШ, і ніхто тебе не врятує, ти нікому не потрібен у цьому житті. Це прірва життя, яку не під силу здолати нікому, можна лише оберегти, як здається персонажу-підлітку.

Найбільше в житті Голден любить читати, його внутрішній світ багатогранний. Хлопець відрізняється від своїх однолітків вразливою душею, прагненням до ідеальних людських стосунків. Але, на жаль, оточуючі не виправдовують його сподівань, і хлопець не може їм цього пробачити. Голдена легко вивести з рівноваги, роздратувати, довести до сказу. Він не терпить лицемірства директора школи, розпустства і «пустих та дурних балачок». Особливо огидно було Голдену в день відвідувань школи батьками. Директор Термер улесливо звертався до багатих батьків, але «тільки мимохідь тицьне руку» батькам меншого достатку, підкреслюючи свою зневагу до них. Отже, якщо у тебе кишенька не тріщить від грошей - ти не вартий поваги, ти ніхто у цьому житті.

Складається враження, що Голден Колфілд свідомо домагається виключення зі школи (пише нісенітницю у контрольній, провалює іспити), свариться з приятелями, щоб вийти з цього фальшивого, огидного йому оточення. Але він, водночас, переживає найтяжчі дні у своєму житті; коли не наважується признатися батькам, що знову він «вибракуваний» з числа ровесників. Про батьків Голден говорить мало, але ці скупі рядки кажуть багато: «Загалом вони добрі... тільки вразливі – страх».

Три дні Голден бродить Нью-Йорком, ночує у дешевих готелях, потрапляє у неприємні ситуації і постійно відчуває самотність та страх. Йому ні з ким поділитися своєю бідю – «мука, а не життя». Старший брат, який у Голівуді успішно робить свою кар'єру як письменник і сценарист, може, зрозумів би проблеми Голдена, але він зараз далеко.

Підліток у своїй уяві буде майбутнє: то купити зброю і помститися тим, хто його образив, то поїхати на північ, найнятися на ферму і не приїздити до батьків аж поки не розбагатіє. Але душа щемить, і Голден шукає співчуття у своєї маленької сестрички. Нарешті він виходить із «зачарованого кола» бездушності, духовної порожнечі до щирого дитячого світу, ще не зіпсованого тим, що називається «сучасним способом життя». Фібі, сама ще дитина, для брата готова на все: і залишити дім, школу, і з єдиною валізою своїх дівчачих заповітних витребеньок їхати з братом світ за очі. *Для головного героя дитинство ще лишається яскравим і теплим світом.*

Саме десятирічна Фібі виводить брата із заціпеніння категоричними словами «Тобі нічого не подобається». Але це не правда! Голден відчуває, що любить Фібі, «славну і кмітливую дівчинку», Аллі, який «захворів на білокрів'я й помер», батьків, Джейн Галлахер, Д. Б. Як би хотілося їм усім допомогти, вирятувати з «клятого Голівуду», від п'яниці вітчима, від спогадів про втраченого сина. У Голдена перед очима не раз з'являється видовище ясного сонячного дня, діти граються серед достигаючого колосся на житньому полі, не підозрюючи, що неподалік – прірва і Голден вважає себе єдиним рятувальником, що може застерегти дітей від загибелі. Він – Ловець у житі, бо в глибині його душі збереглася віра у добро, безкорисливість, бажання прийти на допомогу. Голден з жертви «злого життя» виростає у величного сучасного Лицаря.

В маренні щасливого дитинства Голден прагне заховатися від проблем дорослого життя, і це призводить його до психічної лікарні. Проте твір завершується оптимістично. Голден одужує від своєї самотності і відчуженості. Він не впау у прірву «без дна, зрозумів слова вчителя: «Ти не перший, у кого поведінка решти людей викликала розгубленість, страх і навіть відразу. Побачиш, що ти не один такий, і це тебе втішить і підбадьорить... Ти почнеш усе ближче й ближче підступати до знань, які стануть дуже дорогі твоєму серцю... Ти любиш багато знати...»

Цей роман, який Селінджер присвятив матері, мав надзвичайний успіх у США. Автор передбачив проблеми хіпі у бетонно-асфальтових джунглях, покоління молоді, що недовіряє світові дорослих і не хоче жити так, як вони. Дж. Д. Селінджер уже давно нічого не пише. Як і Голден, він знайшов свій світ ілюзій у східних релігійно-філософських вченнях. Його життя та його твори є фактом заперечення сучасного способу життя, світу «фальші і бездушності».

Предметом аналізу інша студентка обрала відгук Горбань О. на твір Дж.Селінджера «Над прірвою в житті». Студентка представила два шляхи інтерпретації назви твору. По-перше, назва твору може інтерпретуватись як душевний стан героя, його переживання. Так, головний персонаж твору Голден Колфілд, наче опинився між двома світами – дорослим і дитячим, не належачи цілком жодному з них, він тягнеться до обох. Деколи він більш безпорадний як дитина, деколи розумніший від старих, а частіше – і те, й інше... Він нагадує хлопчика з посивілою головою. Як підліток, Голден перебуває у процесі становлення, як зовнішнього, так і внутрішнього. Голден перебуває над прірвою у житті, він шукає істину свого існування, яка полягає у постійній внутрішній боротьбі – вбити в собі дитинне, чи возвеличити його як найдостойніший скарб душі. На мою думку, автор не даремно обрав саме таке ім'я для головного персонажа, як Голден, що від англ. Golden – «золотий». Голден знаходиться у «золотій» середині: між дитинством і дорослістю, і головним завданням для нього на цей час є звідати в себе все найкраще від дитинства (відкритість, щирість, доброту...) і від дорослості (мудрість). Можлива й інша інтерпретація імені героя: Голден – від англ. Hold – «тримати у руках». Тобто все у житті кожного із нас знаходиться у наших руках. Усі ми знаходимось над безоднею у грі життя. Хтось довіку захоплено бавиться, не помічаючи, як зникають за межею недавні товариші, хтось виходить з гри, спиняється і з віддалі раптом помічає все: і поле, і гравців, і безодню ... Та лише одиниці з прозрілих стають ловцями, все своє життя непомітно виконуючи найневдячнішу в світі роботу: оберігати людські душі від самих людей. Звідси впливає інша інтерпретація назви твору – «Ловець у житті». Своє завдання у житті Голден визначає як таке, щоб «стерегти дітей над прірвою в житті», тобто рятувати наше майбутнє – дітей. Голден розуміє, що неможливо втекти від жорстокої дійсності у вигадане доросле життя. Дитячі фантазії він залишає позаду, і вирішує взятися за благородну справу. До дитинства вже не повернешся, потрібно дорослішати ...

У своїй роботі студентка не приховувала захоплення твором Дж.Селінджера «Над прірвою у житті».

Назва твору в оригіналі звучить як «The Catcher in the Rye», що в прямому перекладі означає «Ловець у житті», але існує й інша назва роману «Над прірвою у житті». Погоджуємося, що остання назва криє у собі глибший філософський підтекст.

Студентка у своїй роботі звертає увагу на ім'я головного персонажа Голдена (to hold - утримувати), але не звертає належної уваги і на вибір прізвища – Колфілд (вказівка на дитинство і поле).

Вона вказує на форму сповіді, в якій написано твір «Над прірвою у житті», адже вона є найоптимальнішою формою для вираження думок і почуттів людини. З цим важко не погодитись.

У своїх враженнях студентка, на нашу думку, не приділяє особливої уваги темі твору, вказуючи лише на звинувачення американського суспільства у розпусті та лицемірстві. Тут варто ще додати, що головний персонаж відкидав конформізм і споживацький спосіб життя, його хвилювала «показуха» людей. Голден гостро відчував невідповідність між бажаним і дійсним у школі, в родинних стосунках, у суспільстві – у всьому тому, що називається «світом дорослих». Головним у творі є звинувачення у фальші, у свідомій облудності. Проте головний персонаж не прагне змінити це суспільство, він лише шукає притулку, де б можна було від нього сховатися.

Твір «Над прірвою у житті» є актуальним і в наш час, коли люди гоняться за речами матеріального світу, вдаючись до обману, фальші, зради, натомість забуваючи про духовний світ та такі риси як доброта, чесність, щирість, допомога. Погоджуємося, що цей твір варто вивчати у загальноосвітніх навчальних закладах.

Повість «Над прірвою у житті» Дж.Д.Селінджера справедливо гідна називатися одним з найкращих творів американської літератури ХХ століття. Правдиво описавши усю фальш американського дорослого життя крізь призму світобачення шістнадцятилітнього підлітка Голдена Колфілда, автор забезпечив собі місце у пантеоні видатних письменників.

І.П., аналізуючи працю Н.Г, помітила, що повість Джерома Селінджера «Над прірвою у житті» справила на неї неабияке враження, викликала ряд різних емоцій і змусила задуматися над деякими аспектами твору. Вона із позитивом відгукується про головного героя – Голдена, тому що ніяких засуджень чи звинувачень у її роботі я не помітила. Наталя лаконічно і точно розкрила тему твору, пояснила символіку імен героїв, вказала на основні проблеми, порушені в творі. Але у її роботі мало власних висновків, думок, ставлення до головного героя, адже її робота називається «Мої враження від прочитаного твору».

«Читаючи цей твір, я спершу не зрозуміла чому його так усі хвалять. Але сторінка за сторінкою, розділ за розділом і я вже не могла відірватися від книги. І було дивне відчуття всередині себе. Доречніше було б сказати, що я не прочитала, а "проковтнула" ту книгу. Хотілося по швидше дізнатися долю головного героя – шістнадцятирічного хлопця – типового американського підлітка, трохи інфантильного.

Іноколи так хочеться точно так само взяти і втекти. Втекти кудись подалі від того, що є. І нехай тішить думка, що в тому місці, куди ми прямуємо буде краще. Мені інколи так само здається і хочу полетіти, перегорнути ту сторінку, що є і почати нову. Пробувати щось нове. І відчувати щось нове. Але потім я пригадую того хлопця, котрий на мить просто піддався власній слабкості. Вирішив відчувати себе дорослим, скуштувати дорослі напої і тіло жінки. А натомість йому було потрібно зовсім інше. Йому була потрібна усмішка його сестрички – його коханої сестри.

Точно так само варто розрізняти бажання. І задумуватись над тим, чи те, чого ми хочемо потрібне нам.

Я скажу, що книга чудова. Але вона повинна показувати не фальш і лицемірство цього світу – далекого нам світу. А тепло і сяйво від усмішки близької людини... Для нас життя тільки починається. І тільки ми робимо його таким, яким хочемо бачити».

Повість Селінджера із непростою тематикою, що наповнена складною символікою, тонкими ледь помітними мотивами, де ліризм оповіді поєднується з гумором, від сумного стилю він різко переходить до радісного і навпаки, де складна й багатогранна система образів, тонкий психологізм у зображенні внутрішнього світу головного героя та його відношень до інших персонажів, все це ставить повість "Над прірвою у житті" на рівень світових шедеврів ХХ століття.

Головний герой – це «жертва злого життя». Він невпинно намагався хоч якось пробитися крізь загальний фальш життя, що його оточує, хоч на мить дихнути свіжим повітрям. В певному сенсі можна сказати, що Голден – трагічна постать, бо тягнеться до дитинності, заперечуючи дорослість як стадію обов'язкової моральної деградації людини, і врешті потрапляє до лікарні з нервовим зривом. Але ж зовсім не через свою особливу психіку, не через хворобливість. Проблема-бо в романі стоїть значно ширше, ніж проблема юнака Голдена. Це проблема морального і соціального буття всього американського суспільства.

У «шкільну раму» немовби вміщено сам процес ініціації, тобто випробування юного героя. В основу її покладено знов-таки традиційний для Америки топос дороги – прибувши в Нью-Йорк, Голден не шукає притулку в рідному домі, а пускається берега, поринає у вільне доросле життя. Голден свідомо влаштовує собі таку зустріч із життям сам на сам, і виявляється не готовим до нього, зазнає поразки. Автор проводить Голдена через ситуації, які за нормальних умов підліткові заказані: нічний готель, бари, кафе, дансинги, вистави, божественний Нью-Йорк. Нічний Нью-Йорк постає замість омріяного міста і в ньому – вразливий чистий підліток, якому просто немає місця в цьому світі «рhony» – брехні. У цій урбаністичній дійсності все протиприродно. Хлопцеві, народженому тут, закони органічного світу просто не відомі. Яка доля качок, що живуть в центральному парку на Манхеттені, в центрі Нью-Йорку? Куди ж вони діваються взимку?!

Отже із реального світу Америки середини століття читач переноситься в інші, глибинні виміри. Голдену незатишно в світі рhony, він не може змиритися з ним. Але для нього (хіба тільки для нього?!) подвійна мораль є ознакою не певного конкретного суспільного устрою, а «світу дорослих». Проблема полягає у збереженні дитячої чистоти і щирості, не дати «світові дорослих» занепасти невинне дитинство... Саме про це мріє Голден, саме на цьому акцентовано лейтмотив книги, винесений у заголовок: вірші з дитячої пісеньки про невинність серед природи, яку треба зберегти від падіння в прірву дорослості.

У романі йдеться про час формування світогляду героя, початок пошуків ним власної позиції, що означає активізацію уваги як до внутрішнього, так і до навколишнього світу. Тож це не вписаний у механізм дорослого, тобто суспільного життя, відсторонений від нього через свій

віковий статус, тинейджер прискіпливо придивляється до нього збоку, а не з середини. Втім, він не може бути і повністю відстороненим, бо, вирішивши в цьому ж таки суспільстві, уже є його органічною часткою. Тому і ставлення до навколишнього світу не може бути безсторонньо об'єктивним, воно неодмінно виявляється емоційним, хай би яка була у хлопчика нервова система.

Та Голден усе ж не втратив ще остаточно віри в життя. Попри всі знегоди і хворобу, лишається в ньому головне й принципове - віра в людину, в те, що повинна-таки існувати справедливість і правда, бо людина за своєю природою добра. І хоч це й приховано під машкарою скепсису й удаваного суто підліткового цинізму, по суті навіть у відчаї Голден не втрачає свого оптимізму.

«*Прірва*» – слово-виняток в правописі. *Прірва* для кожного своя – маленька і велика, бездонна і трагічна... Але, повірте, коли буває таке в житті, що випадково залишаєшся живим, то перестаєш думати взагалі про те, що буквально зранку діставало. Життя занадто коротке, щоб драматизувати. Якщо знати для чого саме ти є, тоді не варто взагалі існувати. І краще не піддавати себе випробуванням, а просто ЖИТИ.

«Мені здається, що будь-яку *прірву* створюємо ми самі.. Своїми вчинками, думками, словами ми робимо *прірви/прірвочки/прірвища* одне між одним. Не завжди те, чого ми хочемо збігається з нашими можливостями. Не завжди ми знаємо що робити... Але завжди знаходяться люди, які тебе підтримують у твоїх, часто дурнувятих вчинках, або навпаки скажуть тобі все в очі...»

Натомість О.Обарська в есе Н.Г., вважає, що твір Селінджера «Над *прірвою* у житті» їй сподобався, бо викликав у неї певний ряд емоцій, адже вона, як і головний герой твору, є підлітком. А в більшості підлітків проблеми, думки, переживання ... є однаковими і досить схожими.

Наталія виписала декілька цитат із твору і розписала як вона їх розуміє. Розповіла про значення ім'я головного героя і про його життя. Думки, емоції, вчинки загалом.

«Коли я читала цей твір, мене переповнювали певні емоції, виникали певні думки, робились певні висновки. Із усім цим, я хочу поділитись. Тому наступне про що я писатиму, буде моє враження від цього твору Дж.Селінджера.

Я спочатку прочитала так заголовок твору: «Над *прірвою* у житті», а не «Над *прірвою* у житті». А помітила правильну назву лише після прочитання. Але у мене навіть ніяких протиріч не виникло – книга про життя. Про *прірву* в житті. Про світосприйняття і його формування.

Роман «Над *прірвою* у житті» – центральний твір прози Селінджера. Автор вибирає форму романа-сповіді, що допомагає краще зрозуміти душевний стан головного героя. Сімнадцятилітній Голден Колфілд оповідає про переломні події свого життя.

По-перше, хлопчика виключили вже з третьої по рахунку школи, і його чекає нерадівне побачення з батьками.

По-друге, Голден оскандалився і як капітан шкільної фехтувальної команди: він по неухважності забув все спортивне спорядження в метро і тим самим зганьбив всю школу.

По-третьє, головний герой ніяк не може порозумітися і ужитися з своїми товаришами. Його поведінка буває деколи жахливою: він грубий, образливий, у відносинах Голдена з людьми відчувається насмішка над тими, що оточують. Це помічають і батьки, і вчителі, і його товариші. Проте нікому з них не приходиться в голову з'ясувати, чому Голден так поводить, заглянути йому в душу.

Читаючи роман, я побачила перед собою самотнього, повністю наданого собі підлітка, в душі якого відбувається боротьба. Звичайно, у Голдена є батьки, і вони люблять його, але зрозуміти сина не можуть. На їх погляд, діти повинні бути ситі, добре одягнені і здобути гідну освіту, і цьому вони присвятили своє життя. Але, на мій погляд, цього недостатньо. Голден один з перших побачив порочність американського суспільства п'ятдесятих років, його пригноблює дух обману і недовір'я між людьми, тому хлопчик обурюється «показухою» і «липою», які оточують його. Голдену доводиться важко в його самотній боротьбі проти брехні, він страждає, тому що всі його надії жити за законами справедливості приречені на невдачу. Він не хоче вчитися, щоб після бути «пронозою» і «працювати в якій-небудь конторі, заробляти силу-силенну грошей і їздити на роботу в машині або в автобусах на Медисон-авеню, і читати газети, і грати в бридж всі вечори, і ходити в кіно.» – такий бачить Голден життя забезпечених американців, безглуздою і беззмисловою, і тому він не приймає її».

Роман Селінджера «Над прірвою у житі» є твором з непростю тематикою. Він наповнений складною символікою, тонкими ледь помітними мотивами, де ліризм оповіді поєднується з гумором, де сумну тональність різко змінює радісна й навпаки, де перед читачем відкриваються складна й багатогранна система образів з тонким психологізмом у зображенні внутрішнього світу головного героя і його ставлення до інших персонажів. Усе це ставить повість «Над прірвою у житі» на рівень світових шедеврів ХХ століття.

О.О. завершила свій відгук думкою Дж.Д.Селінджера: «Я люблю писати, але пишу головним чином для самого себе, для власного задоволення. За це, звичайно, доводиться розплачуватися: мене вважають людиною відлюдною, дивною. Але я всього-на-всього хочу відгородити себе й свою працю від інших».

ЛІТЕРАТУРА

1. Козеллек Р. Часові пласти / Пер. з нім. – К. Дух і літера, 2006. – 436 с.
2. Селінджер Дж. Д. Над прірвою у житі: Повісті, оповідання. – К.: Молодь, 1984. – 272 с.
3. Salinger Jerome David. The Catcher in the Rye. – New York: Bantam Books, 1966. – 218 p.

SUMMARY

The article is devoted to the attempt of pedagogical experiment which consists in the revelation of tastes and textual competence of young readers of the XX-XXI centuries. These young people are still fond of J.D.Salinger's novel "The Catcher in the Rye" as it was in America after its publication.

Key words: experiment, interpretation, the concept of abyss, phrase, protagonist-teenager, the topos of the road, internal world of hero, world of adults, reasons.

Ірина ШЛАПАК

© 2009

КАТЕГОРІЇ «КІНЦЯ» ТА «ПОЧАТКУ» У ЦИКЛІЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ КНИГИ ДЖ.ДЖОЙСА «FINNEGANS WAKE»: ДО ПИТАННЯ ПРО МОДЕЛЮЮЧУ ФУНКЦІЮ ПОЕТОНІМА

Лінгвістична інтерпретація міфу творчості Джойса втілюється багатоаспектно, в тому числі й в моделюючій системі твору міфологічного типу. Домінуючий аспект джойсівської міфологічної системи пов'язаний із категоріями «кінця» та «початку», які стають втіленням циклічної концепції розуміння людської історії. Вона проявляється на всіх рівнях книги: композиційному, сюжетному, мотивному, персонажному.

Циклічна модель світосприйняття Джойса в цілому реалізується у двох головних аспектах: в промовляючих назвах героїв та в композиції книги. Категорії «кінця» та «початку» у зв'язку з цим відіграють провідну роль. В свій час Ю.М. Лотман підкреслював, що саме ці категорії є вихідною точкою, від якої здатні розвиватися просторові та часові конструкції [1, 427].

Відомо, що у художньому тексті маркери початку та кінця зазвичай містять стандартні формули, такі як «once upon a time» (пор. укр. «жили – були») та «they lived happily ever after» (пор. укр. «і жили вони довго та щасливо» або рос. «и стали они жить-поживать, добра наживать»). У Джойса текст «Finnegans Wake» маркований своєрідно. Книга ірландського письменника закінчується «обірваним», незакінченим реченням, і мова йде не лише про незакінчену думку, а про *підкреслену* Джойсом структуру речення: відсутність крапки, «обрив» артиклем (порушення всіх канонів англійської граматики): «End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, memormee! Till thousandsthree. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the» [3, 628]. «Продовженням кінця» книги, «продовженням» авторської думки починається роман Джойса: «riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.» [3, 3]. Отже «кінця» немає, як немає і «початку», а це свідчить про те, що події, герої, життя є лише замкненою низкою схожих явищ. Безкінечність життя, циклічність – одна з головних ідей книги. Цю універсальність, вічність, повторюваність демонструють і джойсівські герої, марковані віковичними іменами.

Здається очевидним, що автор має в своєму розпорядженні достатню свободу при виборі того або іншого антропоніма для персонажа. Насправді завжди виникає усвідомлена (свідома) або інтуїтивно вгадана (несвідома) необхідність вибору конкретного імені літературного героя, який стає «сюжетотворюючим» (Ю.М. Лотман) явищем. Отже роль власних назв в художньому тексті важко переоцінити, тим більше це стосується антропонімів, які можна розглядати як своєрідний культурний код, що дозволяє конкретизувати текст твору.

Вважаємо, що можна говорити про поетоніми Джойса не тільки в аспекті характеризуючих, «промовляючих» імен, але й в аспекті моделюючої функції оніму у структурі книги. Поетонім «Фіннеган» стає своєрідним міфологічним кодом твором твору ірландського письменника.

Поетоніми стають своєрідними провідниками міфологічної концепції світу Джойса, тією «мовою», що дешифрує його модель світу. Саме тому власна назва винесена у назву книги – «Finnegans Wake» – відсилає до давньої ірландської балади «Finnegan's Wake».

Цикл південноірландських саг, де головним героєм був Фінн (Фіонн) – вождь фенніїв, був надзвичайно популярним в Ірландії. Цей цикл сказань був пізніше оброблений у вигляді віршованих народних балад, що отримали значне поширення не лише в Ірландії, а й в Шотландії. Фінн в ірландській міфологічній традиції, герой, мислитель та пророк. Він наділений неабиякою мудрістю, яку отримав від краплі чудодійного напою, що потрапив на його великий палець (з того часу, поклавши його до рота, герой долучався до прихованих таємниць), за іншою версією, – скуштувавши лосося мудрості, після чого й отримав ім'я Фінн. Отже, «генетично» джойсівський Фіннеган походить від кельтського Фінна.

Ім'я героя винесене у назву книги. За лінгвістичними нормами англійської мови тут мав бути апостроф, але Джойс відмовляється від апострофа, підкреслюючи, що йдеться про Фіннеганів взагалі. У Джойса Фіннеган – особа неконкретна, невизначена, втілює «багатьох», стає «вселюдиною», *everyman*'ом.

Антропологічна соціально-філософська думка ХХ століття висувала ідеї та принципи, що були однаково близькими як письменникам-реалістам, так і письменникам-модерністам. Найважливішими з них були принципи антропоцентризму: людина приймалася за єдину «точку відліку» в рішенні будь – яких проблем, і все в світі ставало значущим лише по відношенню до неї та у зв'язку із нею. Людина – носій всіх незнищуваних буденних «значень» та «сутностей». Звідси й особлива роль оніму у тексті літературних творів.

У всі часи система власних назв створює не тільки «категоріальну» сферу природної мови, а й особливий міфологічний пласт мови. Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский вважали, що у низці мовних ситуацій «поведінка власних назв настільки відрізняється від відповідної поведінки слів інших мовних категорій, що це мимоволі наводить на думку про те, що перед нами інкорпорована всередину товщі природної мови дещо інша, інакше влаштована мова» [2, 530].

Вважається, що міфологічний пласт природної мови не зводиться безпосередньо до власних назв, однак, власні назви складають його ядро. Низка спеціальних лінгвістичних досліджень (В.В. Іванова, В.Н. Топорова) доводить, що у мові вирізняється особливий лексичний шар, що характеризується «екстранормальною фонетикою» (в термінології Дж. Кетфорда) та особливими граматичними рисами, що сприймаються на фоні даної мови як аномальні. Насиченість книги Джойса «екстранормальною» фонетикою, лексикою, синтаксисом надзвичайна. Ця аномальність задається вже назвою (ім'ям) твору – «Finnegans Wake». Як приклад своєрідної «аномальної» лінгвістичної техніки наведемо невеликі фрагменти тексту книги:

Do tell us all about. As we want to hear *allabout*. So *tellus* tellas allabout. The why or whether she looked alottylike like ussies and whether he had his wimdop like themses shut? Notes and queries, tipbids and answers, the laugh and the shout, the ards and downs. Now listed to one aneither and liss them down and smoothen out your leaves of rose. The war is o'er. Wimwim wimwim! Was it Unity Moore or Estella Swifte or Varina Fay or Quarta Quaadam? Toemaas, mark oom for yor ounckel! Pigeys, hold op med yer leg! [6, 101].

Hen tried it and plight pledged peace. It was folded with cunning, sealed with crime, uptied by a harlot, undone by a child. It was life but was it fair? It was free but was it art? The old hunks on the hill read it to perlection. It made ma make merry and sissy so shy and rubbed some shine off Shem and put some shame into Shaun. Yet Una and Ita spill famine with drought and Agrippa, the propastored, spells tripulations in his threne. Ah, furchte fruchte, timid Danaides! Ena milo melomon, frai is frau and swee is too, swee is two when swoo is free, ana mala woe is we! A pair of sycopanties with amygdaleine eyes,

one old obster lumpky pumpkin and three meddlars on their slios. And that was how framm Sin fromm Son, acity arose, finfin funfun, a sitting arrows. Now tell me, tell me, tell me then! What was it? A ! ?0! [6, 94].

Настільки ж «аномальна» й ономастика Джойса, яка представлена у книзі письменника достатньо різноманітно: від назви твору до абrevіатур, що вимагають дешифровки та інтерпретації. Невипадково Умберто Еко розглядає «Finnegans Wake» у «синкретичній» єдності як роман про мову (навіть «фінал мови»), «антропологічний» роман, як роман «всесвітньої історії», посилаючись на формулу самого автора: «Помини» – «всесвітня історія» [5, 24].

Звернемо увагу на те, як створюються Джойсом власні назви.

Finnegan = Fin again – Фінн знову (англ. – Фінн повертається).

Finnegans – складено із власної назви Finn та англійського again's (again+is – знову). Wake – від англійського пробудження, початок. Отже: Фінн знову пробудився, Фінн воскрес. Відповідно до іншого тлумачення, назва пов'язана зі словами fin (кінець – фр.) та negans (заперечувати – лат.). Тобто, заперечення кінця. Таким чином, джойсівський Фіннеган являє собою не лише певне узагальнення, але й володіє безсмертям, так само як і міфологічний герой. Фінн стає втіленням всіх великих героїв минулого. Його повернення – це універсальна повторюваність певних ролей та ситуацій. Саме тому джойсівська книга немає ні початку, ні кінця. У цій «нескінченій» концепції смерть (= сон) – лише «момент» життя. Міфологема смерті/воскресіння стає основною метафорою циклічної концепції історії.

За Джойсом, його остання книга являє собою сновидіння Фінна. У формі сну постає вся минула, теперішня та майбутня історія Ірландії, а фактично, історія всього людства, як і у самому Фінні відображено все людство.

Як завжди у Джойса глобальну проблему репрезентує непомітна, «маленька людина» everyman (вселюдина), шинкар з дублінського передмістя Чеплзод (Chaplizod: chapel) – Хамфрі Чіпден Ірвікер (Humphrey Chimpden Earwicker: Ear,wicker).

Цей everyman фігурує в книзі під ініціалами Н.С.Е. Їх можна прочитати як Haveth Children Everywhere, Here Comes Everybody, Hardest Cruх Ever, Hear! Calls! Everywhair! Cheepalizzy's Hane Exposition, Howth Castle and Environs. Будь – яке значення абrevіатури підкреслює «вселюдність» героя (термін, введений Джойсом в англomовну літературу за часів створення «Уліссу»). Тому в непомітній, сірій, маленькій людині, в Н.С.Е., втілена вся історія людства, так само, як і в його дружині, Анні –Лівії Плюрабель (Anna Livia Plurabelle: Plurabelle – belle (з фр. «красива», plural – англ. «багато, множина») втілено вічне жіноче начало, пасивна та раціональна природа, життя.

В художньому творі власні назви виконують, перш за все, характеризуючу функцію, що презентує комплекс інформації, який визначає просторово – часові координати, національні та соціальні особливості, різноманітні ідеологічні характеристики об'єктів номінації. Якщо поетонім генетично належить мовній системі, він несе у літературний текст весь спектр сем, закріплених за ним свідомістю носія мови. Тому поетонім «Фіннеган» для ірландця був воістину інформативним, «промовляючим». Він не лише наштовхував на певні міфологічні ремінісценції, але й створював нову образну структуру. Архаїчні шляхи міфомислення працювали в новій образній системі.

Ще А.А. Потебня сприймав міф лінгвістично через семантику слова. Він об'єднав в одне ціле мову, фольклор та літературу, виходячи з того, що слово, яке сприймається міфологічно та символічно є парадигмою для будь – якого словесного мистецтва. В центрі його теорії – поняття «внутрішньої образної форми слова», яка є чуттєвим знаком його семантики. Нерозділеність образу та значення визначає, відповідно до теорії Потебні, специфіку міфу [3, 401]. Потебня вважав, що мова є головним та першообразним «засобом міфології» [3, 589]. Вчений першим вказав, що спершу у мові господарювали не відокремлені, а конкретні значення, несвідомо метафоричні, оскільки «метафоричність є непорушною якістю мови та перекладати її ми можемо лише з метафори на метафору» [3, 590].

Поетонім Джойса «Фіннеган» став своєрідною метафорою циклічності, пов'язаною з міфологічною концепцією розвитку історії та бере участь у фіксації просторових кордонів, «початку» та «кінця», що співпадають з архаїчною свідомістю, відображеною у міфопоетичних текстах.

Універсальність, повторюваність певних ролей та ситуацій в світі, за Джойсом (як в міфологічній перцепції), – це повернення одного вічного циклічного закону: смерті – воскресіння (вічності). Дослідження давньої архаїки О.М. Фрейденберг довели, що в міфологічному сприйнятті «смерть є життя, а тому з життя походить смерть, а зі смерті життя <...> вічний

коловорот, в якому Світ та Час подібно до сонця, колоподібно, обертаються серед численної кількості аналогій. Це визначальне сприйняття первісної людини, варіативно представлене в сюжеті, накинне тенета на всю картину світу на довгі тисячоліття історичної думки та втримає його в ладних формах як в слові, в сприйнятті, так і у всіх видах ідеології» [2, 229]. Міфологема смерті/воскресіння, що пов'язана з власним іменем героя, стає основною метафорою циклічної концепції як людини, так і історії в творчості Дж. Джойса, тим глибинним міфологічним підтекстом, що дозволяв письменнику знайти в стрімко змінюваному світі нетлінні «опорні цінності» (в термінології В.М. Марковича).

ЛІТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000.
2. Лотман Ю.М., Б.А. Успенский Миф – имя– культура // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000.
3. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
4. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.
5. Еко У. Поетики Джойса. – СПб.: «Симпозиум», 2003.
6. James Joyce. Finnegans Wake. – Suhrkamp, Germany, 1975.

Ірина ОЛІЙНИК

© 2009

УКРАЇНОМОВНІ ПЕРЕКЛАДИ ЗБІРКИ Р. КІПЛІНГА “JUST SO STORIES”: ЖАНРОВІ КАНОНИ Й КОНФРОНТАЦІЇ

Стаття присвячена проблемі перекладу твору для дітей з огляду на його жанрову приналежність. Зазначається, що теорія жанру ставить свої вимоги до трансляторики: орієнтуючись на «жанрове очікування» читачів, інтерпретатор перебуває в рамках жанрового канону тексту, який диктуючи свої вимоги, часто пропонує тлумачу правильні рішення. Конфронтація жанру, його модифікація чи усунення у доцільовому тексті призводять до спотвореного розуміння літературного твору.

Ключові слова: література для дітей, жанр, жанрова модифікація, казка, переклад.

В останні десятиліття розвитку світової літератури, яка засвідчує появу все нових жанрів, або ж дифузію уже існуючих, дослідження з проблем генології, здається, втрачають свою актуальність. Однак саме потреба впорядкування внесеного постмодернізмом хаосу закликає дослідників до переосмислення теорії літературних жанрів: з'являються ґрунтовні монографії [3], [10], захищаються докторські дисертації [2], [6], [17]. Пропонована стаття – спроба увиразнити жанрову проблематику з погляду перекладознавчої теорії, яка не лише ускладнює завдання інтерпретації конкретного тексту, а й розширює горизонти вивчення цієї проблеми. У полі зору перебуватиме література для дітей: її жанрові канони та їх трансформація при перекладі.

При порівняльно-літературознавчому дослідженні творів Кіплінга для дітей, одним із завдань якого є вивчення проблематики жанру в різнонаціональних контекстах, постає необхідність віднесення аналізованих творів до конкретного виду організації і структури літературного процесу. Оскільки сучасне літературознавство оперує різними підходами до вивчення жанру, окремі з яких узагалі заперечують будь-яку можливу класифікацію та вказують на його історичну відносність, в результаті якої жанр «все більше витісняється на периферію художньої цілісності твору» [12, с. 197], ми вважаємо генологію дисциплінуючою наукою, яка не лише впорядковує літературний процес, а й значною мірою визначає його напрями, стилі та перспективи. Окрім того, теорія жанру ставить свої вимоги до трансляторики: орієнтуючись на «жанрове очікування» читачів, інтерпретатор перебуває в рамках жанрового канону тексту, який, диктуючи свої вимоги, часто пропонує тлумачу правильні рішення.

Осмилення жанрової парадигми доцільового тексту розпочинається із визначення його жанрової форми у вихідній літературі. Чим складнішим є трактування жанру конкретного твору в національному контексті (як, наприклад, збірки “Just So Stories”), тим неоднозначнішим є його інтерпретаційне прочитання в просторі приймаючої культури: у різних перекладах знаходимо різне розуміння жанрової домінанти тексту, що вплинула на його перекладацьке тлумачення.

У пропозованих далі міркуваннях обговорюватимемо жанр “Just So Stories” з притаманними йому ознаками та проекцією на перекладність визначеного нами жанру, а також особливості збірки в жанровому аспекті вихідного та приймаючого контекстів. Розпочнімо з останнього.

У генологічному полі зацікавлення компаративістики, де поряд з іншими, перебувають питання про наявність між подібними фольклорними сюжетами типологічних аналогій чи контактних взаємозв’язків, чільне місце займає питання проникнення одного й того ж жанру в різні національні літератури зі збереженням міжнародної структурної основи. Здатність, скажімо, народної казки переходити різні кордони і при цьому набувати національних характеристик, на думку компаративіста В. М. Жирмунського, має декілька підстав. По-перше, захоплюючий зміст казки, відсутність у ній прив’язаності до національно-історичних і географічних реалій, по-друге, її прозаїчна форма, що уможлиблює переказування з однієї мови на іншу, а також різноманітність творчих варіацій у кожному конкретному національному середовищі [9, с. 336-343]. Проблематика літературної казки, що виникла на основі народної, ускладнена авторським «втручанням» у її зміст та структуру, що призводить до різного розуміння як самої казки, так і її жанрової парадигми у національному та інонаціональному контекстах.

Особливості трактування казок з огляду на їх жанрову приналежність є предметом зацікавлення багатьох науковців. Серед них варто відзначити дослідження Оксани Величко [4], Ольги Лещенко [13], Олени Нефьодової [16], В. Я. Проппа [19], Юлії Проценко [20], Н. Рошияну [21], Оксани Сорокотенко [23], Олени Тараненко [24] та ін. Цікаві міркування знаходимо в Ірини Арзамасцевої [1], Еліот Гоуз [28], Терези Добжинської [7], Ірини Лупанової [14], Ірини Чернявської [26] та ін. Атрибути казки при перекладі досліджують, зокрема, Седа Габріелян [5], Надія Кушина [11], Галина Максимів [15] та ін. У цих дослідженнях акцентується на проблемі складності тлумачення казки з увиразненням її специфіки, етномовних компонентів, сприйняттєвих особливостей тощо.

Попри прийняте у більшості праць трактування творів, зібраних у збірці під назвою «Just So Stories» як казок, існують й інші думки про визначеність їх жанру. Так, в огляді на щойно опубліковані твори для дітей Р. Кіплінга, критик Гілберт Честертон називає їх «чудовою хронікою первісних байок» (“*a great chronicle of primal fables*”) [29, с. 273]. Продовжуючи далі свої міркування про неповторність збірки, автор означає ці тексти як легенди. Іронічність та дотепність критика не залишає читачеві сумніву про те, що перед ним – саме легенди (*legends*), а не казки (*fairy tales*). Адже ці розповіді не прочитуються як звичайні казки, вони звучать правдоподібноше, бо зображують тварин так, як їх бачила первісна людина, що не володіла потрібним запасом знань. Особливу заслугу Кіплінга критик вбачає у створенні нових легенд.

Ідея написання комічних оповідей про характерні риси тварин має декілька джерел походження. Окремі історії були вигадані Кіплінгом після прочитання творів Джоела Чендлера Гарріса (1880), Ендрю Ленга (1887) та Вільяма Скита (1990), деякі з них є пародіюванням східних традицій та казок, ще інші беруть початок із біблійних сюжетів. У 1957 році твори Кіплінга зазнають нищівної критики головного редактора журналу “Eagle” Маркуса Морріса, який вважає, «що ці фантастичні історії завдадуть шкоди формуванню світогляду дітей у науковий вік» [цит. за: 30, с. 285].

У дослідженні Людмили Скуратовської про основні жанри англійської дитячої літератури кінця XIX початку XX століть йдеться про те, що специфікою даного періоду стала поява збірників народних казок та їх переробок. Поява нових жанрів пов’язана із розвитком культурних контактів Великої Британії та її ставленням до численних колоній. Прикметним у цей період, вважає авторка, є виникнення нового жанру – анімалістичної повісті, до якого зараховує і «Книгу Джунглів» Р. Кіплінга. Визначаючи “Just So Stories” як *анімалістичні казки*, дослідниця дещо тенденційно вказує на те, що навіть цим казкам притаманна ідея «соціального дарвінізму», за якої виживає сильніший, а попри «сотні тисячі чому і як» вона заперечує наївну образність Кіплінга [22, с. 13-25]. Попри відголоси фольклорних казок у творчості Р. Кіплінга згадані твори є авторськими, на яких неминуче позначився світогляд їх автора.

Літературна казка, як зазначає багато дослідників [1], [14], [26] виникла на основі фольклорної: через численні стилізації, варіанти розповіді, видозміни, вона набула рис, що, з одного боку, характеризують її як традиційну (пов'язану з народною), а з іншого – авторська казка має індивідуальні диференціюючі ознаки. У казці, як жанрі, що надає вільний політ уяві, не звужує простір, ставить вирішення глобальних проблем, звертається до потойбічного, водночас і проявляється її обмежувачий характер. Свобода творчості автора казки супроводжується моральною відповідальністю за відображені події, створені образи, порушені проблеми. Мабуть, жоден інший жанр художньої літератури не складає такої трудності для перекладача, як казка. Це пов'язано як із жанровою специфікою, так і функціональним призначенням казки. Казка покликана не лише розважити маленького читача чи витворити в його уяві фантастичний світ, а й сприяти розвитку нових знань, проілюструвати розв'язання якоїсь моральної проблеми, однак вона не повинна бути обтяжена дидактичністю чи моралізаторським повчанням. Говорячи про твори Р. Кіплінга для дітей, мусимо відзначити їх ненав'язливий, легко повчальний виклад, який, за розумінням самого автора, не спрямований на виховання певних якостей характеру, а радше – на формування власних поглядів у дітей через висміювання тих чи інших рис у казкових персонажах. Відомо, що ці історії автор розповідав дітям перед сном – час не зовсім придатний для проголошення виховних принципів чи повчальних нотацій. Задумані як *bed-time stories* ці розповіді носять розважально-ігровий характер, однак в окремих українських перекладах дуже чітко простежується їх дидактичне призначення, що, безумовно, є введенням інтерпретатора.

Дослідники жанрових особливостей літературної казки вказують на декілька її характеристик. Так, Нонна Копистянська визначає три напрями, в яких розвивається авторська казка з огляду на адресата: «1) казка для дітей, яка зберігає найбільш дієвий зв'язок із фольклорними мотивами і саме тому з казковим сюжетним хронотопом; 2) казка для дітей і дорослих, «оскільки може сприйматися на рівні фабульному та філософському»; «3) казка, призначена лише для дорослих, в якій є два головних відгалуження: повчально-філософське й соціально-сатиричне» [10, с. 88]. Аналізуючи твори Кіплінга з цієї позиції, можемо віднести їх до першої категорії, оскільки в них присутні фольклорні мотиви, порушені питання про *походження, виникнення, набуття* героями певних ознак і характеристик, що, безумовно, є цікавим для дітей. Кіплінг пояснює, як насправді з'явилися броненосці, звідки в Кита взялося таке горло, як було написано першого листа, чому леопард має плями і т. д. Відзначимо лише, що історія про те, як метелик тупнув ногою, насправді може бути протрактована і на філософському рівні, оскільки описує взаємини між чоловіком та жінкою.

У процесі становлення літературна казка сформувалася або як вільний переказ народного сказання, або, слідуючи за фольклорними мотивами, трансформувала їх, або ж є суто індивідуальним витвором уяви казкаря (автора) без звернень до фольклорних традицій. Різницю між літературною та фольклорною казкою зауважує дослідниця дитячої літератури Ірина Арзамасцева. На її думку, літературна казка уже не існує сама по собі, тобто не є «чистим» жанром: втрачаючи свою самодостатність, вона «вимагає обов'язкового синтезу з іншими жанрами власне літературної природи» [1, с. 27]. В результаті такого переходу казка набирає різних форм звучання – від казки-притчі до казки-роману. Так, авторська казка поєднуючись із вираженою дидактичністю стає казкою-притчею, а казка, спроектована на сценічну постановку, – казкою-п'єсою. Саме звертання до жанру казки відображає письменницьку особистість: надаючи свободу в поєднанні реального і чарівного, у зіставленні непорівнюваних явищ, казкар демонструє не лише багатство своєї уяви, а й майстерність ведення оповіді. Здатність літературної казки проникати в різні жанри та переймати їх особливості призводить до «казкової умовності», під якою розуміємо нечіткість жанрової форми та відносну можливість належності її до будь-якої класифікації.

Опрацьовуючи фольклорні мотиви різних народів, Р. Кіплінг по-новому розкриває та подає історії виникнення, трансформує їх на власний розсуд і наділяє персонажів характеристиками, які по-іншому їх означають. Фольклорне коріння Кіплінгових казок відчувається у поведінці, ставленні героїв один до одного, незвичайності ситуацій, в які вони потрапляють, однак, саме трактування цих аспектів вказує на присутність в них автора. «Оскільки літературна казка існує як авторський твір в одному варіанті, в ній спроектований час її створення і авторська концепція. Вбираючи в себе виражені у казці загальнонародні уявлення, автор проводить відбір тих, які узгоджуються з його поглядами» [10, с. 88]. Присутність автора на сторінках творів для дітей простежуємо на фабульному та авторському рівнях: зображуючи події

глибокої давнини, коли земля була нова-новенька, коли ще всі звірі були дикими, автор вводить у текст явища, предмети, що характеризують сучасність.

Відмінність між фольклорною та літературною казкою полягає в домінуванні «того, як має бути» у фольклорній і «того, як є» – в авторській, відповідно. Узгоджуючи своє розуміння з народними уявленнями, Кіплінг по-новому представляє події, персонажі, їх ставлення один до одного тощо. «“Незвичність” казок Кіплінга в цьому сенсі прояснюється, якщо зіставити їх з оригінальними казками африканців чи австралійців. Кіплінг знав цей фольклор, читав, але запозичував з нього небагато. [...] Тільки “Краб, який бавився з морем” – переказ; в іншому сюжеті, ситуації, поєднання персонажів – наприклад, слоненя, крокодил і вуж – його видумка. Але, безумовно, манеру, стиль у поведінці, ту незвичайну дивність, яку й не передати, Кіплінг вловив і запозичив з фольклору» [25, с. 18-19].

Розглядаючи особливості літературної казки у порівнянні з народною, дослідниця Ірина Чернявська звертає увагу на прикмети мови авторської казки. На її думку, літературна казка розрахована на тривале читання і тому значення слова у ній важливіше, ніж у народній казці. Мовна різноманітність авторської казки, позбавлена традиційно народних словесних фігур, надає функції слова великої ролі [26, с. 115-126]. Це проявляється насамперед у грі слів, у формуванні нових мовних кліше та в необхідності вдумуватися у кожне слово. Систематизація досвіду та надбань інших культур при опрацюванні фольклорних традицій різних народів яскраво втілена Р. Кіплінгом через вживання численних «екзотичних» слів та введення в англійський текст індійських (і не тільки) реалій. Це підтверджує думку дослідниці про те, що читання літературної казки вимагає від читача занурення у мовну тканину тексту.

В контексті порушеної проблематики про різність жанрів слід застерегтися стосовно різномовного тлумачення понять *історії, казки, байки* тощо. Так, в більшості своїх розповідей про життя тварин та людей на початку світу, автор оригінальних текстів називає їх *stories: this is another story of the High and Far-Off Times*. Власне, і вся збірка означена як *stories*, що українською мовою слід би трактувати як *оповідання, повість, розповідь*. Дуже рідко Р. Кіплінг характеризує свої історії через поняття *tales* (казки), однак в українському та російськомовному сприйнятті, за винятком окремих видань перекладів за авторством В. Ткачевича, який подає назву збірки «От тобі сторійки» та Ю. Шкрумеляка, який перекладаючи «Слонятко», означає його як *байку*, зустрічаємо позначення «казки про тварин». Традиційно ці твори трактувалися як анімалістичні з огляду на те, що головними персонажами більшості історій є звірі. Судячи із заголовків, у десяти із дванадцяти розповідей фігурують назви тварин, в наведених вище висловлюваннях літературознавців та дослідників творчості Кіплінга для дітей відзначається майстерність, правдивість автора в зображенні тварин. Казки про тварин – один із найдавніших жанрів народної казки, «відображують вірування – анімізм (одухотворення природних явищ), антропоморфізм (олюднення природних явищ, насамперед тварин, приписування їм людських якостей), а також тотемізм (вірування в те, що людина веде свій рід від тотема – тієї чи ін. тварини)» [12, с. 243]. Їм притаманні розкриття образів героїв через надання людських характеристик. Казки Кіплінга теж розкривають певні особливості поведінки тварин, однак, вони значно більшою мірою відповідають на питання дітей про виникнення світу, походження тварин, набуття ними тих чи інших ознак та якостей. Власне, термін *just-so story* по-іншому називають *fallacy*, що в перекладі означає *вигадка, помилкове твердження* – поняття, вживане в літературознавстві (New Criticism), антропології та соціальних науках, для позначення неперевіраних та неспростованих наративних пояснень поведінки людських істот чи тварин чи помилок інтерпретації (New Criticism). Вживання цього терміну нерідко вказує на фікційність означуваного та пов'язаність із фольклорною традицією та міфологією.

В англійському просторі «Just So Stories» визначаються як *wonder stories* (*wonder* – чудо, здивування, бажання знати, цікавитися), та співвідносяться з факторами етіології та еволюції описуваних предметів та явищ. У Франції розповіді такого змісту називають історіями *pourquias* – такими, що відповідають на запитання *чому*. В українському літературознавстві, в дослідженні Ю. Ярмиша, зокрема, зазначено, що різновид таких казок носить пізнавальний характер, при цьому автор літературно-критичного нариса відзначає неабияку роль І. Франка у започаткуванні нової жанрової форми в українській літературній казці. «Серед пізнавальних казок, казок про тварин є ряд творів, у яких різноманітні дії і вчинки тварин пояснюються навмисне неправдоподібно. Іноді це веселий опис фантастичної пригоди, в результаті якої герой казки набуває нових властивостей. Такі казки самобутні й дотепні, принесли світову славу англійському

письменнику Р. Кіплінгу» [27, с. 76]. Прикметно, що в іронічному розмовному ключі *story* вказує і на *вигадку, брехню, побрехеньку*. За спостереженнями дослідника, твори українських письменників М. Стельмаха «Чому крит не з'являється на світ» та П. Ребра «Чому заєць косоокий», можуть бути прикладом пізнавальних казок. Ми ж зауважимо, що порівняльне дослідження англійських *wonder stories* та українських *пізнавальних казок* цілком на часі сучасної літературної компаративістики.

З увиразненням моралізаторських принципів та зміщенням акцентів на користь повчального характеру розповіді, пізнавальна казка тяжіє до байки, «що має алегоричний інакомовний зміст, пов'язаний з повчанням, напучуванням, моралізаторством, який втілюється в образах людей, тварин, рослин, предметів і явищ навколишнього світу» [12, с. 53]. Беручи до уваги те, що Кіплінг не ставив собі за мету напучувати чи навчати, вважаємо не зовсім точним визначати його історію як байку⁵⁶. Найприйнятнішим було б аналізувати твори британського письменника з погляду їх вигадливості та з наміром задовільнити інтереси допитливих читачів, тому й не зовсім адекватним вбачаємо відносити ці казки до категорії «про тварин». Більше того, дві казки зі збірки “*How the First Letter was Written*” та “*How the Alphabet was Made*” не розповідають про тварин, а в ігровій формі пропонують дітям дізнатися, як було написано першого листа та як виник алфавіт. Відтак, цілком аргументованим та достатньо підставовим є називати усі історії «Казки: як і чому».

Казка в англійській термінології позначається через *story, folk-tale, fairy-tale*, різниця у їх застосуванні полягає у визнанні за *stories* – прозового оповідного жанру з елементами вигадки, *folk-tales* та *fairy-tales* – вказують на фольклорне походження казки та трактуються як чарівні казки. Часто ці поняття вживаються як взаємодоповнювані, однак різниця полягає у тому, що *folk-tales* пов'язані з легендами, традиціями, забобонами та віруваннями первісних людей, а *fairy-tales* розповідають про чарівників, ельфів, фей та інших вигаданих істот, що наділені магічною силою. Виходячи із такої диференціації, виправданими звучать аргументи Гілберта Честертона про віднесеність Кіплінгових розповідей до легенд: без сумніву, ці твори є ближчими до *folk-tales*, аніж до *fairy-tales*.

Звертання до магічного в народних казках несе інше смислове навантаження, аніж у літературних. Характер і значення народних казок, стиль їх переказування визначалися стадією розвитку племені чи, пізніше, суспільства. У літературній казці, натомість, зображення чарівності залежить від позиції наратора та його бажання викликати ефект несподіванки чи надати розповідному більшого чи меншого ступеня незвичайності. В усній розповідній традиції народна казка, виявляючи чарівність зображуваного, не вказує на її пояснення і не заохочує до раціонального її усвідомлення, в той час як розпізнавання наївності та прагнення розтлумачити магічність є прикметами літературної казки. Описуючи реальні характерні ознаки тварин, Редьярд Кіплінг «розвінчує» магічність їх набуття та в комічно-іронічному стилі описує їх формування. Магічність його казки проявляється в тому, що читач дізнається лише про способи її усунення, які, практично утверджуючись у розповіді, теоретично відображають існування казкового персонажного світу.

За розумінням В. Проппа, усі казки діляться на чарівні, кумулятивні та про тварин, однак сам поділ, як стверджує автор дослідження про історичне коріння чарівної казки, здійснюється на підставі різних принципів, тому не є «логічно струнким» [19, с. 48]. У межах цього дослідження визначатимемо авторські казки про особливості життя та поведінки звірів і людей на початку існування Землі, як пізнавальні казки з огляду на їх призначеність для дитячого читання та у відповідності до їх трактування англійською та українською рецептивними аудиторіями.

Розглядаючи антропоцентричність – людський фактор, статус людини, авторську присутність – у тексті англійської казки, Ольга Лещенко виходить із міркування про те, що «епіцентрами казки як художнього тексту завжди виступають казкар, персонажі (герої казки) та адресат» [13, с. 6]. Характерними показниками авторської присутності у тексті казки є ініціальні та фінальні казкові формули (за Н. Рошияну), заголовки творів, авторські звернення до адресата тощо.

⁵⁶ Саме жанром *байки* відомий український дитячий письменник Ю. Шкрумеляк визначає свій переклад «Слонятко». Див. : Кіплінг Р. Слонятко. Байка з двома образками автора / Редьярд Кіплінг [пер. з англ. Ю. Шкрумеляк]. – Львів : Світ дитини, 1931. – 16 с. : іл.

У руслі цього дослідження розглянемо лише заголовки. Заголовок як «стиснута пружина тексту» [13, с. 8] вказує на обрану автором тему, запрошує читача познайомитися із захоплюючою інформацією, першим апелює до уваги читача та розгортає розповідь. Дослідники англійської мови виділяють чотири типи заголовків. До першої групи належать заголовки з власними / загальними / дескриптивними іменами / назвами героїв. До другої групи належать антропоморфічні заголовки, що співвідносяться з назвами тварин, міфічними істотами, у яких проявляються риси людини. Третя група – заголовки, які вказують на дії, об'єкти дії, умови існування героїв казки. Четверта група заголовків – мішана, у ній містяться представлені в різній сполучуваності перші три групи заголовків [13]. Аналіз заголовків казок Кіплінга показує, що шість із дванадцяти назв казок містить питальне слово *how*: “*How the Whale got Throat*”, “*How the Camel got his Hump*”, “*How the Rhinoceros got his Skin*”, “*How the Leopard got his Spots*”, “*How the First Letter was Written*”, “*How the Alphabet was Made*”, що в різних українських інтерпретаціях передається за допомогою *як, звідки, чому*. Такий вибір заголовка для перших чотирьох казок можемо пояснити інтенцією автора розказати про походження, виникнення, набуття головними героями певних характеристик. Двома наступними заголовками акцентується увага на *способі* появи тих чи інших предметів та явищ (листа та алфавіту). У заголовку “*The Beginning of the Armadillos*” закладено зверненість до давнини, автор скеровує увагу читача на те, що розповідь йтиме про початок існування світу та виникнення броненосців. Заголовки “*The Crab that played with the Sea*”, “*The Cat that walked by Himself*”, “*The Butterfly that Stamped*” належать до категорії тих, що вказують на дії та умови існування героїв казки. Заголовок “*The Elephant’s Child*” називає головного персонажа розповіді, а в заголовку “*The Sing-Song of Old Man Kangaroo*” якнайточніше означено жанр розповідного тексту: *Sing-Song* – балада, сказання. У всіх заголовках значне місце займає іменник, який вживається з означеним артиклем, що «обумовлено інтенціями казкаря» та пояснюється «загальним досвідом наратора і читача, їх спільними фоновими знаннями» [13, с. 10].

Досліджуючи особливості перекладу окремих творів у відповідності до їх жанрової приналежності, дослідники [8] визначають чотири можливих варіанти інтерпретації походного тексту. Перший передає жанр тексту перекладу повністю адекватним жанру оригіналу. Такий варіант можливий за умови існування однакових жанрів у вихідній та приймаючій літературах, генетичних форм з ідентичною функцією. Якщо у приймаючій літературі відсутній жанр оригіналу, його функціональне призначення приймають інші жанри – це другий можливий варіант донести до читача жанрове наповнення оригіналу. У третьому випадку за умови лише часткового збігу між жанрами різних національних літератур, інтерпретація пропонує жанрові аналоги. І, нарешті, при різності функцій одного й того ж жанру в оригінальній та перекладній літературах, інтерпретація стає можливою за рахунок інших жанрів, що «переймають» на себе генетичні характеристики першотвору. Найскладнішим є той випадок, коли один жанр функціонує на межі з іншим: з одного боку, це «звільняє» інтерпретатора від необхідності слідувати тому чи іншому жанру, а з іншого – накладає подвійну відповідальність за донесення жанрової адекватності.

При перекладі збірки Кіплінга українською мовою, В. Ткачкєвич, Ю. Сірий, Л. Солонько орієнтувалися на жанр казки, наближеної до народної легенди, і тому їх переклади відповідають «казковим» орієнтирам зі збереженням ініціальних та фінальних формул, з урахуванням можливості розвивати уяву маленького читача тощо. При аналізі перекладу казки «Краб, який бавився з морем» Євгенії Бондаренко спостерігаємо уникнення авторкою кумулятивності: дослідниця спрощує ланцюговість подій та переказує казку, не зберігаючи повторюваність ланок-епізодів, що порушує прийом композиційного клімаксу. Таким чином, авторка перекладу, вдаючись до спрощення елементів оригінального тексту при інтерпретації, руйнує жанровий канон казки та уподібнює її прочитання до оповідання.

Жанровий характер перекладу є предметом наукових рефлексій, де з-поміж іншого визначається і статус перекладу. Приймаючи трактування жанровості як ступеня узагальненості художніх особливостей того чи іншого твору, А. Поповіч вважає жанровість певною конкретизацією абстрактної схеми, тобто жанру літературного твору. «Переклад – це жанрова модель оригіналу і лише у цьому сенсі він (переклад. – *І.О.*) – модель абстрактної схеми жанру, представленого даним літературним твором» [18, с. 62]. При трансформації жанру в результаті перекладу змінюється його наповнюваність, зникає жанрова приналежність першотвору, а відтак відбувається жанрове зміщення. Література для дітей з притаманними їй трансформаціями в різних площинах літературного тексту піддається і жанровій конфронтації. Іншомовні зміни у творі на рівні «слово»-«речення» не впливають на модифікацію жанру, однак втручання у

композицію твору, адаптація персонажів, введення моралізаторських елементів, скорочення авторського тексту – усе це порушує жанрові закони твору.

Як зазначає дослідниця Тетяна Бовсунівська [3], іноді стійкість жанру призводить до його зникнення, натомість, модифікація – сприяє розвитку та створює умови для появи нових. У цьому руслі цікавими видаються дослідження про «народження» нових жанрів внаслідок іншомовної інтерпретації художніх творів, проте це вже завдання іншого формату й іншої розвідки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арзамасцева И. Метафора жизни. Размышления о сказке / Ирина Арзамасцева // Детская литература. – 1991. – № 9-10. – С. 26-29.
2. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н. І. Бернадська – К., 2005. – 36 с.
3. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 519 с.
4. Величко О. Б. Казка як феномен культури (естетичний аспект аналізу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / О. Б. Величко. – К., 1995. – 16 с.
5. Габриелян С. Р. Проблема художественной эквивалентности в переводах сказок Киплинга на армянский язык : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.04 «Теория литературы» / С. Р. Габриелян. – Ереван, 2005. – 30 с.
6. Дереза Л. В. Російська літературна казка першої половини XIX століття в жанровій системі романтизму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Л. В. Дереза. – Сімферополь, 2005. – 40 с.
7. Добжинская Т. Метафора в сказке / Тереза Добжинская // Теория метафоры : Сборник ; [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.] / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. – М. : Прогресс, 1990. – С. 476-492.
8. Жанр и перевод / [Новикова М. А., Елович Л. А., Лукинова М. Ю. и др.] // Перевод как процесс и как результат: язык, культура, психология : Сб. научн. трудов ; отв. ред. И. Э. Клюканов. – Калинин : Калининский гос. ун-т, 1989. – С. 36-43.
9. Жирмунский В. М. К вопросу о международных сказочных сюжетах / В. М. Жирмунский // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – М. : Наука, 1979. – С. 336-343.
10. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : Монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
11. Кушина Н. І. Відтворення етномовного компонента українських народних казок в англomовних перекладах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Н. І. Кушина – К., 1998. – 16 с.
12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
13. Лещенко О. І. Особливості реалізації антропоцентричності в англomовних казках : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О. І. Лещенко. – К., 1996. – 21 с.
14. Лупанова И. П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) / И. П. Лупанова // Проблемы детской литературы : Межвузовский сборник / [ред. кол. : Лупанова И. П. (отв. ред.), Акимова Т. М., Колесова Л. Н., Лойтер С. М., Путилова Е. О.]. – Петрозаводск : Петрозаводский гос. ун-т, 1981. – С. 76-90.
15. Максимів Г. Відтворення казок І.Франка «Коли ще звірі говорили» в англomовному перекладі М. Скрипник та В. Щезни / Галина Максимів // Філологічні студії. – № 1-2 (39-40) – Луцьк, 2007. – С. 93-99.
16. Нефьодова О. Д. Особливості лінгвостилістичної організації тексту британської літературної казки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О. Д. Нефьодова. – Харків, 2001. – 18 с.
17. Овчаренко С. В. Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / С. В. Овчаренко – К., 1999. – 34 с.
18. Попович А. Проблемы художественного перевода : учеб. пособие / Антон Попович ; [под общ. ред. и с предисл. П. М. Топера ; пер. со слов. И. А. Бернштейн, И. С. Чернявской ; отв. ред. Н. А. Кондрашов]. – М. : Высшая школа, 1980. – 199 с. : ил.
19. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи / Пропп В. Я. – М. : Наука, 1976. – 327 с.
20. Проценко Ю. Літературна казка в системі літературних жанрів та ієрархій (на матеріалі англійської літературної казки XIX ст.) / Юлія Проценко // Іноземна філологія. – 2007. – Вип. 119 (2). – С. 82-85.

21. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки / Николае Рошияну. – М. : Наука, 1974. – 216 с.
22. Скуратовская Л. И. Основные жанры английской детской литературы конца XIX начала XX в. : Учебное пособие / Людмила Ивановна Скуратовская. – Днепропетровск : ДГУ, 1984. – 116 с.
23. Сорокотенко О. В. Літературна казка: порівняльний та типологічний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство» / О. В. Сорокотенко. – Одеса, 1996. – 16 с.
24. Тараненко О. В. Роль казки в становленні сприйняття художнього твору : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» – Донецьк, 1999. – 20 с.
25. Урнов Д. Что за сказки? / Дмитрий Урнов // Р. Киплинг. Вот так сказки (на английском языке). – М. : Прогресс, 1972. – С. 3-24.
26. Чернявская И. С. Некоторые особенности современной литературной сказки / И. С. Чернявская // Проблемы детской литературы : Межвузовский сборник / [ред. кол. : Лупанова И. П. (отв. ред.), Акимова Т. М., Колесова Л. Н., Лойтер С. М., Путилова Е. О.]. – Петрозаводск : Петрозаводский гос. ун-т, 1979. – С. 115-126.
27. Ярмиш Ю. У світі казки. Літературно-критичний нарис / Юрій Ярмиш. – К. : Рад. письменник, 1975. – 144 с.
28. Gose E. Mere Creatures : A Study of Modern Fantasy Tales for Children / Elliott Gose. – Toronto : University of Toronto Press, 1988. – 202 p.
29. Kipling: The Critical Heritage / [ed. by Green R. L. and Kegan P.] – London : Routledge, 1971. – 410 p. – (The Critical Heritage Series).
30. The Oxford Companion to Children's Literature / [ed. by H. Carpenter and M. Prichard]. – Oxford, New York : Oxford University Press, 1999. – 587 p.

SUMMARY

The article deals with the problem of translating children's literature taking into consideration its genre peculiarities. The author states that translation is determined by the theory of genre. Genre peculiarities provide certain suggestions for interpretation, thus supplying an interpreter with good points for translation. Both genre modification and violation lead to a wrong understanding of the interpreted text.

Key words: children's literature, genre, genre modification, tale, translation.

Светлана ГРУШКО

© 2009

РОЛЬ ГОГОЛЕВСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ВИДЕНИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ М.А. БУЛГАКОВА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА»)

Гоголевские мотивы в творчестве М.А. Булгакова не раз привлекали внимание исследователей. Речь идет не только об использовании Булгаковым фольклорных мотивов, которые усваивались писателем посредством Гоголя, но и о прямом обращении к гоголевским идеям и образам. В этой связи рассказ «Похождения Чичикова» вызывает особый интерес. По мнению исследователей, это одно из наиболее сатирически содержательных и концептуально цельных произведений писателя: «по объему – рассказ, по насыщенности – маленькая повесть, в которой Булгаков заставил въехать в нэповскую Москву из царства теней, из царства «мертвых душ» вереницу гоголевских персонажей во главе с Чичиковым» [6, 95].

Концептуальная значимость этого рассказа обусловлена, по меньшей мере, двумя причинами. Во-первых, в нем выражена гражданская позиция писателя и его восприятие происходящих в стране событий. Во-вторых, обозначена творческая позиция автора и апробированы некоторые художественные принципы, которые будут восприниматься как характерные черты булгаковского стиля.

Название рассказа и вся повествовательная структура указывают на основную художественную особенность рассказа, которая выражена в наложении художественных реалий поэмы Гоголя «Мертвые души» и изображаемых реалий послереволюционной действительности.

Этот художественный прием, получивший название интерференция (фр. *interférence*, нем. *Interferenz*, от лат. *inter* между + *ferens*, *ferentis* несущий, переносящий), осуществляет взаимное усиление или ослабление интертекстуальных явлений при их наложении друг на друга. Помимо комического эффекта, вызываемого этим наложением, автор выражает и вполне определенный концепт: свое видение современной жизни сквозь призму русской классической литературы.

То, что гоголевские персонажи пережили свое время и естественным образом перешли в другую эпоху, доказывает не только гениальность их создателя, но и сущностную неизменность российской действительности. Непрямо, но достаточно определенно Булгаков высказывает мысль о неизменности внутренних основ при внешних переменах. Разумеется, эта мысль звучит полемично и диссонирует в идеологическом хоре оптимистов, утверждавших, что революционные перемены в социальной жизни должны непременно привести к духовным изменениям человека. Позднее, в романе «Мастер и Маргарита» эта мысль будет высказана еще более определенно, хотя тоже непрямо, а в речи одного из героев: «Горожане сильно изменились... внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. <...> Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая <...> сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?» [2, 119-120]. Ответ писателя однозначен: нет, внутренне люди остались прежними, социальные революции изменяют лишь внешнее.

Почти не скрываемая крамольность этого рассказа заключалась не только в том, что Булгаков выражал сомнение в действительной революционности происходящих перемен, но и в оценке социальной неизменности. Как известно, поэма Гоголя представляет, по замыслу Гоголя, аналог «Божественной Комедии», и первый его том, стало быть, соответствовал изображению Ада. В советских гоголеведческих работах это обстоятельство отнюдь не умалчивалось, а наоборот, акцентировалось, но с неременной оговоркой-уточнением: в первом томе «Мертвых душ» аллегорически изображаются картины Ада николаевской России.

Но, как бы ни ставились акценты, а расставляет их время, заключенная в рассказе мысль о неизменности людских характеров и прежнем, начиная с летописных времен, отсутствии порядка в российском государстве, содержится во всех «гоголевских» произведениях Булгакова и окрашена в характерный гоголевский inferнальный колорит. Логика проста: если николаевская Россия, увиденная глазами классика, это не что иное, как Ад, а в российской жизни, как показывает новый классик, ничего, в сущности, не изменилось, то, следовательно, и советская Россия – это тот же российский Ад. И эта мысль отчетливо и недвусмысленно обозначена уже в Прологе рассказа: «Диковинный сон... Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью “Мертвые души”, шутник-Сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство и потянулась из него бесконечная вереница» [2, 230]. Усиливает inferнальную тональность и соответствующие выражения: «в два счета выкинут к чертовой матери!», «потом сам черт не мог разобраться», «Ни то ни се, ни черт знает что», «Дело запуталось до того, что и черт в нем никакого вкуса не отыскал», «Вот черт налетел!», «Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну...» и т.п. Все это как нельзя более соответствует названию сборника – «Дьяволиада».

О различиях совпадающих социокультурных ситуаций в рассказе тоже говорится, но лишь для того, чтобы подчеркнуть их несущественность. Так, герой въезжает в ворота «той самой гостиницы, из которой сто лет тому назад выехал», и видит: «Все решительно в ней было по-прежнему: из щелей выглядывали тараканы, и даже их как будто больше сделалось, но были и некоторые измененьица. Так, например, вместо вывески “Гостиница” висел плакат с надписью: “Общежитие № такой-то”, и, само собой, грязь и гадость была такая, о которой Гоголь даже понятия не имел» [2, 231].

Убедившись, что ничего, в сущности, не изменилось за сто лет, читатель, тем не менее, не может не отметить одно принципиальное различие между картинами «николаевской» и «советской» России: это различие между способами видения, ведь сравниваются не просто факты и события, но миры – художественный («гоголевский») и действительный («советский»), которые, взаимно отображаясь, с одной стороны, актуализируют историческую реальность гоголевской поэмы, а с другой, порождают новую художественную реальность – художественный мир булгаковского рассказа.

Таким образом, структурное своеобразие художественного мира в рассказе Булгакова «Похождения Чичикова» обусловлено взаимным отражением по меньшей мере, трех реальностей:

во-первых, советской действительности, во-вторых, художественного мира «Мертвых душ» и, в-третьих, дореволюционной России, изображенной в поэме Гоголя.

Художественное самоопределение Булгакова, как и политическое, отличается ясностью и определенностью: себя он считает последователем Гоголя и писателем гоголевского типа. «Боже! Какая фигура! Какая личность!» – писал М.А.Булгаков В.В.Вересаеву (2.VIII.1933) [2, 490]. В. Левшин вспоминает: «Помню, как я удивился, когда узнал, что писатель номер один для Булгакова – не Достоевский, не Шекспир, а Гоголь: «Гоголь это Гоголь! Будьте благонадежны!» [3, 173]. Об этом же пишет в своей мемуарно-беллетризованной прозе В. Катаев: «...однажды он [М.А. Булгаков. – С.Г.] признался мне, что всегда мыслил себя писателем вроде Гоголя» [6, 43]. А если учесть тот факт, что рассказ «Похождение Чичикова» – это одна из самых ранних публикаций Булгакова, причем первая из его публикаций в ответственном, рассчитанном эмигрантскую читающую публику литературном приложении к газете «Накануне», то можно предположить, что рассказ имел, помимо прочего, и провокативно-прагматическую цель: вызвать у читателей представление о неизвестном писателе как о «новом Гоголе». В художественно-оценочном смысле выражение «новый Гоголь» двойственно: с одной стороны, оно указывает на достаточно высокий уровень художественности, подразумевая значение «новый классик», но, с другой стороны, указывает на повторяемость, даже вторичность, предполагая недостаточность оригинальности. Соответственно, возникает двойная творческая задача: повторить путь великого предшественника и при этом быть неповторимо своеобразным. Булгаков решает эту задачу стилистически. Находясь в стилевом русле «гоголевского направления» и, более того, играя особенностями гоголевской художественной манеры, он в самой этой стилизации находит оригинальное средство художественной изобразительности. Например, Чичиков у Булгакова ругает Гоголя «гоголевскими» же выражениями: «Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обеими глазами по пузырю в копну величиною! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показать. Ведь ежели узнают, что я – Чичиков, натурально, в два счета выкинут к чертовой матери!..» [2, с. 230-231]. Впоследствии стилизационный талант позволит Булгакову дважды успешно инсценировать произведения Гоголя – «Ревизор» и «Мертвые души», добиваясь стилистической точности при довольно свободном обращении с сюжетом. Сравнивая булгаковскую инсценировку «Мертвых душ» с оригинальным текстом, Б.Ф. Егоров отмечает, что реплики Собакевича у Булгакова «оказываются по сравнению с гоголевскими несколько более подвижными и острословными», что в разговоре с Маниловым Чичиков «ведет себя значительно более бесцеремонно, чем у Гоголя» и т.д., финал же (с допросами помещиков, смертью прокурора и т.п.) был полностью сочинен Булгаковым и представлял, по определению исследователя, «абсурдный гротескный балаган» [6, 61, 63].

В рассказе «Похождение Чичикова» Булгаковым применен прием перекомпоновки реплик персонажей, который будет активно использован и в инсценировках. Например, у Булгакова Собакевич произносит словечко из лексикона Ноздрева – «скалдырник» (по Далю: «свалыга» и «попрошайка»), но тоже характерно гоголевское. Сам же Ноздрев у Булгакова ругается не столь замысловато, как у Гоголя: «Когда же зять его Мижувев выразил сомнение, обругал его, но не Софроном, а просто сволочью» (у Гоголя Ноздрев говорит: «Эх ты, Софрон!»). Интересно, что в рецензии на постановку «Мертвых душ», помещенной в нью-йоркском журнале «Variety» (27.XII.1932), по этому поводу содержатся любопытные подробности, полученные, как можно предположить, от самого автора: «Булгаков применил систему каталожных карточек, регистрируя каждое слово, произносимое каким-либо персонажем повести. Затем, создавая сцены, он сгруппировал их вместе» [цит. по: 5, 64]. Сам Булгаков в письме П.С.Попову не забывает отметить эту особенность, очевидно, для него существенную: «Текст сплошь и рядом передан в другие уста, совсем не в те, что в поэме, и так далее» [2, 482]. Такое обращение с исходным материалом порождало новую меру условности, когда основным содержанием инсценировки становится стиль, а не сюжетно-фабульное и композиционно-повествовательное единство.

Кроме стилистического сходства, воспроизводящего творческую манеру писателя, особенности его художественной речи и в целом художественного мышления, в рассказе «Похождения Чичикова» проявилось и более глубокое сходство – стилевое, если понимать, вслед за Гегелем, под стилем объективно-предметную обусловленность искусства. Если, стилизуя гоголевскую манеру, Булгаков тем самым актерствует, превращает свое повествование в театрализованное представление, где участвуют не только гоголевские персонажи, но и сам Гоголь, то, повторяя гоголевский стиль, Булгаков вынужден быть ответственным за все свои слова

и шутки, поскольку иное, не гоголевское отношение к слову, неизбежно исключило бы его из числа учеников и последователей автора «Мертвых душ».

Своеобразие «Мертвых душ», как и вообще любого другого оригинального произведения, определяется соотношением человек-мир, где «человек» – автор создаваемого произведения, а «мир» – художественное преломление действительного мира в творческом сознании автора, т.е., говоря более отвлеченно, художественная оригинальность определяется соотношением субъективных и объективных предпосылок.

Своеобразие булгаковских «Похождений Чичикова», определяясь, в сущности, тем же, осложняется также соотношением с произведением-предшественником, образуя с ним, с одной стороны, внешнее, стилистическое единство (в форме стилизации художественной манеры), а с другой – внутреннее, стилевое единство (в форме продолжения на новом историческом этапе «гоголевского направления»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Записки автобиографического характера. Запись П.С.Попова. – ОР ГБЛ, Ф.218, к.1269, е.х. № 6.
2. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Художественная литература, 1992. Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М.: Совет. писат., 1988. – 526 с.
3. Егоров Б.Ф. М.А.Булгаков – «переводчик» Гоголя (инсценировка и киносценарий «Мертвых душ», киносценарий «Ревизора») // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. – Л., 1978. – С. 57–84.
4. Егоров Б.Ф. От Хомякова до Лотмана. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 368 с.
5. Катаев В. Встречи с Булгаковым // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988. – С.123-127.
6. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. - М.: Советский писатель, 1983. – 320 с.

Віра БУРКО

© 2009

СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ РОМАНУ СИЛЬВІ ПЛАТ «ПІД КОВПАКОМ»

У статті аналізується соціальний контекст роману «Під ковпаком». У результаті дослідження були виокремлені найхарактерніші риси американського суспільства 50–60-их років минулого століття. Авторка статті аналізує взаємозв'язок між психічним станом героїні і соціокультурними нормами. З логіки викладу слідує, що патріархальна ідеологія, як агресивний дискурс, зумовила психологічний колапс головної героїні.

Ключові слова: контекст, новий історизм, психічний стан, патріархальна ідеологія, дискурс.

З кожним роком термін «контекст» привертає увагу дослідників різних галузей знання. Зокрема, у літературознавстві посилений інтерес до контексту художнього твору прослідковується у дослідженнях, що означені терміном “новий історизм” (США) чи культурний матеріалізм (Велика Британія).

Слід зауважити, що новий історизм та культурний матеріалізм заперечують автономність та подібно як і незалежність, самоцінність літературного твору й розглядають літературні тексти як невід’ємні від історичного контексту. Сентенції автора здебільшого визначаються історичними обставинами. Як зазначає основоположник Нового історизму американський критик Стівен Грінблатт: «Витвір мистецтва є результатом перемовин між творцем чи класом чи творцями, що забезпечені складним репертуаром умовностей, що поділяються спільною та інституціями і практиками суспільства. Відтак літературний текст завжди є часткою ширшого культурного, політичного, соціального, економічного розподілу. Літературний текст, далекий від того, щоб не бути позначеним історичним моментом свого створення, безпосередньо пов’язаний з історією» [1, 177].

Новий історизм, – подібно до культурного матеріалізму – зосереджує увагу на прихованих і несподіваних джерелах і важелях влади; на питаннях, як влада пригнічує чи відкидає на узбіччя

відмінні дискурсивні практики. Методи нового історизму швидше антропологічні, ніж літературно-критичні чи історичні. «Історія, як, наприклад соціоекономічні умови створення певного літературного тексту чи біографічні дані автора, не використовуються з метою тлумачення літератури, як і література не для того, щоб пролити безпосереднє світло на історію. Передусім, досліджуваний історичний період розглядається як віддалена культура, різноманітні дискурсивні прояви якої – тексти різних видів, з якими ми маємо справу – потребують прискіпливої уваги і необхідної взаємодії з метою висвітлення владних відносин і сил, що функціонують в культурі» [2, 180].

У даній статті ми зосередимо увагу на соціальному контексті роману Сильвії Плат «Під ковпаком» як не лише частині художнього твору, а й дискурсивній практиці, що сформувала певну свідомість.

Тривалий час Сильвія Плат сприймалась лише як поетеса, а її роман, виданий у 1963 році в Великій Британії, а у 1970 році – в США, спочатку розцінювався як автобіографічний документ. Проте його тематика та проблематика свідчать про необхідність розширення меж інтерпретації. Прикметно, що у другій половині ХХ століття в США були опубліковані дослідження, у яких зверталась увага на соціальну обумовленість психологічного колапсу головної героїні твору [3; 4; 5]. В Україні розвідка про ноогенний характер неврозу Естер Грінвуд зроблена М. Шимчишин [6, 157].

Історичний період твору, 50-ті роки минулого століття, Бетті Фріедан назвала “the Feminine Mystique” (загадка жіночості). Він характеризувався появою «мильних» телесеріалів, низки жіночих журналів та реклами, що сформували ідеологему ідеальної домогосподарки. Мета життя молодих дівчат на той час, спостерігає Б. Фріедан, зводилась до успішного заміжжя: «Бути дружиною і проживати в замиському будиночку – ідеал і мрія молодих американок і, як кажуть, предмет заздрощів жінок усього світу. Американська дружина – це жінка, необтяжена науковими досягненнями. Вона здорова, красива, її цікавлять лише чоловік, діти та дім. Вона віднайшла справжнє жіноче призначення» [7, 52]. Однак, щасливе, на перший погляд, життя затьмарювало внутрішнє невдоволення, причини якого не могли пояснити навіть психоаналітики. Відмовившись від кар’єри та активної суспільної діяльності, жінки поступово перетворювались на інфантильних, залежних істот. З цього приводу Б. Фріедан стверджувала: «Наші проблеми і ступінь вдоволеності життям, з однієї сторони, і результати освіти, з іншої, не відповідають тому образу сучасної американки, який описують жіночі журнали, вивчають та аналізують у школах і клініках, тому самому образу, який безкінечно вихваляють і заперечують ще з кінця другої світової війни. Існує дивна невідповідність між реальністю нашого жіночого життя і тим образом, якому ми намагались слідувати, образу, який я назвала загадкою жіночості. Мене зацікавило, чи інші жінки відчувають таку шизофренічну роздвоєність і що стоїть за цим» [7, 44].

У романі С. Плат передані стереотипи та умовності патріархального соціуму, за законами якого змушена функціонувати жінка. Сама назва «Під ковпаком» спонукає замислитись над гнітючою ізоляваністю та відчуженістю Естер. Головна героїня знаходиться ніби у двох паралельних світах – життям і смертю. Її внутрішній стан означений боротьбою двох почуттів: бажанням жити і прагненням здійснити самогубство. Естер відмовляється від обмеженого розуміння того, якою має бути американська жінка – “свята триєдність непорочності, шлюбу та материнства” [7, 184].

Б. Фріедан зазначала про упереджене ставлення до успішних в громадському житті чи кар’єрі жінок, про співчуття до невротичних, «нежіночих», нещасних жінок, які хотіли стати поетами, фізиками чи президентами. Їх переконували, що істина жіночисть не поєднується з кар’єрою та вищою освітою, тобто їм не потрібна незалежність [7, 50]. Такою у романі є успішна редакторка журналу «Жіночий журнал», Джей Сі. Попри досвідченість та професіоналізм оточення сприймає її як обділену жінку, яка не пізнала справжнього жіночого щастя. Дорін взагалі бачить її невродливою та несексуальною, і злорадно спостерігає: «Присягаюсь, що її чоловік вимикає світло в домі, перед тим як лягти поряд, інакше його би знудило» [8, 12]. На відміну від Дорін у Естер, яка намагалась вивільнитись із нав’язливих соціальних стереотипів, Джей Сі пробудила захоплення, оскільки не була подібна «на звичних редакторських ляльок з накладними віями» і мала «гострий розум» [8, 12]. Їм вдалось знайти спільну мову. Редакторка з власного досвіду навчала Естер: «Не дозволь цьому порочному місту збити тебе з пантелику» [8, 57].

У своїй творчості С. Плат засуджує мову реклами як таку, що породжує стереотипність та бездумність. Естер висловлює протест проти соціального середовища. Проходячи стажування в

популярному нью-йоркському журналі, вона мимоволі стає втягнутою у цей породжений рекламними роликми світ. При цьому Естер намагається якось боронитися від такого впливу на її свідомість, але все ж таки, реклама впевнено, хоч і повільно, впливає на вибір героїні. На одній з вечірок Естер замовляє горілку, але не через те, що їй подобається цей напій, а через рекламу, в якій: «...повна склянка чистої горілки, стояла огорнута кригою і підсвічувалася голубим світлом, і горілка видалась мені прозорою та чистою, як вода...» [8, 19]. Побідне значення мали рекламні образи серед домогосподарок, формуючи у них бажання уподібнитися до героїнь, що розхвалювали пральні машини чи міні-пекарні. Відтак «реклама направлена на домогосподарок, обмежила жінок простором кухні, тим самим виділивши їх із великого патріархального світу» [7, 245].

Подібно, як і Б. Фріедан, С. Плат критикує спотворений образ щасливої домогосподарки сформований у ті роки. На прикладі Естер ми бачимо, що результатом ідеологічного тиску на жінку став нервовий зрив героїні. «Перебування у Нью-Йорку, зустрічі з відомими людьми, вечери в дорогих ресторанах і навіть робота у тогочасному жіночому топ-журналі не тішать дівчину. Її воля до сенсу життя фрустрована реаліями часу «the feminine mystique». Вони (реалії) неврозу стають причинами її ноогенного неврозу. Стан глибокого внутрішнього розчарування передається через колапс очікувань якоїсь таємничості, величності, незвичайності від Нью-Йорку» [6, 167].

Уся поведінка Естер спрямована на надуманих соціумом жіночих норм поведінки. Саме цим пояснюється небажання героїні навчатись стенографії, цієї традиційної для жінок 50-х років роботи. Більш того, виходити заміж вона теж не хоче, так само як і народжувати дітей. Естер існує сама по собі та не поділяє поглядів своїх подруг: « Ми просто мотались із готелю в офіс, із офісу на одну з вечірок, а з вечірки в готель, а на ранок знову в офіс – і усе у чіткій послідовності. Я усвідомлювала, що маю бути у захваті, як і більшість моїх подруг, але на справді цього не було. Я почувала себе дуже тихою і дуже пустою – як мертва точка торнадо...» [8, 7]. Конфлікт між Естер та оточенням відбувається впродовж усього розвитку сюжету роману. Навіть виписка з психіатричної клініки, що мала б означати одужання, не дає впевненості в тому, що в майбутньому героїня не зіткнеться з подібними проблемами.

Публікація праці Б. Фріедан та роману С. Плат спонукала до перевероту у свідомості багатьох жінок, їх критичного ставлення до суспільних патріархальних норм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Greenblatt G. The New Historicism / G. Greenblatt. – London: Routledge, 1989. – 369 p.
2. Bertens H. Literary Theory: The Basics / H. Bertens. – London: Routledge, 2001. – 260 p.
3. Butscher E. Sylvia Plath. Method and Madness / E. Butscher. – New York: The Seabury Press, 1986. – 388 p.
4. Bennet P. My life, a loaded gun: Dickinson, Plath, Rich, and female creativity / P. Bennet. – Boston: Beacon Press, 1998. – 350 p.
5. Hayman R. The Death and Life of Sylvia Plath / R. Hayman. – London: Heinemann, 1991. – 220 p.
6. Шимчишин М. М. Парадигма психо/ноогенного неврозу у романі С. Плат «Під ковпаком» / М. М. Шимчишин // Жіночі голоси в літературному дискурсі ХХ століття. – Тернопіль: Горлиця, 2007. – С. 157-171.
7. Фридан Б. Загадка женственности / Бетти Фридан; пер. с англ.; вступ. ст. О. Ворониной. – М.: Прогресс, 1993. – 496 с.
8. Плат С. Под стеклянным колпаком: [роман] / Сильвия Плат; пер. с англ. В. Топорова. – СПб.: Амфора, 2000. – 333 с.

SUMMARY

The social context of the novel “The Bell Jar” is analyzed in this paper. As a result of the research the most typical features of American society of 50–60-ies of the last century are systematized. The author investigates the interaction between the psychic state of the heroine and the sociocultural norms. Finally, we came to a conclusion that patriarchal ideology as an aggressive discourse caused the psychological collapse of the main heroine.

Key words: context, the new historicism, psychic state, patriarchal ideology, discourse.

**ВНУТРІШНІЙ КОНФЛІКТ ОСОБИСТОСТІ:
ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ
(НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ ДЖ. ОРУЕЛЛА “ВБИВСТВО СЛОНА”)**

У статті досліджується психічна поведінка та особливості впливу зовнішнього психологічного фактору на товпу на механізми поведінки особистості крізь призму теорії психоаналізу З. Фрейда та психологію мас Г. Лебона.

Ключові слова: несвідоме, внутрішній конфлікт, психологічна маса, свідомість, мортидо.

Психоаналіз З. Фрейда, який був неоднозначно сприйнятий та багаторазово переосмислювався зарубіжними та українськими науковцями, займає важливе місце серед інших сучасних теорій у літературознавстві, оскільки є ефективним засобом для глибокого вивчення твору та його автора.

Іван Франко один із перших окреслив проблематику літературно-психологічних студій в Україні. Говорячи про зародження психоаналітичної думки у нашій країні, слід згадати вагомий науковий внесок О. Потебні та його послідовників. Першими українськими дослідниками, котрі почали використовувати ідеї психоаналізу у своїх розвідках, були С. Балея, Я. Ярема, А. Халецький, В. Підмогильний. Однак, з встановленням радянської влади на всій території України, розвиток психоаналітичної теорії призупинився.

Після падіння “залізної завіси” вивчення несвідомого компоненту психіки набуло великої актуальності і були здійснені успішні спроби інтегрувати психоаналіз з літературознавчою наукою. Вагомий внесок в розвиток сучасної психоаналітичної думки на Україні зробили С. Павличко, В. Роменець, Н. Зборовська.

У статті ставимо собі за мету через психоаналітичний метод проаналізувати психічні процеси у внутрішньому світі англійського письменника Дж. Оруелла на основі автобіографічного есе “Вбивство слона”.

Використання психоаналізу під час інтерпретації автобіографічного твору дозволяє глибоко проаналізувати внутрішній світ письменника, розкрити прихований зміст, внутрішні інтенції автора, збагнути несвідомі механізми його творчості.

Має рацію професор Марія Моклиця, коли твердить, що “твір – це результат якогось процесу у внутрішньому світі, це механізм, який невидимо присутній в оприявленній частині. Твір, який ми вивчаємо, видима частина айсберга, а основна його маса лишається в глибині авторської психіки. Ґрунтовне прочитання твору виводить на необхідність намацати пружини творчого процесу, зрозуміти намір автора, серйозну особисту основу його творчості” [1, 45].

Постать Джорджа Оруелла (справжнє ім'я Ерік Артур Блер) – видатного англійського письменника, талановитого публіциста, про якого написана величезна кількість літературних праць і чиї твори перекладені багатьма мовами, як не дивно, тривалий час залишалася невідомою українському читачеві. Дослідників творчості Оруелла вражають різкі злами його літературного шляху і контрастність його міркувань юних літ та в останні роки життя. Російський дослідник творчості Джорджа Оруелла Олексій Зверев зауважив, що письменнику не властива послідовність, еволюційність, а власне вибуховість, “<...> і складається враження, що перед нами письменник, який прожив у літературі два дуже несхожих життя” [2, 56]. Його праці належать різним людям: одні, підписані його справжнім іменем Ерік Блер, легко “вписуються в контекст домінуючих ідей та духу 30-х років, інші, що друкувалися під псевдонімом Джордж Оруелл, абсолютно суперечать цим ідеям та поривам” [3, 5].

З раннього дитинства в ньому розгортається внутрішня духовна драма, яка полягає в конфлікті зі світом, навколо котрої ґрунтуються всі утопії, а саме — ідеї справедливості та рівності. Здобувши освіту в ітонському коледжі, він залишає Англію і вирушає до Бірми (М'янма – сучасна назва країни), де працює в індійській імперській поліції. Ця служба сповнила його ненависті до імперіалізму та нестерпного відчуття провини перед бірманцями. У своїх спогадах Оруелл наголошував: “Теоретично я був на стороні бірманців і проти їх поневолювачів британців, а роботу, котру я виконував, ненавидів більше ніж це можна описати словами. Нещасні ув'язнені в

переповнених, смердючих камерах в'язниці, сірі, залякані обличчя – все це переповнювало мене гнітючим почуттям провини” [3, 223].

Можна вважати, що “художнє відкриття Оруелла було результатом великого внутрішнього конфлікту, можливо духовного нещастя, глибинної біди, про яку ніхто очевидно і не підозрював, але про яку знав сам письменник” [4, 218].

Як стверджує В. Скуратовський, “англійський письменник свідомо інверсує свою біографію у напрямі життєвого шляху свого улюбленця Джека Лондона. Оруелла назавжди охоплює глибоке, до відчаю, до комплексу соціальної неповноцінності, зумовленого аристократичним походженням, співчуття до простої людини-робітника” [5, 128]. Вибір прізвища Джордж та прізвища Оруелл (так називалася невелика річка в місцевості, де письменник провів своє дитинство) пізніше дослідники пояснили тим, що Блер хотів здійснити своєрідний акт розриву з минулим, утвердивши тим самим своє нове “я”.

Однією із передумов внутрішнього протистояння Оруелла було його суспільне становище. Ще під час навчання в одному з найпрестижніших коледжів Європи письменник страждав через своє порівняно нижче суспільне становище щодо своїх однокурсників, котрі вважалися ітонською елітою. Більшість дослідників вважають, що це відчуття класового поділу назавжди вкоренилося в свідомості Оруелла.

В автобіографічному есе “Вбивство слона” Оруелл розповідає про події, що відбулися в період його перебування на службі в бірманській імперській поліції. Саме ці події, в основі котрих лежить глибокий внутрішній конфлікт, стали початком формування світоглядних пріоритетів майбутнього митця, розкрили справжню сутність імперіалізму, окреслили проблематику та тематичне наповнення його майбутніх творів.

Аналізуючи оповідання, бачимо, що влада розщеплює свідомість особистості, створюючи хибне “я”, яке після подальшого перебігу подій оповідання перетворюється в хибне “я для інших”: “Одна частина моєї свідомості вважала, що Британське колоніальне правління – непохитна тиранія, лещата, що назавжди стиснули волю поневолених народів; інша – говорила, що не існує кращого задоволення на світі, ніж всадити штик в живіт буддійського монаха” [6, 223]. Помітно, що перше “я” Оруелла, яке належало бунтівнику шкільних та бірманських років, реагувало проти імперіалізму, відкидало будь-яку фанатичну дисципліну і спостерігало, як ті, хто вірив у можливості сили, ставали жадібними до влади, друге ж відстоювало імперську традицію і з захопленням говорило про фактор сили.

У період перебування на службі в бірманській поліції трапився незначний інцидент, котрий, розкрив майбутньому письменникові істинну сутність імперіалізму. Одного разу Оруеллу повідомили, що здичавілий домашній слон тримає у страху місцеве населення. Тварина розтросила кілька бамбукових хатин, вбила корову і затоптала місцевого мешканця. Прибувши на місце, Оруелл побачив, що слон вгамувався і більше не становить жодної загрози жителям міста, і тому твердо вирішив не вбивати тварину. Подальший перебіг подій виявляє внутрішні суперечності, що виникають в свідомості письменника, показує боротьбу різноспрямованих інстинктів у підсвідомому світі Оруелла, а також розкриває вічне протистояння несвідомого *Воно* з моральним *Над-Я*.

За Фройдом розрізняємо три інстанції психіки людини: несвідоме *Воно* – царина природних інстинктів і потягів, свідомий елемент *Я* – утворений вічним протистоянням прихованих підсвідомих бажань та тиском усталених норм поведінки в конкретному соціумі і також свідомий елемент *Над-Я*, який виконує функцію заборон і покарань. У людині від самого її народження протистоять один одному два могутні фундаментальні інстинкти: *лібідо* – сексуальний потяг, креативне начало, і *деструдо* – потяг до руйнування чи *мортідо* – інстинкт вбивства. Основні внутрішні колізії відбуваються між несвідомим *Воно* та свідомим *Над-Я*, які зосереджені в *Я*, оскільки воно (*Я*), є активним учасником психічного конфлікту, бо зобов'язане забезпечити збалансування трьох чинників: вимоги зовнішнього світу, креативні або деструктивні потяги та моральність *Над-Я*.

Проаналізувавши міркування, поведінку, емоційний стан Оруелла під час розгортання подій в невеликому індійському місті, з'ясовуємо, що у свідомості письменника відбувається роздвоєння *Я* та *Над-Я*. Із царини *Над-Я* до *Я* надходять два абсолютно протилежні імперативи – перший пов'язаний безпосередньо з етосом особи, в котрій явно домінує індивідуальна детермінанта волелюбної людини, другий нав'язаний нормами, вимогами та регламентом держави-імперії. Відповідно *Я* перебуває в стані вирішення дилеми, тому його позиція дещо

послаблюється, зменшується його опірність до відштовхування небажаних поривів. У результаті Оруелл стоїть перед вибором: вбивати чи не вбивати. Він починає вагатися з тієї причини, що за його спиною стоїть натовп і чекає вирішення ситуації.

Кульмінаційним моментом оповідання є момент, коли Оруелл вирішує кинути погляд на натовп: “Але в цей момент я озирнувся і поглянув на натовп, що рухався за мною. Він був великий, як мінімум тисячі дві. Я дивився на море жовтих облич понад яскравим одягом – облич щасливих, збуджених забавою, впевнених, що слона буде вбито. І раптом я зрозумів, що все-таки мені доведеться знищити тварину” [6, 225].

Тут доцільно навести приклад з книги відомого французького засновника соціальної психології Г. Лебона “Психология народов и масс”, в якій теоретик трактує поняття психологічної маси, механізми її відчутного впливу на мислення, духовну та емоційну сферу особистості. На думку Г.Лебона, в особи, яка потрапляє під вплив натовпу, стираються її індивідуальні особливості, що призводить до зникнення свідомої особистості та до появи особистості несвідомої. Перебуваючи під впливом психологічної маси, людина набуває свідомості “нездоланої сили, і ця свідомість дозволяє їй підкоритися таким інстинктам, яким вона ніколи не дає волі, коли перебуває на одинці, оскільки натовп анонімний і тому особа не несе відповідальності за свої вчинки” (Цит. за п. 7) [7, 123]. Відповідно *Я* не може витіснити та пригнічувати несвідомі потяги особистості, що інколи призводить до зникнення совісті та відчуття відповідальності. З цього приводу Г. Лебон каже, що індивід, потрапивши під вплив психологічної маси, набуває особливих ознак, які можуть і не спостерігатися у нього в ізольованих умовах. Однією із таких ознак є схильність до навіювання. “Після тривалого перебування під впливом маси, особа переходить в такий стан, який дуже нагадує стан загипнотизованого суб’єкта” (Цит. за п. 7) [7, 124]. Особистість не усвідомлює своїх вчинків і перетворюється на інстинктивну істоту, що керується несвідомими імпульсами.

З огляду на сказане, подальші дії головного героя есе стають зрозумілими. Оруелл раптово усвідомлює як потрібно діяти: “Вони чекали цього від мене і я був зобов’язаний це зробити; я відчував як воля двох тисяч нестримно підштовхують мене вперед. Тоді я збагнув, що коли біла людина стає тираном, вона знищує свою свободу і перетворюється в піддатливу маріонетку” [6, 225-226].

Тому можна говорити, що психологічний вплив натовпу значно загострив конфлікт між трьома компонентами психічної сутності особистості Оруелла, що суттєво послабило основну функцію *Я*, в сфері якого ще й до цього моменту протікали конфліктні процеси. В результаті у свідомість проривається деструктивне *мортидо*. Після жорстокого знищення тварини Оруелл вдається до самовиправдання, і складається враження, що останні слова належать абсолютно іншій особі.

Можна зробити висновок, що внутрішній конфлікт англійського письменника виник між моральними принципами і зовнішньою ситуацією, бажанням і обов’язком. Можливо тому його політичні доктрини несли моральну модальність, а література цікавила критика насамперед своїм моральним сенсом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Моклиця М. Теоретичні підвалини навчального аналізу художнього тексту // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. – 2004. – №7. – С. 45.
2. Зверев А. О Старшем брате и чреве кита. // Литераутрное обозрение. – 1989. – №9. – С. 56-61.
3. Зверев А. набросок к портрету Оруелла // Оруэлл Дж. “1984” и эссе разных лет. – М. 1989. – С. 377.
4. Чаликова М. Недошивин В. Неизвесный Оруэлл // Иностранная литература. – 1991. – №2. – С. 215-225.
5. Скуратовський В. Міф про Джорджа Оруелла // Всесвіт. – 1988. - №4. – С. 128-130.
6. Оруелл Дж. “1984” и эссе разных лет. – М.: “Прогресс”, 1989. – 377с.
7. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого “Я”. – М., 1998. – 320с.

SUMMARY

The article deals with psychological behavior and influence of external psychological factor of a crowd upon mechanisms of behavior of a personality in the light of Z. Freud’s theory of psychoanalysis and theory of psychological crowd of G. Le Bon.

Key words: unconscious, intrapsychic conflict, psychological crowd, consciousness, *mortido*.

“ПРОБЛЕМА ІВАНА ЧЕНДЕЯ”: АНТРОПОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ

У статті розглядаються антропологічні пошуки І. Чендея на тлі літературного процесу 1960-х років. Осмислюється його причетність до неомарксистських пошуків Київської і Московської філософських шкіл. Виокремлюються питання буття в особливому геокультурному просторі і специфіки індивідуального творчого методу як “шляху творчості”.

Ключові слова: характерологія, типологічні ознаки, ментальність, цинізм, маргінальність

Українське літературознавство останніх десятиліть активізувало думку навколо малодосліджених сторінок історії літератури – “забутих”, виключених з літературного процесу за ідеологічними мотивами творчих постатей, а також надбання письменників-дисидентів, діаспори, еміграції. Водночас, не менш актуально залишається доля письменників, що увійшли в літературний процес наприкінці 50-х – у 60-роки: Гр. Тютюнника, І. Білика, Б. Харчука, Є. Гуцала, Р. Іванчука та ін. Вона складалася по-різному – на них покладалися надії щодо оновлення літератури, приваблювала їх художньо-естетична і поведінкова інаковість, їх очевидний талант і вишукана майстерність, зростаюча популярність у читача. Хоча з часом їх успішність почала дратувати і непокоїти тих, хто вважав себе радянськими класиками і не мав ні бажання, ні намірів поповнювати цей ряд, вибудований завдяки таланту і майстерності. Отже, годі було й сподіватись на офіційне визнання, а саме: введення в історико-літературний процес і не лише з позиції засвоєння поколінням традицій, а й новацій, вивчення в школах і вузах, глибоке наукове осмислення. А ті, хто таке визнання таки здобув, не завжди праведним шляхом, від того ж і потерпав, з часом втрачаючи чуттєвість до художнього мислення і слова, що помітив навіть з концтабірної далечини. В. Стус, не приховуючи свого обурення з цього приводу [1].

Проблема творчого покоління 1960-х років тривалий час залишилась відкритою, а у 90-і вона навіть ускладнилась неоднозначним ставленням до шістдесятників, незалежно від міри приналежності тих чи інших постатей до легендарного руху. Якщо на початку 90-х років акцентувалась думка про традиції, спадкоємність вільнодумства 60-х, що через декілька десятиліть вибухнули, озвучились ідеєю незалежності, то з часом між ними позначилось різке розмежування навіть відчуженість. Причини такого протистояння “бунтарських поколінь” детально не аналізувались. Але, на наш погляд, підставою для того було, по-перше, притаманне постмодернізму дистанціювання від класичності, в тому числі й близької, ХХ століття, по-друге, те, що І. Лисяк-Рудницький означив як “загальний провінціалізм сучасного культурного життя в Україні: брак контактів із зовнішнім світом, недостатнє знання, іноземних мов і обмежений доступ до нерадянських книг” [2, 485], що спричинило ситуацію, коли “інтелектуальний доробок руху шістдесятих років” оцінюється як “не надто великий” [3, 29]. Пострадянська література і наука про неї на хвилі ейфорії рішуче розривали з минулим, сподіваючись на швидке оновлення ідей, проблем, героїв. Проте цей процес виявився надто складним, суперечливим, дискусійним. Причиною такого стану багато хто вважав наявність потужного пострадянського синдрому. Проте якими б не були ті причини, необхідність повернення до традицій, до класики ХХ століття назріла, про що свідчать публікації, захищені дисертації з творчості А. Дімарова, В. Дрозда, Є. Гуцала, Б. Харчука та ін.

Творчість Івана Чендея – важлива частина історико-літературного процесу української літератури другої половини ХХ століття. Він був *Genius loci* (генієм місця), таким і залишився у пам’яті покоління. Життя і творчість його пов’язані із Закарпаттям. Його так і називали – “Співець зеленої Верховини” (В. Марко), “Закарпатський новеліст” (І. Вишневський); шлях його визначався “від Ясенової – у широкий світ” (В. Дончик): в ньому вбачали “літописця життя Закарпаття”, а “історію його краю” сприймали лише через “його твори” (М. Жулинський) та й родовід вели від геокультурного простору з його людьми (І. Дзюба). Навіть на хвилі небувалого піднесення руху шістдесятників він не входив ні до знаменитих київських чи львівських суспільно-творчих об’єднань, що набули статусу дисидентських, ні до літературно-естетичних (селянська, міська проза). Але “буттєва присутність” І. Чендея (в гайдегерівському смислі) в суспільному і культурному просторі створювала особливу творчу атмосферу, для якої сформулювати виміри було завданням складним.

Він друкував свої твори з 1939 року, неквапливо, але впевнено ви-риси-уючись⁵⁷ не як лідер (етико-естетична позиція Чендея ніколи не співвідносилась з намірами завойовувати позиції), а як Майстер, що здобував визнання і читача, і критики. І.Чендей явив собою унікальний тип письменника, що приваблював своєю інаковістю художнього мислення і творчої поведінки, що пояснюється, на наш погляд, надто потужним впливом геополітичної ситуації, обумовленої частим переділом цієї частини європейських земель, що формувало особливе відчуття свого краю і себе в ньому. Відбувалось те, що сучасні науковці означають як творення культурно-географічного образу, а його інтерпретація “означає вихід за межі буденної раціональності; відбувається процес самоактуалізації географічного простору. Простір немов би огортає культуру і максимально її актуалізує шляхом чіткої образної локалізації. В образному сенсі культурна географія, безумовно, є значно більш точною наукою, ніж географія політична, економічна чи соціальна, що межує з нею. Шляхом інтерпретації культурно-географічних образів культура глобально “переживається” через географію, відбувається свого роду “опросторення культури” [4, 107]. Додамо, цей процес мав і зворотню дію, що особливо було відчутно у долі І. Чендея, коли він поступово набував рис духовного маргінала, що дозволяло йому з “вершин” свого гірського і певним чином локалізованого краю пильно відстежувати культурні, духовні, літературно-мистецькі події “однієї шостої частини світу”. І не лише спостерігати, але й вивіряти, співвідносити, не за принципом “свого-чужого” у культурному просторі, а взаємодії культур, їх взаємопроникнення. Вкажемо лише на такий маловідомий факт: коли критики і науковці озвучили думку про рівень майстерності молодого письменника, “вбачаючи” в цьому спадкоємність традицій В. Стефаніка, то І. Чендей у листі до В. Марка щиро зізнався, що на ту мить він не був знайомий з його творами [5], що свідчило, з одного боку, про високу його природну обдарованість, а з іншого – про однаковість європейських культурних і літературно-мистецьких процесів незалежно від геополітичних чинників.

В поглядах І. Чендея, творчих пошуках, піднятих проблемах відчутні ідеї єдності слов'янського буття не в своїй безпосередності, а як такі, що витали у культурному просторі Європи. “У долях слов'янства (як, до речі, і інших етнічних цілісностей Європи – романських, германських, балтійських, угрофінських), – зазначає слов'янознавець О. Ліпатов, – органічна єдність, природна нерозчленованість універсального і локального, загального і особливого проглядаються одвічно – від часів праїндоевропейської спільноти – цієї історичної колиски народів нашого континенту” [6, 12]. При цьому науковець вказує на особливе відчуття європейськості: “Генетично, історично і культурно слов'янство **одвічно і завжди** було **органічною складовою Європи**, а не окремою, виокремленою або лише географічно приєднаною її частиною” [6, 13]. Серед фігур і чинників, що відіграли значну роль у формуванні європейської єдності О. Ліпатов виокремлює “символічну фігуру Гердера”, “що збудив інтерес не лише німців, але й всього Заходу до народної культури слов'ян (багато яких, опинились волею історії в межах германських держав, знаходились в колі німецької культури і німецької освіченості) до їх власних, одвічних цінностей” [6, 13]. Наголосимо, роль Гердера, як представника відомої у XVIII столітті “географічної школи” в ідеалізації патріархального суспільства, у пошуках “природи” і справжніх “почуттів” у творчості патріархальних народних мас що не зізнали впливу уже тлінної сучасної цивілізації [7], була тим підґрунтям, на якому вибудовувались європейські концепції народності. В. Нарівська слушно зазначила, що гердерівські ідеї неабияк були відчутні і в народно-національно-му характері літератур другої половини XX століття [8, 20], тобто у той час, коли І. Чендей заявив про себе у літературному процесі.

У поглядах на буття сучасного йому світу складно, але водночас і характерно для загальної культурно-історичної ситуації, переплітались загальноєвропейські ідеї і ідеали з духовними цінностями окремого етносу. Якщо східні регіони неосяжної країни переживали процес “прискореного розвитку літератури” (за Г. Гачевим) і з середньовіччя робили рішучий крок у XX століття, що часто призводило до “джамбулізації”, коли через відсутність художніх творів у деяких літературах твори усної словесності, епоси приписувались певному письменнику, то Закарпатський регіон переживав іншу ситуацію, – внаслідок переділу світу після Другої світової війни розпадалися родини, товариства, об'єднання, в тому числі й творчі, що, на наш погляд, спонукало Чендея шукати самовиразу не в активній публічній діяльності, а скоріше, в позиції дещо “приватної творчої постаті” у великій літературі, що обрала для себе ніцшеанський

⁵⁷ Прим.: за словником Памви Беринди від слова “риси”.

варіант буття – “дихати гірським повітрям верховин”. Творче credo Чендея не передбачало щонайменшої причетності до якихось політичних ситуацій, але й не стишувало критичного змісту його творів щодо знецінення духовності, втрати ідеалів, руйнації цінностей в результаті як зовнішнього ідеологічного тиску, так і внутрішнього кризового стану людини. Це ті явища, що відчувались, помічались, але акцентувались своєрідно, оскільки регіональний розвиток літератури до певного часу не мав підтримки. Чиновництво від літератури намагалось опікуватись лише питаннями “союзного” процесу. Проте прихід в літературу молодих, талановитих представників національних літератур – Ч. Айтматова, Н. Думбадзе, В. Бикова, Ю. Ритхеу, Е. Межелайтиса, В. Шукшина, В. Распутіна, І. Чендея, Гр. Тютюнника та ін. – спричинив своєрідну ланцюгову реакцію. Світ визнав їх як прояви національної художньої свідомості, за кожним із них “закріпився” відповідний геокультурний простір – Сибір, Ангара і Байкал – за В. Распутіним, Алтайський край за В. Шукшиним, Вологодчина – за В. Бсловим, і О. Яшиним, Луганщина за Гр. Тютюнником, Закарпаття – за І. Чендеєм і т. д., що створювало розмаїту палітру літературного розвитку у зв'язку з чим І. Чендей сказав своє вагомe т творче, і публіцистичне слово [9, 3-37].

Естетична позиція І. Чендея позначена сприйняттям різних художніх тенденцій, що так складно, але водночас так вишукано, переплелись у творчості письменника. Такі перетини, напластування були характерними для літературного процесу кінця 50-х – 60-х років, хоча у кожного митця, що репрезентував ту чи іншу національну літературу, своєрідні. Критичні і численні наукові публікації акцентували особливості стильової манери І. Чендея, оригінальність створеного народного характеру, жанрові пошуки і т. і., але не торкаючись ключового типу пізнання – про індивідуальний творчий метод письменника. І не тому, що воно було не на часі, а з ідеологічних причин. Адже аксіоматичною була думка – в межах Радянського Союзу для письменника існує лише один метод – соціалістичний реалізм. Спроби будь-якого відхилення від догми тлумачились щонайменше як помилка, але здебільшого як дисидентство, зрада. Проте часи змінилися. У 1960-і роки відбулась своєрідна оксамитова революція в гуманітарній сфері, внаслідок чого соцреалістичний універсалізм знецінився. Хоча були спроби його неодноразової реанімації у вигляді наукових конференцій, “круглих столів”, відповідей на запитання рідколегії відомих видань і т. і., до яких були спроби залучити і І. Чендея, як наприклад це зробив журнал “Вопросы литературы” [10, 3-17]. Наміри за будь-яку ціну врятувати метод бажаних результатів не дали. Літературно-мистецький світ розколовся – з одного боку ті, хто не мав наміру поступитися “соцреалістичними завоюваннями”, з іншого – когорта, покоління, що творчо переживало прихід “ери індивіда” і “буття-з-другими” мало вже інший сенс, більш витончені відтінки [11]. На наш погляд, це проявилось у взаємодії творчих методів з кардинальною зміною щодо розуміння поняття “метод”, “творча свідомість” і т. і. Перші кроки на цьому шляху у 1960-і роки зафіксовані у тритомному виданні “Теории литературы”, в якій заявили про себе молоді науковці Г. Гачев, В. Кожин, П. Палієвський, С.Бочаров, чії наукові новації були зроблені під благотворним впливом М.Бахтіна [12]. В українському літературознавстві резонансним був вихід у світ праці М. Коцюбинської “Література як мистецтво слова” [13]. Проте час “відлиги” змінився стагнацією у всій гуманітарній сфері. Думки про індивідуальні методи, що могли продукувати подальший розвиток літератури, так і не набули належного обґрунтування. До того ж, у 1970-1980 рр. більшість письменників змушена була утримувати написане у письмових шухлядах, очікуючи на кращі часи, сподіваючись, щоб не повторилась сумнозвісна історія з головним редактором “Нового мира” О. Твардовським та його колегами-одномудцями.

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років повернення до проблеми методу відбулось своєрідно – як бажання остаточного розвінчання соцреалізму, що спричинило дискредитацію методу як такого у численних публікаціях. І все ж проблема методу була назрілою. Саме в цей час до неї повертаються науковці. Так, О. Михайлов, відомий теоретик і культуролог, компаративіст і фахівець з історії європейської літератури, актуалізував найбільш вразливі питання методу, зокрема, “виникнення методу у творах письменників різних історичних епох”, – на чому наголошував Г. Поспелов [14, 333]. На відміну від реалізму, що неначе б то народився мов у казці – за одну мить, під час письменницького зібрання на квартирі М. Горького і в присутності Й. Сталіна, О. Михайлов заперечує у цьому протесті зовнішній посил. На його думку, “те, що іменують “методом”, є початком і кінцем художнього творення: метод – це і замисел твору у його принциповій сутності, у його світоглядній настанові, у фундаторському баченні письменником реального світу...; метод ніколи не буває “готовим”. Як метод художній, він постає і здійснюється у процесі письменницької праці..., со – твориться в очах читача в міру того, як твір

відкривається перед ним, вибудовує свій смисл [15, 151-152]. Це та новація і підходи до методу, зміст яких ще необхідно буде осмислити. Поки що у спробах оцінки майстерності, творчих досягнень письменника з позиції уже наявного, сформульованого методу, стилю чи, як модно тепер говорити, дискурсу, намагаються вписувати творчу індивідуальність. Роздуми про метод передують аналізу творів, з якого можна вивести літературознавчу формулу. Це власне й відбулось у цікавій і змістовній роботі О. Козій “Повісті і романи І. Чендея: неореалістичний дискурс” [16], де теоретичні обґрунтування неореалізму як художньої системи з вагомою джерельною базою, глибокою історією питання, осмисленням його принципів зроблені на початку роботи, тобто без врахування творчого доробку Чендея, але з прагненням переломити зроблені узагальнення до аналізу його творів. Зазначимо, О. Козій обережно оперує поняттям “метод” щодо неореалізму. Він не має у цьому випадку понятійної самодостатності і вписаний у неореалістичний дискурс, що обґрунтовується на відповідних принципах творчості В. Винниченка початку ХХ століття, італійського кінематографічного неореалізму з врахуванням концепції реалізму ХІХ століття, а також ХХ століття уже в органічному синтезі з модернізмом. А втім така еkleктичність не дала бажаного результату – методологічні засади аналізу творів І. Чендея не чіткі, розмиті, тоді як безпосередній аналіз, здійснений О. Козій у відповідності до заявленої проблеми неореалістичності, переконливий. В ньому проглядаються риси того, на що вказав О. Михайлов, як на проблему шляху творчості, тобто широко і історично-конкретно осягнутого методу” [15, 204]. Отже, “шлях творчості” як метод, шлях, в якому актуалізуються риси модернізму, на що не звертали до цього часу уваги дослідники творчості Чендея, а саме: привабливість місця буття на межі, подалі від центру, в провінційній обособленості; орієнтація на відхід від традиційності, протистояння традиційних і новаторських засад і цінностей; розуміння світу як такого, що знаходиться у процесі постійного оновлення. Осмислення сутності людини і її ситуації у світі відбувається через ключові концепти, а саме народу, землі, життя і ін. з відчутними смислами філософії культури, філософії життя, філософії людини.

Синтез реалізму і модернізму відповідав пафосу чендеевої прози – сильної, різкої, з елементами сатири. Його твори продемонстрували не лише тематично-проблемну широту, але й жанрове розмаїття: новела, оповідання, повість, роман. Якихось жанрових модифікацій І Чендей не створив, але будь-яке прозове явище є свідченням реалістично-модерністської жанрової інтерференції.

Новели і повісті складають ту групу творів у спадщині І Чендея, про які сам письменник сказав наступне: “...найбільшим моїм здобутком є якихось десяток-півтора новел, написаних по-справжньому. Не вважаю всі такими. Маю кілька повістей, яким, вірю, суджено не омертвіння з часом, а якоесь життя” [17, 10]. Ідейно-змістовні, стилістичні і жанрово-композиційні характеристики свідчать, що І. Чендей створив особливий тип малої прози, якій притаманний ліризм і водночас критика повсякденності, моральних вад, дріб’язкового. Художня своєрідність творів І. Чендея продукувала їх типологічну співвіднесеність з ліризмом малої прози Гр. Тютюнника і Ю. Козакова, характерологічністю оповідань В. Шукшина, геотністю повістей В. Распутіна. Мала проза Чендея була перекладена багатьма європейськими мовами, мала широке визнання, була високо оцінена науковцями, серед яких І. Дзюба, В. Дончик, М. Жулинський, В. Марко, Г. Сівоконь, М. Стрельбицький, В. Фащенко.

Зазначимо, антропологічна стратегія І. Чендея мала досить складне філософське підґрунтя, в якому є аспект поєднання непокіненого. Йдеться про те, що індивідуальний творчий метод І. Чендея з соцреалізмом ніколи і ніяким чином не був пов’язаний, що притаманне поколінню митців, які прийшли в літературу наприкінці 50-х – на початку 60-х років. Але упередженість до соцреалізму все ж не завадила багатьом представникам легендарного покоління сповідувати соціалістичні чи комуністичні ідеали. Ситуація, як відомо, складалась у такий спосіб, що розвінчання культу особи Сталіна на ХХ з’їзді партії спричинило дещо неочікувану реакцію молоді – поглиблений інтерес до політичних вчень, що, здавалось, невідворотно себе скомпрометували. Саме в цей час формуються неомарксистські школи в Києві (П. Копніна) і в Москві (Е. Ільєнкова), що не втратили своєї значущості і для сьогодення. Принаймні праця Є. Ільєнкова про комуністичний ідеал витримала декілька видань лише за останній час, надзвичайно популярна і серед зарубіжних науковців [18].

У спогадах про юність відомий науковець І. Дзюба з особливою емоційністю розповів: “Я не тільки повірив. Я романтично захопився цією ідеєю... Мені уявлялося, що комунізм – це ідея справедливості. А в молодій людини ідея справедливості збуджує емоційне захоплення. Я був, так

би мовити, щось на зразок комуніста-романтика” [3, 98-99]. Повертаючись до історії створення своєї праці “Інтернаціоналізм чи русифікація”, І. Дзюба підкреслив, що одним з її адресатів “були партія і влада. Я хотів показати їм облудність і фальш їхньої політики. Через те у тексті моєї праці є безліч цитат з Леніна й Маркса, а також посилянь на постанови партійних з’їздів періоду двадцятих років. Цим я хотів показати, що вони самі змінили свою політику, що оперуючи старою фразеологією, насправді провадять зовсім іншу політику” [3, 121].

І. Чендей пережив досить складну і принципову ситуацію. У 1959 році його виключили з партії тільки за те, що не відмовився від тих творів, які були піддані гострій і несправедливій критиці чиновництвом. Чендей вказує на таку важливу дату свого буття: “З 1969 року для мене з партією уже все ясно” [17, 9], тобто він досить драматично пережив завершення “відлиги”, чехословацькі події, але остаточно сам розірвав з компартією через десятиліття після ганебного засідання міськкому. Проте у 1981 році в інтерв’ю М. Жулинському І. Чендей озвучив думку, глибоко усвідомлену: “Переконався остаточно: найпрекрасніші зі всіх засад у світі – засади соціалізму. Що може бути прекрасніше за вчення про комунізм...” [17, 9]. Це було озвучено в роки стагнації, коли в комуністичних ідеалах зневірилися навіть найпалкіші їх прихильники, хто колись називав себе “дітьми ХХ з’їзду”. Ще більш переконаним у своїх поглядах постає І. Чендей у 90-і роки, коли і держава розпалась і компартійні ідеали були піддані нищівній критиці: “Соціалістичні засади і нині я вважаю прекрасними” [17, 9]. Погоджуючись зі своїм опонентом, що соціалізм не став реальністю, а залишився мрією, Чендей наголосив: “Але як ідеал – це велика справа. Що може бути прекрасніше за соціальну справедливість...” [17, 9]. Напрошується висновок – соціалістичний ідеал, що за словами Чендея, ніс в собі “рівність і чесність у розподілі набутого мозолями, розумом, талантом”, [17, 9] був переломлений ним у творчий і був тим виміром, з яким він підійшов до створення народного характеру, формування своєї характерології. Сам письменник, був носієм цього ідеалу, до певної міри навіть його втіленням. Звідси ті високі критерії та відповідальність за духовний стан народу, яку він взяв на себе, що і спричинило протистояння щодо письменника не лише з боку влади, а й так званої “творчої інтелігенції” та селянської громади, наростаюча бездуховність якої так бентежила Чендея. З цього приводу він зізнався: “Мені здається, що я не був заласканий, тим паче на Закарпатті. Я завжди привітніше почував себе за межами області: у Львові, Києві, навіть Москві. А найгірший огуді як літератор піддавався на сторінках закарпатської преси... Але мене так товкли на Закарпатті за “Терен цвіте”, “Березневий сніг” та “Птахи полишають гнізда”, що коли лунають оці похвали, тим паче з уст тих, які мене розносили, то в цьому є якийсь осад кривди, болю” [17, 6]. Особливо тяжким ударом для Чендея був відкритий лист його односельчан-дубівчан з приводу повісті “Іван”, в якій був створений образ “потворної постаті” – активіста, голови сільради, що мав реального прототипа. За свідченням Чендея, “для мене це також була тяжка постать, дуже тяжка. І трагедію Івана я особисто переживав” [17, 6]. Але односельчани не розуміли позиції письменника, його переживань. Хоча на захист Чендея, як відомо, виступав Петро Панч зі своєю позитивною рецензією на “Івана”, але стримати наступ опозиційних сил було складно, оскільки практика “відкритих листів”, спрямованих проти письменників, була тим ідеологічним прийомом, що бив боляче і влучно. Так, після публікації повісті “Вологодське весілля” з такими неприглядними образами сп’янілих селян, її автор, відомий письменник О.Яшин потерпав від образ і принижень, що прозвучали у “відкритому листі”. Не менш болючою була обструкція архангельського селянства, влаштована іменитому Ф. Абрамову тільки за те, що посмів вказати на очевидне – втрату навиків селянської праці і людської гідності. Не завжди складались стосунки і у В. Шукшина з односельчанами, що як і Ф. Абрамов підходив до створення народно-національного характеру з позиції ідеалів народної соціальної утопії. Ці критерії, як і соціалістичні Чендея, були не сприйнятні для громади, що переживала духовну кризу. В цьому, на нашу думку, сенс чи не найдраматичної сторінки буття письменників 60-х.

Роздуми Івана Чендея, його відданість соціалістичним ідеалам не мали приватного характеру, а типологічно співвідносились і суттєво поповнювали пошуки у царині так званого “радянського марксизму”, що, на думку Інни Бондарчук, учениці відомої української неомарксистки Марії Злотіної, не сприймається як одноманітний монолог. Виявляється, філософську емпірію цього періоду можна розглядати також в її сутнісних еманациях, і тоді сутнісний ряд утворюють імена, що переросли свій час й сформували для нас надійну і спільну

речовину інтелектуальної культури” [19, 76], сенс, значущість якої, додамо, ми тільки тепер можемо оцінити належним чином..

Причетність І. Чендея до цього потужного антропологічного процесу очевидна. Його “інший світ”, в якому він перебував, явив собою тугий сплав геокультурності і інаковості філософування, де мислення, творча думка є етичною дією, а творчий метод – шляхом і вчинком.

ЛІТЕРАТУРА

1. Стус Василь. Твори. У 4-х т., шести книгах. Т. 6 (додатковий). Кн. 1. Листи до рідних. Львів. – Просвіта, 1997. –495 с.
2. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. – К.: Дух і літера, 1994. – Т. 2. – 245 с.
3. Бердиховська Богуміла. Шістдесятники – бунт покоління // Бердиховська Богуміла, Гнатюк Ольга. Бунт покоління. Розмови з українськими інтелектуалами. – К.: Дух і літера, 2004. –344 с.
4. Замятин Д. Н. Метагеография: пространство образов и образы пространства. – М.: Агриф, 2004. – 512 с.
5. Лист І. Чендея до В. Марка. Архів В. Марка. Посилання зроблене з люб’язного дозволу проф. Марка В. П.
6. Липатов А. В. Живая древность // История литератур западных и южных славян. Том I: От истоков до середины XVIII века. – М: “Индрик”, 1997. – 888 с.
7. Гердер И. Г. Идеи к истории философии человечества. – М.: Наука, 1977. –930 с.
8. Нарівська В. Д. Національний характер в українській прозі 50-70-х років ХХ століття. – Дніпропетровськ: видавництво ДДУ, 1994. – 203 с.
9. Мосты дружбы: (О расцвете многонациональной советской литературы. “Ответы писателей на вопросы редакции журнала “Дружба народов”) // Дружба народов. – 1967. – №11. – С. 3-37.
10. Художник и революция: (О задачах и перспективах искусства социалистического реализма. Предисловие редакции “Ответы деятеля советской литературы и искусства на анкету редакции журнала “Вопросы литературы”). // Вопросы литературы. – 1967. – №11. – С. 3-17.
11. Див. Рено А. Эра индивида. К истории субъективности. – СПб.: “Владимир Даль”, 2002. –473 с.
12. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ метод, характер. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. –451 с.
13. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. – К.: Наукова думка, 1965. –318 с.
14. Пospelов Г. Н. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.
15. Михайлов А. Методы и стили // Теория литературы. – Т. 1. – М.: Наука, 2005. – 435 с.
16. Козій О. Повісті і романи І. Чендея: неореалістичний дискурс. Дис. ... канд. філол. наук. – Кіровоград, 2007. – 207 с.
17. Чендей Іван Михайлович / Упоряд.: О. Скунець. – Ужгород: МПП “Тражда”, 2001. –18 с.
18. Див.: Ильенков Э. В. Философия и культура. – М.: Издательство политической литературы. – 1991. –463 с.
19. Бондарчук І. А. Мислення як етична дія // Філософсько-антропологічні студії, 2001. Розум, свобода та долі діалектики. До 80-річчя Марії Злотіної. – К., 2001. –76 с.

SUMMARY

In clause I.Chendey's anthropological searches on a background of literary process of 1960th years are considered in the article. His participation to neomarksism searches of the Kiev and Moscow philosophical schools is comprehended. Questions of life in especial geocultural space and specificities of an individual creative method as «ways of creativity» are allocated.

Key words: characterology, typological features, mentality, cynicism, marginalism

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ



Михаил ЛАБАЩУК

© 2009

СООТНОШЕНИЕ ЯЗЫКОВЫХ КЛИШЕ (ФРАЗЕМОВ) В РУССКОМ И ПОЛЬСКОМ ЯЗЫКАХ

У статті аналізується корелятивність структури та семантики російських і польських фразем. Звертається увага на особливу актуальність розширеного розуміння фразеологічних одиниць в лінгвістичних дослідженнях і на виділення лексичних моделей утворення мовних одиниць.

Ключові слова: фраземи, мовні кліше, російська мова, польська мова, лінгвістика.

В межкультурном общении существует как ряд аспектов, препятствующих межличностному взаимопониманию, так и ряд аспектов, взаимопониманию благоприятствующих. Благоприятствует в первую очередь, конечно же, универсальная природа человека, универсальные закономерности социального взаимодействия и, главное, желание находить понимание даже в трудных случаях взаимных отношений. Препятствуют взаимопониманию нередко слишком различные национальные нравы, стереотипы и традиции, формирующие национальную картину мира. В национальной картине мира важнейшее значение во влиянии на индивидуальное сознание занимает язык. Существующие в языке модели и стереотипы с неизбежностью шаблонизируют мышление, а поэтому, затрудняя понимание, входят в противоречие с моделями и стереотипами какого-либо другого языка. Абсолютное незнание или слабое знание стереотипов своего языка, а также стереотипов иностранного языка создает видимость (при возможных определенных коммуникационных конфликтах или сбоях) непосредственных конфликтов мышления. Между тем, значительная часть «конфликтов» мышления обусловлена отличиями в многочисленных моделях языка. Поэтому знание данных моделей языка обязательно не только для специалистов-лингвистов, но и более чем желательно для каждого человека, входящего в соприкосновение с культурой другого народа.

В данной статье мы не ставим целью анализировать отмеченные психолингвистические или социолингвистические аспекты, представим сугубо лингвистический, сравнительно-типологический анализ некоторых лексических моделей и образованных на их основе языковых клише (frazemów) в русском и польском языках (см.: Chlebda; Lewicki; Muldner-Nieckowski; Awdiejew; Лещак и др.). Таким образом, обратим внимание только на одно интересное явление в системе языка, именно на языковые клише. Данные единицы очень многочисленны и разнообразны и присутствуют в любом языке. Типологическое разнообразие языковых клише представлено очень широко, что является причиной различных их терминологических номинаций, интерпретаций и, соответственно, классификаций.

В языке традиционно различают и противопоставляют модели внутренней формы языка (или правила грамматической структуры языка) и систему лексических значений. Тем не менее можно отметить, как минимум, несколько языковых моделей, которые связывают, а не противопоставляют разнополюсную направленность внутренней формы языка и системы лексических значений. «Наблюдение за нормативной речевой семантикой и нормативным использованием в речи лексических единиц языка обнаруживает речевые семантические явления, выходящие за пределы семантики языкового знака или же закономерно (регулярно) варьирующие его семантику, но при этом не обусловленные формальными особенностями построения речи» (Лещак 2004: 71).

Исследователи в последнее время обращают внимание на лексические модели языка в связи с самыми разными целями, тем не менее это внимание свидетельствует о важности и

актуальности данной категории языка. А.Авдеев и Г.Хабрайская выделяют данные модели в связи с теорией коммуникативной грамматики языка, решая при этом целый ряд проблем интерпретации текста. Лексические модели ими определяются (в узком значении) как тип аналитических конфигураций, имеющий возможность субституции по крайней мере одного из компонентов при сохранении формальной схемы модели и ненарушении принципа коммуникативности. Выделяются модели с ограниченной и неограниченной субституцией компонентов: «Modele z dużymi zbiorami substytutów, których klasy substytucyjne nie są wyraźnie określone, sblżone są do swobodnych połączeń wyrazowych» (Авдеев, Хабрайская 2004: 70). Причем, характерно, что: «Wymiennosc elementów nie jest przypadkowa, jest ona możliwa w ścisłych granicach wyznaczników parametrycznych, określonych przez normy zwyczajowe» (там же: 91).

Таким образом, одним из самых показательных примеров гибкости связи между инвариантностью внутренней формы языка и инвариантностью лексической системы языка являются модели лексической сочетаемости, которые занимают промежуточное место и выполняют роль посредника между лексическими единицами и грамматическими моделями образования словосочетаний. В качестве типичных примеров лексических моделей языка можно привести следующие:

(видеть, слышать, сделать, додуматься, дойти, доработаться...) собственными/своими глазами (ушами, руками, головой, ногами, горбом, умом, терпением.);
в скольких-то минутах (часах, днях) ходьбы (езды, полета);
человек (кто-то) с какими-то руками (глазами, ногами) ;
верх подлости, хамства, жадности, глупости;
вызывать (восхищение, восторг, гнев, интерес, ажиотаж...);
выйти (выходить, выводить) из равновесия, из терпения (см.: Лещак 2004: 73-74).

Лексические модели – это не конкретные синтагмы текста с конкретными лексическими единицами; это не грамматические модели или конструкции (алгоритмы) языка, это также не клише или фразеологизмы, это и не свободные словосочетания. Лексические модели – это, скорее, семантические схемы, часто без лексики (схемы ограниченной лексической сочетаемости) или же это схемы с опорными (ключевыми) типичными словами-гетеронимами или синонимами.

В любом языке не так уж трудно выявить достаточное количество примеров моделей лексической сочетаемости. Например,

выступить с предложением, речью, заявлением, докладом...;
выражать/высказывать согласие, мнение, протест, предположение...;
вести/проводить переговоры, беседу, спор, урок...;
быть в + [номинал психического состояния] смятении, ужасе, гневе, замешательстве, расстройстве, восторге, смешанных чувствах...

Легко видеть, что данные конструкции могут представлять как фразеологические сочетания (языковые клише), например, «выражать протест», «выражать предположение» и др., так и свободные словосочетания, например, «выражать мысли», «выражать понимание». В то же время данные лексические модели часто являются моделями ограничения сочетаемости, например, допустима сочетаемость «вести урок», но не допустима сочетаемость «вести лекцию» (но «читать лекцию»).

Можно предполагать, что в разных языках языковые клише могут, но не должны совпадать по своей формальной структуре. Это видно на примере сопоставительного анализа подобных конструкций в русском и польском языке. Представим несколько парных коррелятивных примеров языковых клише русского и польского языков:

– в первую очередь // во вторую // в предпоследнюю // в последнюю // в свою очередь - w pierwszej kolejności // w drugiej // w trzeciej // w przedostatniej // w ostatniej // z kolei

[данная коррелятивная пара языковых клише практически полностью (кроме пары «в свою очередь» – «z kolei») совпадает в двух языках в лексическом составе (но не в грамматической структуре). Языковая лексическая модель является потенциально неограниченной (возможны сочетания типа «в пятую, двадцатую..., предпредпоследнюю очередь» и др), однако реально она ограничивается практической необходимостью и возможностью коммуникативного счета явлений. Причем, в польском языке субститутивность в модели гораздо выше: ср. возможность фразем *w czwartej kolejności, w piątej kolejności...*]

– без (какого-либо) сомнения // всякого // малейшего // какого бы то ни было // - pl bez jakichkolwiek wątpliwości // żadnych // najmniejszych (sing: bez wątpienia)

[в данной паре языковых клише обращает на себя внимание асимметрия в грамматическом числе существительного]

– в (каком-либо) случае // противном // крайнем // данном // первом // втором // последнем // ни в коем случае – w przeciwnym przypadku // w ostatecznym przypadku = w ostateczności // danym // pierwszym // drugim // ostatnim // w żadnym wypadku/w żadnym razie

– в случае чего // опасности // угрозы // аварии // появления... (сыпи) // проявления (побочных эффектов) – w razie czego // w przypadku niebezpieczeństwa // zagrożenia // awarii // pojawienia się (wysypki) // wystąpienia (efektów pobocznych)

– на (какой?) случай // любой // крайний // всякий – w ostateczności, w ostatecznym przypadku

– в пределах зависимости // досягаемости // видимости // компетенции // способностей (но не настроения, желания...) – w ramach zależności // osiągalności (tylko w zakresie osiągalności) // widoczności (tylko w polu widoczności) // kompetencji...

– в ходе дела, процесса, следствия, расследования, интервью (но недопустимо «в течение») – w trakcie procesu // postępowania // śledztwa // wywiadu...

– «впадать в спячку...» // в истерику // в отчаяние // в ярость // в тоску (однако недопустимы клише «впадать в злость, печаль», но только «поддаваться печали») (также недопустимы клише «впадать // в радость // в счастье») – zapadać/wpadać w śpiączkę // wpadać w histerię // wpadać w smutek // tęsknotę // rozpacz // we wściekłość...

[в отношении последней пары языковых клише недопустимая сочетаемость лексических единиц допустима в иной модели лексической сочетаемости: «охватило счастье, радость, злость, отчаяние, тоска, тревога» // «ogarnęła złość, smutek, tęsknota, rozpacz, niepokój, radość, szczęście...»]

Некоторые лексические модели сочетаемости можно представить в виде следующих схем:

Лексическая модель сочетаемости «заниматься (проявлять активность в какой-либо сфере деятельности) **чем?**.. (объект/сфера деятельности):

	земледелием
	сельским хозяйством
	спортом
	наукой
	политикой
заниматься	музыкой
	искусством
	сексом
	собой
	воспитанием
	самообразованием

В польском языке данная лексическая модель сочетаемости передается при помощи не одной, а двух лексических моделей сочетаемости:

«uprawiać...»

	sport
	seks
uprawiać	politykę
	ziemię

zajmować się...

	sobą
	wychowaniem
	samokształceniem
	rolnictwem
zajmować się	nauką
	muzyką
	sztuką
	sportem
	polityką

Лексическая модель сочетаемости «**Проявлять** (обнаруживать какое-либо своеобразие в...) **что?** (вид психической активности, черта характера...)»:

	внимание
	интерес
	благоразумие
	нетерпение
проявлять	себя
	бескорыстие
	скромность
	находчивость

Лексической единице русского языка «проявлять» может соответствовать лексическая единица польского языка *okazywać*, однако лексическая модель с глагольным компонентом «проявлять» в польском языке асимметрично реализуется в следующих фраземах:

	(внимание) <i>poświęcać uwagę</i>
	(интерес) <i>zdradzać=wykazywać zainteresowanie</i>
	<i>wykazywać rozsądek / wykazywać się rozsądkiem</i>
	нетерпение/ <i>wykazywać/okazywać niecierpliwość</i>
<i>okazywać</i>	(себя) <i>wykazywać się -ą</i>
	(бескорыстие) <i>wykazywać bezinteresowność / wykazywać się bezinteresownością</i>
	(скромность) <i>skromność</i>
	(проявлять находчивость) <i>wykazywać się bystrością</i>

В свою очередь лексическая модель сочетаемости с глагольным компонентом «оказывать... (кого? что?)» тоже асимметрично реализуется в польском языке (см. ниже):

	услугу/услуги
	влияние
	давление
	сопротивление
оказывать	честь
	уважение
	помощь
	воздействие
	поддержку

В польском языке коррелятивность имеет следующий характер:

- оказывать честь/уважение – *oddawać szacunek*
- оказывать сопротивление – *stawiać opór/sprzeciw*
- оказывать помощь – *udzielać pomocy*
- оказывать поддержку – *udzielać poparcia/wspierać*
- оказывать влияние – *wywierać wpływ*
- оказывать давление – *wywierać nacisk*
- оказывать услугу/услуги (помагать) – *wyświadczać przysługę (z przyjaźni, z sympatii)*
- оказывать услуги (предлагать услуги) – *świadczyć usługi (za pieniądze)*

Наиболее продуктивным в корреляционном отношении к глагольному компоненту русского языка «оказывать» оказывается глагольный компонент польского языка «*wywierać*».

Продемонстрированная асимметрия языковых клише близкородственных языков – это всего лишь один из многочисленных аспектов, затрудняющих межкультурное взаимопонимание. Однако этот аспект нередко имеет гораздо большее значение и заслуживает более пристального внимания, чем это делалось в предшествующей традиции. Особенно важно значение исследований семантики, структуры и прагматики языковых клише для методики преподавания (и изучения) иностранного языка. Свидетельство актуальности представленной проблематики – резкое возрастание в последнее время количества и качества исследований воспроизводимых связанных словосочетаний языка (номинативного типа и нейтральной экспрессивно-эмоциональной семантики).

ЛИТЕРАТУРА

- Лещак С.А. (2004), *Современные русские языковые клише. Функционально-прагматический анализ. Дис. на соискание научной степени кандидата филологических наук*, Кельце.
Awdziejew A., Habrajska G. (2004), *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, tom 1, Łask.
Chlebda Wojciech (2003), *Elementy frazeologii. Wprowadzenie do frazeologii nadawcy*, Łask.
Lewicki Andrzej Maria (2003), *Studia z teorii frazeologii*, Łask.
Muldner-Nieckowski P. (2007), *Frazeologia poszerzona*, Warszawa.

SUMMARY

The article analyzes correlation of the structure and semantics of Russian and Polish phrases. Calls attention to the special relevance of broader understanding of phraseological units in linguistic research and to the selection of lexical models of language units forming.

Key words: phrase, Russian language, Polish language, linguistics.

Мargarita НАДЕЛЬ-ЧЕРВИНЬСКА

© 2009

РУССКАЯ ПАРЕМИОЛОГИЯ: МЕТАЗНАКИ ФОЛЬКЛОРА И ПАРАДИГМЫ ТРАДИЦИОННЫХ СМЫСЛОВ

Представляемый в статье материал⁵⁸ требует терминологического уточнения, а потому оговорим следующие, важные в контексте нашей темы, теоретические положения:

1. Паремиялогия любой традиции (в том числе русской или иной славянской) является частью сложного и многоуровневого семантического языка фольклора, что значит – фольклора как системы мифологического мироощущения носителей данной традиции (совокупность всех фольклорных текстов), фольклора как системы многовекового практического и ритуального коллективного опыта (совокупность метазнаков в кодировании

сакрального знания и, соответственно, сакрализованных смыслов), фольклора как коммуникативной системы, актуальной для коллектива-носителя традиции (и единицами этой системы являются традиционные смыслы семантического языка данного фольклора).

2. Каждый традиционный смысл, как единица собственно языка фольклора, представляет собой сложный семантический комплекс или совокупность знаний коллектива о любом субъекте живой или неживой природы, а также о реальной (или воображаемой) соотнесённости этих субъектов, их взаимодействии и функциях - при вербальном (а также невербальном, знаком) описании изначальной психофизической модели мира как модели космогонической, воссоздающей в фольклорных вербальных "образах" креативное начало мира и жизни - природной и человеческой, модели продуктивной, воссоздающей (в "образах") развёртывание устройства объективного и субъективного мира человеческого – порядок циклов природных (аграрных и календарных), циклов человеческой жизни и инициации (от рождения до смерти), модели социальной, воссоздающей проецирование этих общих для природы человека законов (как реальных, так и мифических) – законов жизни и развития семьи, рода, национальной культурной и языковой общности, в их сложнейшей иерархии и множественности вербальных воплощений.

3. Под парадигмой – и, в нашем случае, под парадигмой в широком смысле – подразумевается класс специфических семантических единиц русского фольклора (в первую очередь вербальных), противопоставленных друг другу и в то же время объединённых по наличию в них общего признака или скорее – признаков, каковыми являются традиционные смыслы. Причём каждый комплекс последних или один из них (независимо от конкретной реализации этого смысла-комплекса в вербальных знаках того или иного фольклорного текста, а у нас - в паремиялогической единице) всегда вызывает у носителей языка и культуры одинаковые

⁵⁸ Сокращенный вариант этой работы см.: Червинская М. Парадигматика традиционных смыслов русской паремиялогии. – [W:] Slowotworstwo, semantyka i skladania jezykow slawiańskich. T.1. Red. M.Blicharski, H.Fontański. Katowice 1999. – Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 1765. - S. 194-202.

традиционные ассоциации. При утрате носителями русского языка связи с исконной народной традицией, эти ассоциативные связи нарушаются, а затем частично теряются или искажаются, т.е. порождают вторичные, далёкие по функциональному осмыслению либо неправильные ассоциации.

Сам семантический язык фольклора есть некая совокупность единиц – традиционных смыслов и множественных вербальных воплощений каждого из них в текстах и в обрядовой практике, совокупность единиц (смыслов – метазнаков – лексем), связанных психолингвистическими, коммуникативными и мифологическими, парадигматическими отношениями.

Примером нарушения традиционно-ассоциативных связей может служить такой лингвистический казус как использование устойчивого выражения *Скатертью дорога (дорожка)!* для пожелания счастливого пути уходящему. Если для поляка, имеющего русскоязычные корни, здесь актуализируется "ровность" разворачивающегося перед уходящим пути (т.е. "пусть тебе будет дорога (впереди) скатертью (белой, чистой)!"), то для украинца, воспитанного в русскоязычии и сохранившего при этом живую связь с мифологическими корнями собственной культуры, то же пожелание однозначно воспринимается как проклятие (типа – *Чтоб тебе не было ни дна, ни покрывки (в гробу)!* или *Чтоб ты свернул себе шею (по пути домой)!*).

Для "русского" – по языку, но совсем не обязательно по культуре (изначально имевшей иные и, возможно, даже не славянские корни) – то же выражение всегда будет пожеланием недобрым, "не от чистого сердца", однако в чем именно будет заключаться этот традиционный отрицательный заряд, он может не задумываться, не знать или не догадываться. И менее всего он соотносит это высказывание с пожеланием уходящему человеку... смерти⁵⁹.

Тем не менее, именно традиционный смысл 'смерть' (ровная дорога, последний путь человека) и комплексное представление древних славян о "смерти (человека)", архаика которого более присуща сегодня украинской и белорусской языковой традиции, чем русской и польской, определяет смысл данного фразеологизма как ритуального (прежде) проклятия либо напутствия покойнику, отправляющегося на "дровнях" в "лес", "на погост", а также соотносит его с ритуальным же напутствием улетающим осенью журавлям: *Колесом дорога!* (что значит: улетайте, но весной опять возвращайтесь – обратно с солнцем; пусть ваш путь "туда" приведет вас обратно "сюда" – назад, домой, к нам, людям).

Итак, перед нами, прежде всего, синтаксическая парадигма: *Скатертью дорожка! /(!/)* *Колесом дорога!* Данные паремнологические единицы русского фольклора, с одной стороны, противопоставлены как "пожелание зла" и "пожелание добра", как "нежелательное" и "желательное" (желаемое), с другой – соотносимы в том, что в основе их заложен общий традиционный смысл, комплекс представлений о 'смерти' (а также о 'мёртвом', 'умирании' как об 'отбывании вдаль и отлетании – журавлей и лет, солнечного тепла, души человеческой', о 'том свете, на который предстоит долгий и нелёгкий путь').

Обратим внимание, что синтаксис наших ритуальных напутствий, в настоящее время бытующих в языке как *присловье*, поговорки, совершенно аналогичен. Однако – при сходной семантике – они ни в коем случае не способны заменить друг друга, поскольку *Колесом дорога!* легко замещается устойчивым выражением *Счастливого пути!* или *Счастья тебе в дороге!*, *Хорошего (тебе) пути!* и т.п., а выражение *Скатертью дорога!*, напротив, таким, как *Чтоб тебе пусто было!* или *Проклятье на твою голову!* и даже *На свою голову!* (т.е. не на нашу, не на мою – смерть, проклятье, беда; собака завyla; сорока застрекотала; ласточка в дом влетела; филин заухал).

Тем самым, плохая примета в данной паремии магическим словом – поговоркой, пословицей, заговорной формулой – отсылается на кого-то другого, некое третье и стороннее говорящему лицу). "Плохое" пожелание можно заменить также выражениями *Иди и не возвращайся!* или *Чтобы мои глаза тебя больше не видели!* В то же самое время вторая из анализируемых единиц (*Скатертью дорожка!*) обращает на себя внимание внутренней парадигматикой отношений, сходной и полностью аналогичной парадигматике отношений между двумя выражениями, т.е. между их семантическими элементами "скатертью" и "колесом", или

⁵⁹ Как правило, свойственная язычеству ассоциативная активность традиционных смыслов фольклорного мировосприятия ослабляется многовековым наслаиванием христианства, а в дальнейшем национальная культура значительно заглушается социальной идеологизацией общества, особенно многонационального.

традиционными смыслами-комплексами 'квадрат' и 'круг', 'смерть' и 'жизнь', 'пространство' и 'время'.

Дело в том, что фольклорная единица *Скатертью дорожка!* одновременно выступает как "плохое" пожелание (или "пожелание нехорошего"), проклятие, и – как "оберег проклятием" от нехорошего, плохого, чьей-то "злости" и "сглаза", т.е. как традиционно значимая форма защиты от "чужого" и "враждебного". И оно же, о чём носители традиции сегодня нередко не отдают себе отчёта, традиционно значимо как "оберег от мертвого родового", т.е. от "покойника", которого следует "добром" проводить на кладбище, чтобы впредь он не мог "навредить" оставшимся в живых.

Поэтому для умершего пожелание *Скатертью дорога!* является пожеланием "добрым", т.е. ему действительно желают дороги, как "(белая) скатерть" – "ровной", "чистой" и "гладкой"⁶⁰.

Итак, традиционный смысл 'смерть' реализуется в фольклоре, в частности, в следующих словах (и понятиях): "смерть" = "скатерть", "смерть" = "колесо", "смерть" = "дорога". "Скатерть" (белая) традиционно соотносима со "снегом": снежным или заснеженным полем, пространством смерти и мира мёртвых, а также пространством "между" миром живых и миром мёртвых (т.е. с "ни живым, ни мёртвым", где пролагается "дорога в мир мёртвых, мир смерти", некий "белый санный путь" – ведущий только в одну сторону, "туда", без "обратной" дороги).

Традиционный смысл некоего "временного пространства", или, что будет точнее, мифического "пространства времени", находим во всех пословицах и др. текстах фольклора, где встречаются лексемы "скатерть", "плат(ок)" (реже "косынка"), "простыня", а также "ткань", "холст", "лента" (как то же самое, но ещё и растянутое во времени, т.е. "путь", "дорога", протяжённость "времени" – "человеческой жизни" или "человеческой смерти"). Причём "белое" (скатерть, простыня, холст, платок, лента) будет соотноситься с "(временным) пространством смерти", а "красное" соответственно – с "(временным) пространством жизни", где "временным" есть одновременно и "относящееся к времени" (мифическому), и "составляющее само время" (время-миф) как категорию.

"Дорога" в языке фольклора есть всегда "путь далеко", за "предел человеческого" – в "незнакомое", "чужое", а потому всегда "опасное для живого", деструктивного для человека-путника, т.е. "мёртвое", откуда очень трудно или даже невозможно вернуться назад. Поэтому пожелание в дороге "счастья" /(/) "удачи" равнозначно пожеланию "возвратиться назад"; при этом внутренняя парадигма данной пары лексем соотносима с парадигмой "путь" /(/) "дорога". Первая пара противопоставлена второй по признакам "проявления жизни" /(/) "проявления смерти", а также по "единовременности" (в проявлении) /(/) "протяжённость во времени" (проявления). Метазнаки "счастье" и "путь" как семантически параллельные в народной традиции объединяет признак "полнота", предполагающая некую "конечность" (= желательную завершенность и получение находящимся в дороге в конце пути желаемого изначально, но которое рассчитывали, отправляясь в дальний путь). Другие параллельные метазнаки "удача" и "дорога", актуализируемые в фольклорной ментальности как значимый элемент "пути" (случайный, необязательный либо малозначимый⁶¹) – объединяет признак "незавершённость" (= неполнота).

Для сравнения приведём ряд русских пословиц, полностью заменяющих друг друга, т.е. в основе которых лежит общий традиционный смысл (как комплекс традиционных представлений о чём-либо) и отличаются они лишь оттенками смысла – соотносённостью общего с частными его проявлениями. Например: "Рыбак рыбака видит издалека", "Дурак дурака видит издалека", "Ворон ворону глаз не выклюет", "Рука руку моет"; и аналоги с прямо противоположным смыслом: "Вор у вора дубинку украл", "Свой своя не познаше", а также скороговорка "Карл у Клары украл кораллы" как полное соответствие пословицы "Вор у вора..." (где "Карл" – "ворон", а "Клара" – "ворона").

Надо сказать, что анализ по возможности полного фонда русской паремологии, т.е. всех единиц, собранных Вл.Далем в совокупности с материалами сборников других известных

⁶⁰ Как видим, "польское" восприятие фразеологизма в таком мифологическом контексте также оказывается по-своему верным и изначально традиционным, несмотря на то, что, на уровне современного языкового использования, выражение понято в корне неверно и употреблено в речи неправильно, "не по-русски".

⁶¹ В случае понимания семантического наполнения метазнака "дорога" в контексте протяженности действия в целом – как множественные моменты "пути" (и как конкретные реализации процесса "хождения" за чем-либо удаленным, а потому "невидимым").

фольклористов, полевыми записями экспедиций фольклористов и др., позволил прийти к выводу, практически любой текст так называемых "малых жанров" фольклора является многофункциональным, а значит, в зависимости от места и (что особенно важно) момента использования его в обрядовой практике, от интенции его исполнения, а также от аудитории-адресата конкретного исполнения и т.п., может оформляться в устной речи как пословица или загадка, как поговорка (или усечённая форма пословицы), фрагмент её и даже отдельное словосочетание, либо слово из нее, бытующее в современном языке отдельно от полного традиционного высказывания и семантически как бы самосостоятельно.

Проиллюстрируем вышесказанное несколькими примерами: 1) *подвести* (кого-либо), от *подвести под монастырь* (с целью осквернения сакрального и святыни – *высраться*); 2) *красна(я) смерть* и пословица *На людях и смерть красна* (восходящие к древнему ритуальному убийству стариков, удушению их с помощью "красной подушки"); 3) *не свисти* (т.е. не лги), что восходит к выражениям *рак свистнул* (т.е. привиделось), *когда рак (на горе) свистнет [подожди]* (т.е. никогда), *Жди, пока рак (на горе) свистнет* (т.е. не дождейся) и, наконец, 4) *свистнуть [по уху]* (т.е. ударить) и *просвистеть над ухом [лулей]* (т.е. услышать свист смерти – что актуализирует традиционную семантическую парадигматику метазнаков 'смерть', 'рак', 'свист', но тот 'свист', который 'далеко' и 'высоко' – 'на горе').

Тот же самый текст, или та же самая единица паремиологии, может – соответственно конкретной функциональной семантике в момент исполнения-воспроизведения в речи – использоваться как заговорная формула либо как значимый фрагмент сказки либо песни, как примета или как игровой элемент так называемого "детского фольклора", т.е. как скороговорка, дразнилка, потешка и др. Так, парадигматическая общность определяет фольклорную связь и взаимную подмену в "детской" заговорной формуле *солнышка* и *божьей коровки* – и первому, и второй предлагается *полететь на небо*, чтобы обеспечить "хорошую" солнечную погоду или прекратить дождь. Причём "солнышком" называется (по магическому – семантическому и функциональному переносу) также маленький круглый жучок "коровка" (желтого или красного цвета), парадигматически противопоставленный "небесной корове" (= туче) славянской мифологии.

С последней в народной традиции сопоставлено иное насекомое – "тля", которая "дает млеко" (оставляемый насекомым белый след на частях растений) и которую "пасет" маленькое "солнышко" (= божья коровка) так же, как "солнце" пасет на небе "тучи" (облака). Тем самым традиционные метазнаки вступают в парадигматические отношения категориального порядка 'большое' / (//) 'малое', 'верх' / (//) 'низ': "небо" / (//) "земля", "солнце" / (//) "солнышко", "корова" / (//) "коровка", "туча" / (//) "тля" и "дождь" / (//) "млеко" – как потенциальное. При этом парадигма "дождь" (= молоко) / (//) "млеко" (= след на листьях) активизирует мифологическое семантическое поле "дождь" (из "тучи" = "небесной коровы") – "хляби небесные".

Очевидно, в семантическом языке русского фольклора связь "жучок" ("коровка" и "солнышко") с "небесным светилом" ("солнцем") обусловлена и осуществима общностью признаков 'круглый', 'красный', 'яркий' + 'по небу летит'. В то же время парадигматические отношения традиционных смыслов лексем "коровка" (жучок) и "корова" (небесная, туча) более сакрализованы и потому в языке неявны. Можно предположить, что определяющей связью являются в этом случае "пятнышки", на красной спинке-крыльях жука, и "пятна" (туч), на небе, на красном солнце. Ещё сложнее проследить, минуя "корову" = "тучу", связь между молочным животным "коровой" и "коровкой" ("божьей", жучком): "коровка" пасётся на зелёном лужку листа, поедает покрывающую его зелёную тлю, а густая беловато-зелёная жидкость, оставляемая на листьях, называется в народе "молочком"; о муравьях говорится даже, что они "тлю доят" (как коров в стаде).

Бытуют же упомянутые тексты "малых форм" фольклора сейчас как "детские песенки" – потешки, элементы игры, отчасти соотносимые с веснянками и весенними календарными обрядами. Исполнители их не помнят, что магические действия – и, соответственно, магические тексты вызывания и прекращения *дождя*, управления погодой – *солнцем*, *тучами*, *громом*, *молнией*, *градом*, всегда были "страшными", связанными со "смертельной" опасностью, от которой отгораживались коллективным ритуальным весельем и смехом. Отсюда возможность сопоставлять тесты и фрагменты текстов фольклора, относимые к разным его формам.

Возьмём, к примеру, достаточно широкий круг паремиологических текстов, сложных для семантического анализа и даже более того – поддающихся ему только в контексте внутренних

парадигматических отношений. В основе их заложен традиционный комплексный смысл 'молния', т.е. "небесный огонь", обладающий огромным креативным и одновременно деструктивным зарядом, а потому предельно сакрализованый (и минимально проявленный) в любой славянской традиции. Формы вербализации этого традиционного смысла в фольклорных текстах разнообразны и, на первый взгляд, семантической общности не имеют.

Так, "молния", по Вл. Далю, есть "огненное проявление грозы, при громе; мгновенное освещение тучи, неба огненною струёю"; она же "моланья" и "молашка" на воронежском диалекте. Сразу очевидна связь с именем "Маланья" (или Моланья, Меланья, Малашка, Молашка), именем, которым в русских пословицах обозначена некая "богатырша" (сильная, прожорливая и бестолковая; вероятно, девушка-андрогиин периода сотворения мира "дочеловеческого", тёмного, неупорядоченного и страшного). "Маланья" во многом похожа на бестолковую великаншу русских комических песен – "Дуню-тонкопряху".

Известно, например, выражение *Маланьин-счёт* (путаница; сбивчивый счёт того, кто не умеет считать) – поди-ка сосчитай молнии, пронизывающие грозное небо! Тексты, которые могут быть и пословицей и загадкой: *Родилась мала, выросла велика, отроду имени своего не знавала* (Маланья-молния); а также: *Шуму много, мало толку* (явно фрагмент древнего текста; с той же возможной отгадкой). *Маланьины сборы* (длинные и бестолковые) – долго гремит и сверкает на небе, пока гроза подойдёт, надумает разразиться. *Долгие сборы, на короткий век*: грохочет-сверкает долго, а гроза проливается молниеносно. Ср. также: *Сборышней неделя, а дороги день*; *Бабы сборы – гусиный век*; *Мои сборы – онучи да оборы*, т.е. оделась да пошла, замуж; отсюда, очевидно, и прослеживается в пословицах парадигма "Маланья-молния" /(//) "сваха", а иногда даже парадигма "Маланья-молния" /(//) "завидная невеста".

С одной стороны, мы обнаруживаем у Вл. Даля явно заговорную формулу: *Свашка, свашенька, высватай мне Сашеньку!* А также о самой "свахе-молнии": *Сваха на свадьбу спешила, рубаху на мутовке сушила, повойник на пороге катала* (отгадкой здесь будут: "молния", "туча", "гром"); *На свашенькиных речах – хоть садись да катись*, или *хоть выступи* (речи – громовые, и мёртвого из гроба поднимут, разбудят); *Знают сватью и в новом платье* (а кто грозу загада не узнает?); *Сваха ходит собачьей тропой* (т.е. косо перебегает из стороны в сторону, как заряд молнии по небу); *Сваха лукавая, змея семиглавая* (та же "молния", предполагающая в данном тексте также парадигматические отношения с метазнаком другой "небесной змеи", с "радугой").

С другой стороны, ироническое: *Просватай меня за Маланью!* (поскольку "молния", "змея", "огненная дева-великанша" как невеста мало соответствует человеку). Судя по незавершённости формы данной паремии, а также по семантическому намеку на возможное развертывание традиционного смысла 'Маланья-молния' за пределами данного текста, мы снова имеем дело лишь с фрагментом пословицы, который либо возможно реставрировать с помощью других единиц русскоязычного и общеславянского паремиологического фонда, либо полный вариант текста окончательно забыт и утрачен. Последнее вполне вероятно, т.к. мифологические представления о "молнии" как о андрогиинном божестве, "разящей руке громовержца" (Перуна-тучи или тучегонителя, либо же о нём самом, андрогиине "Громе-и-Молнии"), были сакральным знанием, облеченным в сакральные ритуалы и тексты.

Следует обратить внимание на то, что парадигматические отношения, определяющие структуру и семантику перечисленных пословиц, ассоциативно соотносимы с рядом мотивов русской фольклорной сказки, на которые хотелось бы тоже обратить внимание.

Во-первых, это мифический "конь-огонь", "крылатый конь (птица)", "молниеносно" пересекающий по воздуху любые пространства и осуществляющий, практически, перемещение во "времени человеческой жизни (и смерти)". Это – сказочный "Сивка-Бурка", т.е. "Гром-и-Молния", великанские "перуновы кони"; однако мы находим в фольклорном

фонде также неких таинственных "маланьинных коней" – очевидно, составляющих с "перуновыми" парадигму, по признакам 'женское' /(//) 'мужское', 'левое' /(//) 'правое' (а в совокупности "андрогиинное"), "огонь – с небес" /(//) "вода – из тучи" и "свет (молнии)" /(//) "грохот (грома)".

Ср. с пословицами: *Конь копытом бьёт, удила грызёт*; *Конь – огонь, (летит) – копытами искры высекает*, т.е. очень быстрый; *Конь бежит, земля дрожит: из ушей полымя пышит, из ноздрей дым столбом* (в сказке); *(Уж) Я тебя припеку!* (угроза; не молнией ли?); *Врёт, что блин печёт: только шипит* (о молнии, проявляющей некую семантическую связь с "тёщей"

масляничного солярного цикла обрядов и с "тёщиными блинами"; в сказке присутствует также мотив "выпекания блинов на темени – зятем старика, солнцем").

Вспомним также пословицы о "нечеловеческом" размахе "маланьиных" приготовлений к "свадьбе", видимо – к "свадьбе небесной": *Напекла, наварила – на Маланьину свадьбу!*, т.е. так много, что и не съесть; *Наварила и напекла – хоть отца с матерью жени!* (эвфемистическое замещение выражения – *хоть отца с матерью хорони!*), т.е. то, что наготовила "великанша Маланья-молния", может накормить даже мёртвых, покойных отца с матерью (а мёртвое, по мифологическим представлениям, ненасытно); *Испекла пирожок, и корова не съест!* ("пирожок" есть ритуальная поминальная пища, для "закармливания" мёртвых⁶²).

Во-вторых, наша "Маланья-молния", и она же "недосягаемая (для человека) невеста", которую и хотел бы просватать, да больно страшно, при описании традиционного смысла данного метазнака семантического языка русского фольклора обнаруживает соотнесенность с "тьмой", "смертоносной" и "опасной для живого", "разящей", "нечеловеческой" силой. В сказке такую "невесту" ищут "долго" (долгие сборы), находят "далеко" – "высоко" или "глубоко", её нужно "украсть" или "заполучить" (с чьей-нибудь помощью; обманом, хитростью, т.е. человеческие ум и сила тут, в мире нечеловеческом и мёртвом, ничего не стоят). Однако непосредственно с "Маланьей-молнией" проявляют связь только два сказочных мотива.

1. К "тьме верхнего мира", мира нечеловеческого, к "тёмному" небу (ночному, тучному, грозовому) относится мотив "жар-птиц(ы)", "золотых яблок" и "царь-девицы". Первые падают с "тёмного неба", "налетают тучей", "опустошают", "опускаются на деревья", сами сидят "на дереве" (не на дубе ли, громовнике?), "горят, как жар", (но холодным, мёртвым огнём), "спят глаза"; вторые, в частности, могут "катиться (по блюбочку), указывая путь" (не шаровая ли молния?); третья заставляет жениха "окунуться в кипяток" (воду, молоко).

2. К "тьме нижнего мира" (к земле, тёмному лесу; пещере; грязному болоту; миру мёртвых) относится мотив "невеста, сбрасывающая кожу" (царевна-лягушка, змея), "сгорающая в огне". "Лягушка" (внезапно прыгающая, издающая скрежещущие звуки) может за ночь "напечь на весь мир", скачет на пир "в грохочущей огненной колеснице (коробчонке)", взмахом руки создает "горы и озёра" (т.е. рассекает землю, воротит камни). Это – знакомая нам по пословицам "невеста-молния" и великанша "Маланья".

В заключение приведем несколько групп метазнаков восточнославянской традиции, вписанных в семантическое поле "молния" и потому должных рассматриваться в данном фольклорно-мифологическом семантическом контексте:

1) *гром-и-молния (гремит-стучит, сверкает-блистает) = Сивка-и-Бурка (сивая каурка, по горам скачет) + свеча-громовница (свиное / человеческое сало) + грибы – чертовы пальцы;*

2) *иголка с ниткой + комар носа не подточит + игла – ушко – серёжка (болтается, гремит в ухе) (Молния и Дуня-тонкопряха как сестра – Грома?);*

3) *верба, папоротник + вода, огонь* (в контексте весенне-летних обрядов);

4) *змеи = стрел + Громовержец = Илья с колесницей (мотив иголка – стог сена) = Георгий-победоносец + Перун и кони = конь-огонь, из ноздрей дым валит (быстрый как молния) + скачет, под ним земля дрожит-трясется + от топота копыт пыль по полю летит = за копытами пыль столбом вьётся (= как нитка тянется) + колокольчик (гремит);*

5) *калинов мост – калёная стрела (+ грибы – чертовы пальцы, оплавленные молнией камни) = радуга-дуга – ведра гремят (след по грозovým молниям и грозovým раскатам);*

6) *Дуня-тонкопряха (игла – дубина) + суп из топора (мир великанов-"дочеловеков");*

7) *стреха – аист + аист – ласточка + синица – море + синица – журавль;*

8) *конь – волк – бык (железные; противоположное – деревянный, соломенные);*

9) *копыта + топот, грохот, искры (ср.: Змей-горыныч + баба-яга);*

10) *царевна-лягушка + [сотворение ландшафтов: горы + озера = камни + вода] + [вызывание дождя] + табакерка (табак), коробчонок (спички) = карета, колесница (лягушки-невесты) + спицы в колесе (= мелькание молний + грохот камней).*

⁶² Связь *пирожок – корова* семантически подкрепляется в народной речи таким устойчивым выражением как *коровья лепешка*. При этом и *корова*, и *навоз* мифологически значимы как метазнаки "первотворения" и вообще "сотворения сущего", причем в контексте "творения человеческого".

СТРАЖДАННЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ФРАЗЕОЛОГІЇ

Загальноприйнятим у науці є погляд на мову народу як на властивий йому вербальний код національно-специфічного сприйняття навколишнього світу і людини у ньому. Розшифровуючи схему тріади «мова – культура – етнос», В.В. Жайворонок зазначає, що у мові «постає сама дійсність, сприйнята й позначена її творцем з огляду на його культурно-національний світогляд» [Жайворонок, 2007: 44]. В українському мовознавстві проблема дослідження взаємозв'язку мови, культури та етносу є актуальною сьогодні, незважаючи на уже існуючу низку розвідок теоретичного і практичного спрямування. Це, зокрема, праці В.В. Жайворонка, В.І. Кононенка, І.О. Голубовської, О.О. Селіванової, В.Д. Ужченка, В.Л. Конобродської та ін.

Найбільш яскравими і самобутніми формами вербалізації світу є фразеологізми – «специфічні мовні формули, картини світу із закодованою інформацією про минуле, наших предків, їхній спосіб сприйняття світу та оцінки всього суцього; вони акумулюють культурні потенції народу, тільки йому притаманним способом маніфестують дух і неповторність ментальності нації» [Ужченко, Ужченко, 2007: 8]. Фраземи «завжди спрямовані на суб'єкт, тобто виникають не так для того, щоб описати світ, як для того, щоб його інтерпретувати, оцінити і виразити до нього суб'єктивне ставлення» [Маслова, 2001: 82], а тому аналіз фразеологічного фонду дозволяє виявити особливості сприйняття макрокосму та мікркосму людини, їх асоціативно-образного осмислення і кодування засобами мови.

Серед численних предметів, явищ і процесів, які вербалізовані способом фразеологізації, на особливу увагу, на наш погляд, заслуговує психічна сфера особистості, зокрема, її емоції – одна з основних систем людини [Аперсян, 1995: 355–356]. Емоції в психології визначаються як «психічні стани і процеси, в яких відображається безпосереднє, ситуативне переживання життєвих явищ, зумовлене їх відношенням до потреб суб'єкта» [ПЕ, 2006: 120]. Оскільки обсяг статті не дозволяє розглянути всі переживання, ми обмежимо об'єкт розвідки лише фразеологізмами, що номінують страждання.

Метою нашого дослідження є аналіз вербальних засобів, а саме фразеологізмів, що використовуються для номінації емоційного стану страждання, та асоціацій як проміжної ланки між сприйняттям особистісного переживання та його мовним виявом. Для досягнення мети необхідно виконати такі завдання: виявити фраземи, що номінують страждання, та визначити їх асоціативно-образну основу, що допоможе усвідомити особливості національно-специфічного способу кодування дійсності.

Психологи трактують страждання як «негативний емоційний стан, що викликається одержаною достовірною чи недостовірною інформацією про неможливість здійснення якихось життєвих планів або задоволення важливих життєвих потреб, яке до певного часу вважалося більш чи менш можливим» [ПЕ, 2006: 346]. У тлумачному словнику подається така дефініція: «1. Дія за значенням страждати. 2. Про вияв фізичного чи морального болю» [ВТС СУМ, 2004: 1202], а одним із значень дієслова *страждати* є «3. від чого і без додатка. Зазнавати моральних мук, переживань. // розм. Нудьгувати, томитися, кохаючи кого-небудь. // за кого. Болісно переживати чию-небудь невдачу, чиєсь нещастя і т. ін.» [ВТС СУМ, 2004: 1202]. Отже, лексема *страждання* у мовній свідомості українців вербалізує сприйняття зазначеного емоційного стану як болю, муки, переживання. Підтвердженням цьому є словникові статті у фразеологічному словнику української мови [ФСУМ, 1999], в яких ці слова вживаються як синоніми.

У результаті здійсненого аналізу фразеологічного словника нами було ідентифіковано 261 варіант фразеологічних одиниць (далі ФО), що позначають емоційний стан страждання. До аналізованих відносимо: 1) ФО, які наголошують на тому, що хтось відчуває душевний біль, страждає (наприклад: *моє серце крається від болю*), і 2) ФО, які вказують на те, що хтось чи щось завдає переживань, муки комусь (наприклад: *туга краєла на иматки моє серце*). Відмінність у значенні фразем закладена у структурно-граматичній будові: так, у першому випадку серце може бути і суб'єктом, і об'єктом дії, а у другому – лише об'єктом.

Характерною особливістю аналізованих фразеологізмів є наявність компонентів *серце* чи *душа* у складі 80% (210) одиниць. Їх вживання пояснюється тим, що з цими органами безпосередньо пов'язане емоційне життя людини. Так, серце тлумачиться як символ зосередження

почуттів, настроїв, переживань і т. ін. [ВТС СУМ, 2004: 1115]. Дещо ширше сприймається душа: внутрішній психічний світ людини з її настройми, переживаннями та почуттями [ВТС СУМ, 2004: 252]. Важливу роль у відтворенні світовідчуття етносу відіграють предикати. Варіативність дієслівних супровідників соматизмів *серце* та *душа* дозволяє створити широку палітру образів стану страждання. Досліджувані фразеологізми ми пропонуємо поділити на декілька груп, які різняться асоціативними основами вербалізації емоції.

Душевний біль перш за все сприймається як руйнація цілісності органів, яка здійснюється шляхом поділу чи відокремлення частини від цілого за допомогою гострого предмета. Вербалізація переживання здійснюється ФО: *[аж] крається серце (душа), краяти / розкряти серце (душу) [на шматки], різати серце (душу) [на шматки], різонутти по серцю, як хто різнув (різнув) по серцю*, наприклад: – От краще помиріться з Олександром та живіть, як люди, у згоді! Не *крайте* мого *серця* на старість (М. Коцюбинський) [ФСУМ, 1999: 396]. У свідомості українців дія різати є нерозривно пов'язаною із медіативом її виконання – ножем. Відчуття душевного болю аналогізується з фізичним розчленуванням за допомогою ножа (*різати/різонутти (різнути) ножем, як (мов, ніби і т. ін.) хто [ножем (серпом)] різнув (різнув, ударив) [по серцю], як (мов, ніби, наче і т. ін.) ножем по серцю полоснути*), наявністю ножа в серці чи горлі (*як (мов, ніби і т. ін.) ніж [гострий] у серце (у горло), [як]ножем [гострим] у серці (у серце)*), наприклад: Юлдаш раптом відчув, що ці слова шпигнули його в самісіньке серце, *наче вдарив хто гострим ножем* (О. Донченко) [ФСУМ, 1999: 937]. Не випадковим є використання уявної ситуації присутності ножа у серці чи горлі. Ці органи є життєво важливими для людини, і завдані по них ножові рани можуть спричинити не лише тяжкі травми, а й призвести до смерті. Таким чином, зауважуємо, що страждання для українців є дуже сильним переживанням за мірою впливу на людину і наслідками. Для підкреслення гостроти переживання вживається ФО *без ножа різати*, у якій заперечується використання медіатива діяльності, наприклад: – Ти ж мене *без ножа ріжеш!* Прямо по серцю *пиляєш!* – гірко одказала Приська (Панас Мирний) [ФСУМ, 1999: 737]. Поряд із соматизмами *серце, душа і горло*, вживається загальна назва – *живе тіло*, яке також може бути об'єктом поділу, що асоціюється із душевною мукою: *різати / різонутти (різнути) по живому [тілі]*, наприклад: – Краще хай буде гірше одному, а не всім, – промовив розсудливо і лише опісля помітив, що *різнув брата по живому тілі* (М. Стельмах) [ФСУМ, 1999: 738].

Аналогізація страждання з поділом органів також лежить в основі наступної групи фразеологізмів, проте він носить дещо інший характер – серце чи душа рвуться, розриваються, тобто розділяються навпіл чи на шматки різкими рухами, ривками: *душа (серце) рветься, душа (серце) розривається (рветься) надвоє (навпіл), душа розривається на дві половини, аж розривається душа надвоє, серце рветься (розривається) на шматки (куски)*, наприклад: – Мар'яно, хіба я не знаю, хіба я не бачу, як тобі тяжко? Хіба я не мучусь сам, дивлячись, що у тебе *серце розривається на куски?* (С. Васильченко) [ФСУМ, 1999: 280]. ФО, які вказують на розподіл органу на дві частини, конкретизують вид страждання, вказують на його причину – суперечливі почуття, душевну роздвоєність від неможливості вирішити щось, наприклад: – Куди мені пристати? – крикнув Саїб, – що маю робити? *Душа моя розривається надвоє!* (І. Нечуй-Левицький) [ФСУМ, 1999: 280].

Серце чи душа, що сприймаються як самостійні субстанції, можуть здійснювати самостійно поділ, або бути об'єктом чиєїсь діяльності: *розривати серце (душу, груди), роздирати / роздерти серце (душу) [на шматки (по шматках)], рвати / порвати душу (серце)*. Ці фразеологізми вказують на те, що людину щось чи хтось змушують зазнавати душевного болю, наприклад: Зника північний гість, та погляд той і мова Лишають в серці слід кривавий і страшний, І вдень мені в очах стоїть той гість дивний, А *душу рве* й гнітить нескінчена розмова... (Леся Українка) [ФСУМ, 1999: 732–733].

Страждання уподібнюється і до поділу органів, що здійснюється у результаті удару об щось: *розбивати / розбити серце (душу), розбилося серце (серденько), розбите серце*, наприклад: Свічки рясні в церкві тій палали, куривсь кадила запахуючий дим, плачливі співи *серце розбивали* (І. Франко) [ФСУМ, 1999: 743].

Душевна мука аналогізується із ушкодженнями, що відрізняються способами їх спричинення. Органи можна ранили чи колоти – *ранити душу (серце), вражати / вразити [в саме] серце, шпигати / шпигнути в серце*, наприклад: Раїса чула в серці гостру й холодну крицю. Та криця різала її, *ранила серце*, доводила до розпуки (М. Коцюбинський) [ФСУМ, 1999: 730]. Ушкодження можуть бути здійснені внаслідок перенапруги – *надривати (надсаджувати) /*

надірвати (надсадити) серце (душу), наприклад: Туга і горе Глібовому синові *серце надриває* (Панас Мирний) [ФСУМ, 1999: 523]. Руйнування цілісності поверхні може проводитися з метою утворення заглибин – *колупати душу (серце)*, наприклад: [Іван:] Правда, веселих [пісень] мало зосталось у голові, а ті, що йдуть до самого серця, то раз у раз так *і колупають* тобі *душу...* (М. Кропивницький) [ФСУМ, 1999: 387].

Ця група фразеологізмів демонструє наївно-анатомічні уявлення українців про будову і функціонування людського організму, зокрема, про те, що серце є головним органом кровоносної системи. Оскільки страждання є відхиленням від нормального стану емоційної сфери, робота серця також порушується. Ці зміни проявляються в проникненні крові на зовнішню сторону органу: *кривавиться серце, серце кров'ю обливається (рідко зливається) / облилося, серце сходить кров'ю*, наприклад: *І кривавиться серце*, читаючи повість вашу, гуцули, .. повість боротьби вашої (Г. Хоткевич) [ФСУМ, 1999: 793]. Незважаючи на те, що душа не є реальним органом людського тіла, українці сприймають її як квазіорган і наділяють всіма фізіологічними властивостями, зокрема і здатністю кровоточити: *кривавиться душа, душа обливається кров'ю*, наприклад: *Душа його [Ладенкова] обливалася кров'ю* від переживань за невдачі на фронтах (П. Автомонов) [ФСУМ, 1999: 278]. Якщо хтось чи щось завдає людині душевної муки, то їй *точить кров з серця, кривавить серце (душу)*, наприклад: [Руфін:] Я не можу ніяким словом вимовити страху, тривоги тої злої, що мов яструб *кривавить ... серце* (Леся Українка) [ФСУМ, 1999: 396].

Переживання також асоціюються з кипінням і покриттям серця накипом (кров'ю, сукроватою, смолою, варом): *на серці кипить, серце варом обкипає/обкипіло, серце обкипає (закипає, окипає і т. ін.) / обкипіло (закіпіло, окіпіло і т. ін.) кров'ю (сукроватою, смолою і т. ін.)*, наприклад: У неї *серце обкипає кров'ю*, коли подума вона, яке горе, яку нужду та недостачу терпить її Йосип (Панас Мирний) [ФСУМ, 1999: 796]. Варто зазначити, що для номінації накипу використовуються лексеми *смола* («темна в'язка з неприємним запахом органічна речовина, що утворюється при сухій перегонці дерева» [ВТС СУМ, 2004: 1152]) і *вар* («згущена варінням смола» [ВТС СУМ, 2004: 75]). Уявлення про значну густину і вагу речовини у поєднанні з предикатом *обкипати* створюють образ страждання як чогось темного, важкого, гнітючого, наприклад: Вовгуру охоплює розпач сліпа, *І серце смолою йому окипа* (М. Старицький) [ФСУМ, 1999: 796].

Значну групу (82 одиниці) становлять фразеологізми, у яких страждання сприймається як фізичний біль: *душа болить / заболіла, душа береться бодем, серце (серденько) болить / заболіло, серце зболіло (наболіло), душа зболіла (наболіла)*, наприклад: Місяць в хмари закотився, Та й стало темненько. Чого ж Петро зажурився, *І болить серденько* (П. Гулак-Артемівський) [ФСУМ, 1999: 794]. Біль може різнитися за своїм характером і тривалістю. Переживання може аналогізуватися із тупим бодем: *душа нис (щемить) / заніла (защеміла), серце нис / заніло*, наприклад: «Господи! Де ж се вона ділася!...» *Нис-омліває* материне *серце* (Панас Мирний) [ФСУМ, 1999: 277]. Частіше зустрічається асоціація з пекучим бодем: *душа ятриться / заятрилась, ятриться серце (душа), ятриться в серці (в душі), заятрити серце (душу), ятрити (роз'ятрювати, розтроюджувати, троюдити, розворушувати і т. ін.) / роз'ятрити (розтроюдити, розворушити і т. ін.) серце (душу), розтравлювати / розтравити душу (серце)*, наприклад: Пісня не заспокоювала, а навпаки, ще дужче *роз'ятрювала* їй *душу* (А. Шиян) [ФСУМ, 1999: 979]. Характер болю, з яким асоціюється переживання, може також бути стискуючим: *тисне [за] серце (коло серця, груди, в грудях і т. ін.), серце наче рукою (обценьками) здавило, серце стискається / стиснулося*, наприклад: Сам собі ходжу я по кімнаті, згадую товаришів, співаю або граю на скрипці, а *за серце* щось помаленьку *тисне* (С. Васильченко) [ФСУМ, 1999: 884]. Біль може спричиняти втрату серцем чи душею чутливості: *серце (душа) мліє (омліває, німіє) / серце омліло (обімліло, занімліло); душа обімліла (занімліла)*, наприклад: Коли їхали через знайоме місто..., *серце його боляче стискалось і німіло* (П. Колесник) [ФСУМ, 1999: 795].

Душевна мука сприймається також як подразнення, зокрема сіллю, рани, яка може бути в серці чи душі: *ятрити (роз'ятрювати, розтроюджувати, розворушувати і т. ін.) / роз'ятрити (розтроюдити, розворушити і т. ін.) [незагойну (давню)] рану [в серці (в душі)], сипати солі (сіть) на рану, солити рани душі*, наприклад: От лихо. Старий заледве оклигав після втрати доньки, а ти йому *сиплеш солі на рану* (Ю. Яновський) [ФСУМ, 1999: 806]. Особливістю цих фразеологізмів є вказівка на те, що спомини чи слова, дії змушують когось знову, повторно страждати, наприклад: Офіцер аж до порога провів дідуся. Йому було прикро, що необережною розмовою *роз'ятрив незагойну рану в серці* старенького (Ю. Збанацький) [ФСУМ, 1999: 979].

Окрему підгрупу формують фразеологізми, що порівнюють страждання з вогнем і його дією: *палити вогнем, палитися вогнем, палити душу, спопеляти / спопелити серце (серця), спопеляється / спопелилося серце, пекти душу (серце), як (мов, ніби і т. ін.) вогнем пече*, наприклад: Сліз нема, тому що коли *спопелиться* все *серце* від муки – висихають і сльози у тому вогні (З. Тулуб) [ФСУМ, 1999: 797–798]. Дієслова *палити, спопелятися, пекти* вказують на активну динаміку розгортання дії, вказуючи на сприйняття переживання як сильною за характером впливу емоції. Уявлення про страждання як про дію полум'я лежить і в основі ФО *серце (душа) тліє, тліти серцем (душею)*, проте процес горіння є повільним, наприклад: Од сліз би стало, може легше!.. Не так би *тліло* бідне *серце!* (Укр. поети-романтики) [ФСУМ, 1999: 795].

Тяжкі душевні переживання асоціюються і з тягарем: *нести тягар у серці, тягар ліг (упав) на серце (на груди)*, наприклад: І з того часу, як усі відвернулись од Павлика, з того часу великий *тягар упав* Євгенці *на груди* (О. Донченко) [ФСУМ, 1999: 905]. Вага може позначатися також каменем: *[як (мов, ніби і т. ін.)] камінь ліг на душу (на серце), як камінь на душу на вернув*, наприклад: – Мовчіть, не говоріть про старе! – урвав його мову Кравцов. – І так *наче хто камінь на душу на вернув* (Ю. Бедзик) [ФСУМ, 1999: 519]. Ця ж асоціація лежить в основі ФО *серце каменем лежить*, наприклад: – Перестаньте, мамо, – сказав [Михайло]. – Мені й так *серце каменем лежить* (М. Коцюбинський) [ФСУМ, 1999: 795].

Аналізовані фразеологізми побудовані за двома структурно-граматичними типами. Перший тип представлений лише одним різновидом – фраземами, що співвідносні з словосполученням. Структура цих одиниць відповідає таким моделям:

1. Дієслово + іменник:

- дієслово + іменник без прийменника: *краяти серце, різати ножем, розривати груди, за ятрити серце, роз'ятрювати душу, розтравлювати душу, палити вогнем, надривати серце, терзати душу, виривати душу, ранити душу, тліти серцем, точити душу;*

- дієслово + іменник з прийменником: *без ножа різати, на серці кипить, ятриться в серці, тисне за серце, тисне в грудях, шпигнути в серце, вражати в серце, впиватися в серце, перевертається в душі;*

Ця модель може бути ускладненою іншими частинами мови:

- дієслово + іменник без прийменника + іменник з прийменником: *краяти серце на шматки, роздирати серце на шматки, точити кров з серця, сипати солі на рану, нести тягар у серці;*

- дієслово + іменник без прийменника + іменник без прийменника: *солити рани душі;*

- дієслово + прикметник + іменник: *різати по живому тілі, ятрити незагойну рану, розворушити давню рану, не бачити білого світу;*

- дієслово + прикметник + іменник + іменник з прийменником: *роз'ятрити незагойну рану в серці, ятрити давню рану в серці;*

- дієслово + займенник + іменник: *вимотувати всю душу, вражати в саме серце.*

2. Дієслово + прислівник: *поїдом їсти, їдьма їсти, їдом їсти.*

3. Іменник + прийменниково-відмінкова форма іменника: *ножем у серці, ножем у серце*. Прикметник може ускладнювати цю модель: *ножем гострим у серці, ножем гострим у серце.*

4. Іменник + дієприкметник: *розбите серце*

Другий тип представлений обома різновидами. Фразеологізми, що співвідносні з простим реченням, формують різновид, що продуктивно використовується при побудові ФО взагалі і цієї групи зокрема. Такі фразеологізми за структурою відповідають:

1) простому непоширеному двоскладному реченню: *крається серце, душа рветься, кривається серце, душа болить, серце ниє, ятриться серце, серце тліє, серце сохне, шашіль точить, світ тьмариться;*

2) простому поширеному двоскладному реченню: *серце рветься на шматки, душа розривається надвоє, серце кров'ю обливається, серце сходить кров'ю, серце варом обкипає, душа береться болям, тягар упав на груди, камінь ліг на серце, черв'як точить серце, світ темніє в очах;*

3) простому односкладному реченню: *кров точило з серця, серце наче обценьками здавило.*

До другого різновиду входять ФО, що співвідносні з підрядною частиною складнопідрядного речення і побудовані за моделлю фразеологізмів, що включають до свого

складу підрядні сполучники: *як хто різнув по серцю, наче ножем по серцю полоснути, як ніж гострий у серце, мов вогнем пече, як камінь на душу навернув.*

Отже, в основі фразеологізмів, що вербалізують страждання, душевний біль лежать асоціації певної емоції з руйнацією організму, його механічними ушкодженнями, із проникненням крові назовні, із кипінням і його наслідками, із фізичним болем, що різниться своїм характером і тривалістю, із подразненням, із вогнем і його дією, із тягарем. Основними компонентами фразеологізмів є соматизми *серце* і *душа*, які часто виступають синонімами. Як свідчать наведені ФО, для українського етносу властиве сприйняття серця і душі як суб'єктів дії, активних реальних субстанцій, що здійснюють діяльність (наприклад, *душа мліє*), і як об'єктів дії (наприклад, *спопеляти серце*) чи місця її зосередження (наприклад, *нести тягар у серці*). Структурно-граматичний аналіз фразем виявив, що найбільш поширеним різновидом першого типу є модель «дієслово + іменник», а другого – фразеологізми з будовою простого двоскладного речення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: Попытка системного описания // Апресян Ю.Д. Избранные труды, том II. Интегральное описание языка и системная лексикография. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 767 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
3. Жайворонок В.В. Українська етнолінгвістика: Нариси: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів – К.: Довіра, 2007. – 262 с.
4. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
5. Психологічна енциклопедія / Автор – упорядник О.М. Степанов. – К.: «Академвидав», 2006. – 424 с.
6. Фразеологічний словник української мови / Уклад. В.М. Білоноженко та ін. – К.: Наукова думка, 1999. – 984 с.

ФІЛОСОФСЬКІ ТА АНТРОПОЛОГІЧНІ СТУДІЇ



Оксана ЛАБАЩУК

© 2009

ОБ'ЄКТ І ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ В СУЧАСНІЙ ПОЛЬСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРИСТИЦІ: АНТРОПОЛОГІЧНЕ СПРЯМУВАННЯ І МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПЛЮРАЛІЗМ

Стаття написана у межах стипендіальної програми
Фонду імені Юзефа Мянєвського (Польща)

У статті розглядаються погляди сучасних польських фольклористів на об'єкт і предмет дослідження фольклору, який зазнав значних змін у зв'язку з тенденцією до антропологізації фольклористики. Методологічний плюралізм і можливість співіснування різних наукових підходів і шкіл в рамках однієї наукової дисципліни відзначаються як характерна риса сучасної польської науки.

Ключові слова: польська фольклористика, культурна антропологія, предмет і об'єкт дослідження, фольклорний текст і культурний контекст.

Звернення до здобутків і методологічних напрацювань у науковій традиції сусідніх країн може стати для української фольклористики доволі цікавим досвідом, що допоможе чіткіше побачити тенденції та перспективи вітчизняної науки. Публікації останніх років засвідчують значне зацікавлення українських етнологів і фольклористів польською науковою традицією, маємо на увазі передусім спеціальний випуск журналу «Народна творчість та етнографія» [Народна творчість та етнографія, 2007], присвячений польській науці, а також цікаву та змістовну статтю Л. К. Вахніної, що висвітлює ряд важливих проблем сучасної польської фольклористики [Вахніна-2008].

Завдання цієї розвідки — з'ясувати, якими є уявлення про об'єкт і предмет дослідження фольклористики в сучасній польській науці, яким чином формувалися ці уявлення, а також показати плюралізм у баченні власного «поля дослідження», яке пропонують сучасні наукові школи польської фольклористики.

На думку Роха Сулими, студії над сучасною польською фольклористикою повинні передусім відповісти на питання, чи спроможна ця наукова дисципліна здійснювати адекватну рефлексію над польською культурою на переломі ХХ і ХХІ століття. Звідси випливає запитання, чи має фольклористика як наукова дисципліна власні погляди на досліджуваний об'єкт, чи не можна їх замінити на дослідницькій лабораторії інших дисциплін [Sulima, 2005: 81].

В історії польської та української фольклористики є низка спільних моментів, що робить порівняння цих наукових традицій не лише цікавим, але й спонукає до роздумів над сучасним станом української фольклористики. Як зазначає Діонізіюш Чубаля, польські дослідники у ХІХ столітті встановили канон жанрів народної творчості, які вважалися взірцевими для національної науки аж до 60-х років ХХ сторіччя. У цей час з'являються праці Йозефа Лігензи і Дороти Сімонідес, присвячені усним біографічним спогадам. Дорота Сімонідес почала свою наукову діяльність як дослідниця фольклору Верхньої Сілезії. Її науковий доробок складають передусім студії в галузі народної прози, яка вивчається у реальному середовищі її побутування. Ці роботи кардинально змінили обличчя польської фольклористики, саме тому є необхідність зупинитися дещо докладніше на їх основних положеннях. З'явившись у 60-х роках, праці Сімонідес вказували на необхідність переходу від вивчення морфології народної прози до її прагматики, до опису функціонування текстів фольклору в оточенні інших мовленнєвих повідомлень. Як влучно

зачинив Рох Сулима, «...це було піонерським на ті часи з'ясуванням стосунків із кабінетною фольклористикою» [Sulima, 2008: 9]. Критерієм для жанрових і типологічних класифікацій текстів народної прози може слугувати передусім ситуація їх виконання. Ці погляди Дорота Сімонідес вперше висловила у монографії «Сучасна сілезька народна проза» (1969). Ця робота є знаковою для польської фольклористики, адже вона була початком переходу від філологічної методології дослідження фольклору до методології соціологічної й антропологічної. Подальший розвиток методології соціологічного дослідження фольклору можемо знайти у колективній збірці «З проблем соціології фольклору» (1977), редактованої Сімонідес. Фольклорні тексти, зафіксовані у середовищі їх побутування, виявились явищами живими, які змінюються в часі.

Специфічний методологічний підхід Дороти Сімонідес окреслився під час польових досліджень. Для неї важливо було сприймати свого інформанта передусім як співрозмовника, жити його клопотами і щоденними справами. Рох Сулима визначає такий підхід як «етичний поворот» в антропології [Sulima, 2008:10]. Предметом дослідження, таким чином, стає не текст та його художні особливості, а духовний світ «іншої людини». Специфіка роботи на теренах визначалася для молодої дослідниці своєрідністю цього регіону. Сілезія на той час була одним з найбільших промислових регіонів Польщі, і тим цікавіше було показати, що розвинена урбаністично-ужиткова культура не виключає існування культури символічної, що пов'язано з універсальною властивістю людини виділяти і міфологізувати значимі для неї культурні смисли.

Одним з найважливіших завдань сучасної фольклористики Дорота Сімонідес вважає дослідження індивідуальних людських біографій, вбачаючи об'єкт дослідження у спостереженні і вивченні людської долі. «Розповідь про власне життя виростає безпосередньо з бажання творення власного життєпису. Такий творчий процес, свідомий чи несвідомий, знаходимо в кожному людському оповіданні, тому, зосередившись на індивідуальній долі, ми зможемо дійти до різних за характером людських переживань, уявлень, дій. Власне мікроісторія людської долі постає як надзвичайно цікавий предмет для вивчення. Один з дослідників розповідав, що ціле людське життя є неперервним процесом пригадування і забування. Ці два процеси не були досліджені фольклористами, а в них міститься ціле людське життя. Потрібно тільки включити їх у наше розуміння фольклору і трактувати як суб'єктивні документи епохи, певного часового періоду та суспільно-культурного процесу загалом. Утім, і раніше досліджувана традиція складалася зі спогадів, які дослідникові або вдалося витягнути з пам'яті, або ні» [Simonides, 1995: 20].

Відомо, що фольклорні знання існують і транслюються за допомогою механізмів колективної пам'яті. Однак, на думку Сімонідес, окрім колективної пам'яті, існує також і культурна пам'ять. Кожна людина здобуває власний життєвий досвід, а отже, має свою відмінну, різнобарвну, сповнену переживань біографію. Ці біографічні спогади час від часу омовлюються, причому структура і функції виголошеного тексту залежатимуть від контекстуальних факторів: настрою, слухачів, оточення. Сімонідес переконана, що факт конструювання власної біографії в процесі розповідання свідчить, що ми маємо справу з процесом творчим: «Сам факт видобування певних вражень, епізодів і відсування в тінь інших вказує на процес конструювання оповідання, на свідому творчість» [Simonides, 1995: 20-21]. Звідси, як вважає дослідниця, впливає ряд важливих для фольклористики питань, які повинні цікавити науковців. Зокрема: чому одні епізоди становлять ядро оповідання, а інші залишаються в тіні, що провокує людину розповісти свою біографію у різних версіях, чому одні епізоди, які раніше становили тло, тепер виявилися центральними? Чи все це залежить від психічної структури конкретної людини, чи, може, якісь нові переживання вибудовують нову біографічну розповідь?

Зміна характеру оповідної творчості, заміна традиційних сюжетів на актуальний для сьогоденних носіїв фольклорної традиції матеріал зовсім не свідчить, що в природі усної розповіді відбулися принципові зміни, – навпаки, Дорота Сімонідес підкреслює функціональну єдність процесу фольклоротворення у минулому і сьогоденні. «Нині вже ніхто не створює казок, легенд чи демонологічних оповідань. Але процес творення живий і тепер. Достатньо сказати у товаристві: «Спогади» – і вже оповіді про минулі літа снуються самі. Знаємо, що історіями вони стають в самому процесі розповіді. Але чи завжди знаємо, чому люди так люблять вдаватися до спогадів?» [Simonides, 1995: 21].

Юзеф Буршта вперше у польській фольклористичній пропозиції запропонував розглядати фольклор не лише як вираження світогляду селянства, а як значно ширше поле певних явищ культури: «Фольклор <...> сьогодні можна окреслити як окрему і самостійну частину культури символічної <...>. Складаючись одночасно з елементів традиційних, так і сучасного змісту, що має риси

естетичні, фольклор задовільняє певні потреби міжособистісної комунікації <...>. Фольклор існує лише тоді, коли його зміст передається від людини до людини» [Burshta, 1997: 124]. На думку вченого, характерною рисою фольклору є те, що він, будучи складовою частиною людського життя, не усвідомлюється самою людиною як творчість, чи, навпаки, як річ практична. Явища фольклору Буршта поділяє на три групи: зникаючий фольклор традиційний (селянський), фольклор реконструйований (його ще можна назвати вторинним фольклором, або фольклоризмом), сучасний спонтанний фольклор. За характером залучення у фольклоротворчий процес різних суспільних груп, дослідник виділяє фольклор середовищно-професійний та фольклор інтерсоціальний, тобто такий, що належить різним суспільним групам [Burshta, 1997].

Протягом 90-х років у польській фольклористиці велася плідна дискусія стосовно предмета фольклористики, меж поняття *фольклор*, методологічних підходів і методів дослідження матеріалу. В результаті цієї дискусії сформувалось розуміння різних теоретичних підходів, різних точок зору, які можуть співіснувати в межах однієї дисципліни. Основою для вирізнення кожного з підходів може стати соціоісторичне розуміння фольклору, яке склалося в кожній з існуючих сьогодні наукових шкіл чи творчих лабораторій.

Своєрідним прологом до цієї дискусії була суперечка про різні підходи до розуміння фольклорного тексту між Єжі Бартмінським і Чеславом Гернасом. На думку Бартмінського, для дослідника, незалежно від його методологічних установок, надзвичайно важливим є питання тексту фольклору, «його специфіки на фоні «текстів культури», способів його виділення з потоку інших знакових систем і широко зрозумілого контексту, його зв'язку з текстами поточними, перш за все мовленнєвими» [Bartmiński, 1990: 123]. Думка вченого про межі фольклору доволі чітка: «До фольклору належать тільки твори, прийняті спільнотою, створені й утримувані в суспільному обігу та підтверджені варіантами» [Bartmiński, 1990: 134].

Чеслав Гернас висловив застереження, що стосовно фольклорних явищ релевантним є контекст культури, тому фольклор передусім повинен трактуватися і вивчатися як явище культури із застосуванням методологічних підходів, властивих для теорії культури. Дослідник ставить доволі суворі умови до запису фольклорного тексту, який можна вважати автентичним: «Щоб визнати текст автентичним, потрібно отримати його одиничний (одноразовий) запис у конкретній ситуації культурного контексту, у якій виступають: традиційний оповідач і слухач тексту, традиційне місце, час і ситуація виконання <...>. Якщо не записали ситуації, а тільки сам текст — значить, не записали нічого» [Hernas, 1976: 3-4].

Фольклористи зацікавились насамперед контекстом виконання фольклору, акцентуванням зв'язків фольклору і культури, що призвело до переміщення зацікавлень вчених у сферу сучасного фольклору. Адже якщо перед науковцем стоїть вимога вивчати не лише вербальний текст, але обов'язково й невербалізований контекст, то таку змогу дослідник отримує лише тоді, коли сам є безпосереднім свідком фольклорної комунікації [Пор. Бріцина — Головаха, 2004; Бріцина, 2006].

Науковий напрямок, започаткований Чеславом Гернасом, розвинули його учні й послідовники. Одним з найцікавіших і найрадикальніших представників цього напрямку можна вважати варшавського дослідника Роха Сулиму, який вважає, що тексти усні є реальною дійсністю і сповна доступні для дослідження лише в процесі розповідання [Sulima, 1995].

Безумовно, певна дослідницька позиція аж ніяк не виключає визнання права на існування точки зору опонента. Зокрема, Єжі Бартмінський визнає достатній науковий потенціал за обома точками зору, обома підходами — і тим, який трактує «словесні перекази як фрагменти багатокодових текстів культури», і тим, який «зосереджує увагу на самому словесному тексті та запитує про його культурний контекст» [Bartmiński, 1990: 126].

Певні підсумки проведеної дискусії були зроблені в жовтні 1995 року, під час загальнопольського наукового симпозіуму «Сучасна фольклористика: дилеми і перспективи», яка відбулась у м. Ополє. У матеріалах цієї конференції представлені погляди найвизначніших польських фольклористів: Роха Сулими, Єжі Бартмінського, Дороти Сімонідес, Віолетти Васілевської-Кравчик, Іоланти Луговської, Кшиштофа Вроцлавського, Терези Смолінської, Пьотра Ковальського. Проблематика симпозіуму зародилася з потреби переосмислення і нового розуміння проблем та перспектив фольклористики як окремої наукової дисципліни. На той час у середовищі польських фольклористів переважала думка, що фольклор — це культурна традиція, пов'язана виключно з мешканцями села XIX сторіччя і їхніми уявленнями про світ, яке знайшло своє відображення в казках, переказах, прислів'ях тощо. Завданням, яке ставили перед собою учасники конференції, було розбити цей міф і показати обличчя сучасної фольклористики,

об'єктом вивчення якої є, серед іншого, й сучасний фольклор, як це прийнято в Європі. Учасники симпозіуму звертали увагу на розширення семантики терміну фольклор, на те, що він тепер охоплює нові явища, на фольклор різних суспільних груп і середовищ; підкреслювали помилковість обмеження фольклору виключно селянською культурою. Дискусії відбувалися навколо такої групи питань: Які критерії визначають сучасний фольклор? Хто є сучасним носієм фольклору? Якою мірою він є мистецтвом слова? У чому проявляється це мистецтво? Яке значення має саме усна форма передачі інформації? [Folklorystyka, 1995: 7-9].

Актуальними для української фольклористики видаються міркування щодо сучасних конотацій термінів на позначення об'єкта вивчення фольклористики. Традиційно в польській фольклористиці для цього вживається термін *народна література* (literatura ludowa). Цей термін використовується стосовно текстів, зафіксованих етнографами XIX століття. Утім, сьогодні польські дослідники вважають неприйнятним застосування терміна literatura ludowa саме через його аксіологічні конотації, що на сучасному етапі не відображають властивостей фольклору і не апелюють до його носіїв, тому замість нього пропонують більш місткий за значенням термін *словесний фольклор* (folklor słowny) [Wróblewska, 2005: 8-9]. Така номінація підкреслює немистецький, нелітературний характер усних переказів, вказує, що фольклор може побутувати серед різних, а не лише селянських суспільних груп. Термін *словесний фольклор*, на думку Віолетти Врублевської, виражає специфіку побутування фольклорних текстів, можливості виникнення нових варіантів і версій одного й того ж тексту, але за умови, що вони спиратимуться на відомі композиційні схеми. Така термінологічна заміна є доволі симптоматичною: вона вказує на ті риси і властивості об'єкта, які сьогодні позиціонуються польською фольклористикою як вагомі, значущі і варті уваги. Як вважає Врублевська, характер фольклору визначає ряд соціальних чинників, серед яких найважливішими є належність особи до певної соціальної групи, а також освіта, вік, стать і місце проживання. Кожна суспільна група використовує специфічні форми комунікації, добирає спільні теми, які дають можливість порозумітися співрозмовникам, має схожі системи цінностей, неписані правила, що є типовими для усної культури, і врешті-решт характеризується схожими моделями проведення вільного і робочого часу, що є важливим інтеграційним чинником [Wróblewska, 2005: 9].

Для сучасної польської фольклористики властиве розуміння, що поняття *народ*, яке у традиційній фольклористиці трактувалося передусім як селянство, «в умовах сучасного демократичного суспільства виявилось розмитим, втратило чіткі межі... що безпосередньо впливає на саме поняття фольклор, «народознавство» у визначенні Томса» [Bartmiński, 2005: 110]. Таким чином, у «демократичному суспільстві традиційне поняття «народ» зникає, а міські субкультури, популярна і масова культура стрімко розвиваються» [Там само]. Замість категорії *народ* Єжі Бартмінський пропонує користуватися категорією *соціум*. Особливої ваги в такому ракурсі набувають явища, що належать колективу, суспільству, повсякденності, — як те, що відомо і прийнято певним (більшим чи меншим) колом людей [Там само]. Заміна поняття *народ* на поняття *соціум* є принциповим і значущим, адже таким чином дослідник починає осмислювати фольклор не як власність певного суспільного прошарку, а як власність усіх і кожного зокрема.

У Польщі сформовано соціологічний напрямок у вивченні фольклору. Найяскравіше репрезентує цей напрям дослідниця з Лодзі Віолетта Кравчик-Василевська, яка подає таке розуміння фольклору: «Фольклор як окрема частина культури символічної характеризується тим, що виявляє стан свідомості людей та їх фактичне ставлення до явищ і культурно-соціальних проблем» [Kravchuk-Wasilewska, 1995: 99]. Отже, у переказах, легендах, анекдотах, графіті, загадках, плітках чи чутках відбиваються «істинні системи цінностей, норм, стандартів і стереотипів, які визнаються певною соціальною групою чи середовищем» [Kravchuk-Wasilewska, 2000: 94]. Характер фольклорної комунікації визначається двома взаємодоповнюючими тенденціями: «...будучи знаком визнаної спільнотою традиції (перекази від покоління до покоління), фольклор є одночасно коментарем сучасності (переказ від людини до людини)» [Kravchuk-Wasilewska, 2003: 28]. Дослідниця підкреслює, що перекази, які здаються нам індивідуальними, насправді мають фольклорний характер (зрештою, функціонують у варіантах) і по суті своїй є результатом проєкції колективної ментальності [Там само].

Юланта Луговська питання онтологічного статусу і меж фольклору вважає головним і найскладнішим питанням фольклористики. Від того, яким чином дослідник вирішує для себе це питання, залежить не лише спосіб інтерпретації і вибрана модель опису феноменів народної творчості, але також «оцінка їх гуманістичного змісту і цінності» [Ługowska, 1999: 13]. Для

Луговської принциповим є розмежування дослідників на тих, хто вважає фольклор лише частиною загальнонародської культури, і тих, хто тлумачить фольклор як універсальне поняття, що проявляється в усіх пластах людської культури. Для перших властиве розуміння фольклору як поняття регіонального, діалектного, опертого на традицію. Для цієї традиції характерна «замкнутість у власному соціальному і культурному колі, а також нечутливість до усього, що могло б порушити стабільність місцевих уявлень і звичаїв, пов'язаних зі специфічним страхом перед змінами» [Ługowska, 1999: 14].

Що стосується розуміння фольклору як універсальної цінності, то, на думку польської дослідниці, «цінності, завдяки яким народній культурі можна надати статус «універсальності», містяться в ній цілком природно і є ніби «готовими»; звідси походить їхня універсальна властивість переходити власні межі, завдяки чому вони можуть стати частиною загальнонародної культури» [Ługowska, 1999: 15]. До таких цінностей належать передусім універсальні культурні моделі, такі, наприклад, як *дерево життя* чи, скажімо, *бінарні опозиції*, що їх можемо знайти у культурах не лише європейських народів.

Якщо прийняти думку Луговської про те, що фольклор репрезентує універсальні цінності, закономірно постає питання: як саме ці цінності «закодовані», у яких явищах і формах народної культури ми можемо їх відшукати. На думку дослідниці, «у фольклорній спадщині справді універсальними можуть виявитись не теми, мотиви, подвиги героїв <...> а загальні комунікативні моделі і типові взірці, сформовані в умовах народної культури в антропологічному розумінні цього поняття» [Ługowska, 1999: 23]. Таким чином, дослідниця сприймає фольклор не лише як сукупність текстів, сюжетів, жанрів, а як певну суспільну функцію, спосіб самовираження, що одвічно був притаманний людській природі.

Основними проблемами, які сьогодні насамперед цікавлять польську фольклористику, Рох Сулима вважає такі:

1. Поняття фольклору і споріднених із ним явищ в академічних і поточних дискурсах сучасної культури.
 2. Важливість виокремлення наукових дисциплін — літературознавства і фольклористики.
 3. Фольклористика в рамках проекту антропології слова.
 4. Практики усного слова як профіль дослідження народної культури.
 5. Етнолінгвістика (етнонаука) і фольклористика. Наслідки цього поєднання для польської науки.
 6. Фольклористика і слово у мультимедійному просторі.
 7. Фольклористика як різновид діагностики суспільства.
 8. Фольклористика і дослідження сучасної попкультури.
- [Sulima, 2005: 81].

Загалом сучасну ситуацію в польській фольклористиці, яка самовизначається як окрема наукова дисципліна, Рох Сулима окреслює як «пошуки свого предмета дослідження в новій ситуації, яку можна окреслити як антропологічний поворот в польській науці про культуру». Результатом такого пошуку може бути запропонований Рохом Сулимою проект під назвою «антропологія слова», де фольклор розуміється передусім як «тип символічної практики люду, як розповідання (*wypowiedzenie*) у розумінні Бахтіна, як свідчення людини мовлячої, діючої і здобуваючої досвід» [Sulima, 2005: 88]. Для даної концепції визначальною категорією фольклору є категорія усності. «Усність як світогляд, як оральний спосіб буття в світі, підкреслює те, що у фольклорній оповіді є **індивідуальним, суб'єктивним**» [Sulima, 2005: 81].

Визнаючи антропологічний характер сучасної польської фольклористики, Віолетта Врублевська зазначає, що попри вивчення традиційних явищ фольклору сучасна польська фольклористика займається «слідами проявів давнього фольклору в повсякденності та вивченням нових форм фольклору» [Wróblewska, 2005: 8].

Одним із сучасних фольклоротворчих факторів Врублевська вважає існування загальної думки про факти, які не можна пояснити однозначно і просто: раптове зцілення, випадковість, яка рятує когось від нещастя, таємничі кола на полях чи сліди на мурах, в яких можна побачити постать Богоматері. Це охоче витлумачується як дія надприродних сил, що породжує відповідні фольклорні фабули [Wróblewska, 2005: 10].

Розширення «поля дослідження» для фольклористики полягає у зверненні до таких, на перший погляд, дивних для української науки матеріалів, як опубліковані в польській пресі матримоніальні оголошення та некрологи [Kolbuszewski, 1998]. Вивченню матримоніальних

оголошень з позиції фольклориста присвячена монографія молоді дослідниці з Лодзі Катажини Оршуляк-Дудковскої [Orszulak-Dudkowska, 2008].

Книга Діонізіюша Чубалі «Навколо міської легенди» є зразком проведення фольклористичного дослідження саме на основі сучасного матеріалу. «Вивчення міської легенди вносить до дещо застиглої традиційної фольклористики два нових важливих елементи. З одного боку, йдеться про тексти нараційні (до цього часу ігноровані фольклористами), з іншого боку, про відкриття їх специфічної екзистенції і загальної суспільної ролі (величезний вплив на людське суспільство в цілому)» [Czubala, 2005: 5]. Особливістю сучасних легенд є те, що вони є комунікативними формами — «актуальними, спонтанними, гарячими, такими, що пробуджують емоції і змушують до безпосередньої реакції» [Там само]. До фольклорних творів автор зараховує міську легенду — завдяки її анонімності, варіативності, а також значному розповсюдженню, часто в межах усього цивілізованого світу. Дослідник закономірно ставить питання: чи є сучасна міська легенда зразком нового фольклору, чи справа лише у новому баченні і глибшому розумінні механізмів усної культури? [Czubala, 2005: 11].

Якщо в минулому тексти фольклорної прози були пов'язані з суспільством традиційного типу, закорінені у традиційному типі культури, то сучасні тексти часто не мають стосунку до конкретної суспільної групи, на них можна натрапити практично всюди: «...своєю еластичністю, здатністю до адаптації <сучасні фольклорні форми> подібні швидше до масової культури» [Wróblewska, 2005: 12].

Сучасні форми масової комунікації й технічні можливості сучасного світу поставили під сумнів навіть найфундаментальнішу категорію фольклористики — категорію усності. Записи фольклору транслюються по радіо і телебаченню, зберігаються у записах на компакт-дисках. Інтернет, комп'ютерні мережі та мобільний зв'язок також долучаються до продукування специфічних форм фольклору, при яких зв'язок з усною традицією розривається. Пйотр Ковальський говорить навіть про «втрату пам'яті» як специфічну рису трансляції фольклорного твору [Kowalcki, 1990: 51]. Людську пам'ять замінює пам'ять цифрова. Пошуки аналогій між усним та інтернет-фольклором також є предметом дослідження польської фольклористики. Тут маємо на увазі передусім здобутки **лодзинської школи**. Зокрема Віолетта Кравчик-Василевська присвячує окремі розвідки електронному фольклору [Kravchuk-Wasilewska, 2008], фольклору, який з'явився у сучасних мас-медіа (у тому числі в електронному варіанті) після терористичного акту 11 вересня 2001 року [Kravchuk-Wasilewska, 2008]. Окремий розділ своєї монографії присвячує шлюбним оголошенням в інтернеті Катажина Оршуляк-Дудковска [Orszulak-Dudkowska, 2008].

Віолетта Врублевська звертає увагу на значний динамізм сьогоденного фольклору, на нетривалість, швидкоплинність фольклорних форм, які, на відміну від своїх попередників, закорінені у традицію, швидко зникають з ужитку, а на їхньому місці виникають нові, більш захоплюючі сюжети. «Зв'язок із сучасністю, швидка дезактуалізація тем та конкретних текстів — це властивість популярної культури, котра, проте, не служить цілям дидактичним, формуванню звичаєвих та моральних норм певної групи, а передусім розважає» [Wróblewska, 2005: 15]. Масова література дає споживачеві «стереотипну візію світу, замкненого в безпечних, передбачуваних границях» [Там само]. Схожу функцію виконує і сучасний словесний фольклор, який «користає з багатств народної культури, її форм і тематики, особливо з системи уявлень, більше того — способу екзистенції, пов'язаного з масовою культурою» [Там само].

Обличчя сучасної польської фольклористики певною мірою визначається національними традиціями польської науки. Передусім варто відзначити відсутність поділу науки (а отже, і наукових шкіл) на столичну і провінційну. Польська фольклористика — це ряд регіональних наукових центрів, яким властивий певний методологічний підхід, вибірковість в об'єкті дослідження, з яким пов'язані імена вчених, відомих у своїй галузі. Таким чином, можемо виділити декілька центрів (чи шкіл) польської фольклористики.

Наукові інтереси **люблінської школи** фольклористики, керованої професором Єжі Бартмінським, зосереджені навколо етнолінгвістичної проблематики. Ця школа, мабуть, найбільш znana в Україні — очевидно, завдяки давнім науковим контактам Бартмінського і науковців сектору фольклору Інституту слов'язознавства і балканістики РАН, багато років очолюваного Микитой Іллічем Толстим, а також близькістю до фольклорно-етнографічного наукового осередку у Львові. Люблінських дослідників цікавлять передусім проблеми мовних стереотипів, символів культури, поезики усного тексту, мовної картини світу. Використовуючи досягнення лінгвістики, семіотики

й культурної антропології, люблінські науковці проводять широкі дослідження в галузі народної культури. Основним здобутком цієї школи є поява перших томів «Словника народних стереотипів і символів», а також багатотомного видання «Етнолінгвістика».

Особливість методологічного підходу люблінської школи влучно висловив Рох Сулима: «В працях люблінської школи є щось, що можна було б назвати категоріальним синтезом, більше — застосуванням категорій лінгвістики, етнографії (польові дослідження), літературознавства (поетика тексту), антропології культури, аксіології і навіть суспільної прагматики» [Sulima, 2005: 81].

Засновником **вrocławської школи** фольклористики вважають Чеслава Гернаса. Для цієї школи властиве акцентування дослідницької уваги на проблемах історичної семантики культури. Методологічними засадами цієї школи є визнання важливості і взаємодоповнення джерел історичних, філологічних, соціологічних та політологічних. Історична роль вrocławської школи для польської фольклористики полягає передусім у проведенні вrocławських фольклористичних семінарів, які регулярно відбувались упродовж 70-80 років ХХ століття, а також у виданні журналу «Література людова», який ще й сьогодні є найцікавішим для фольклориста періодичним виданням Польщі. Коло сучасних наукових зацікавлень вrocławської школи — зв'язок фольклору і популярної літератури, фольклору і літератури для дітей та молоді (Єжі Чесліковський, Іоланта Луговська, Ришард Ваксмунд).

Близька за методологічним спрямуванням **опольська школа** фольклористики проводить дослідження фольклору в широкому культурологічному контексті. Становлення цієї школи пов'язане з ім'ям знаної у Польщі дослідниці народної культури Сілезії Дороти Сімонідес. Базовою методологічною настановою цієї школи є концентрація наукових зацікавлень навколо систематичних польових досліджень і видання текстів. Фольклористична наука для опольської школи — це передусім наука антропологічна, яку трактують як спосіб соціальної діагностики. Сьогодні кафедру фольклористики в Опольському університеті очолює учениця Дороти Сімонідес — Тереза Смолінська. З діяльністю цієї школи пов'язана наукова діяльність Пйотра Ковальського.

Варшавська школа фольклористики створена учнями професора Юліана Кжижановського. Колом її наукових зацікавлень є систематика явищ фольклору, вивчення фольклорно-літературних зв'язків, історія фольклористики. Методологічна орієнтація цієї школи полягає передусім у філологічному та культурно-історичному аспекті вивчення фольклору. Останнім часом варшавська школа цікавиться запропонованою Рохом Сулимою темою антропології слова.

Краківське наукове коло, окрім досліджень сучасного фольклору, проводить культурно-історичні дослідження народної «картини світу»; торунська група дослідників (Віолетта Врублевська) займається передусім вивченням народної казки. **Торунську школу** фольклористики з методологічної точки зору розглядаємо передусім як розвиток філологічної фольклористики та дослідження фольклорно-літературних зв'язків (переважно на матеріалі казки). Не можна сказати, що роботи торунських науковців ґрунтуються виключно на філологічних методиках, — швидше можна зауважити, що в цих дослідженнях творчо застосовано сучасні культурологічні підходи.

Сучасна польська фольклористика тісно пов'язана з антропологією, особливо культурною антропологією. Провідні школи польської фольклористики — вrocławська, опольська, варшавська, лодзінська — не лише вважають культурно-антропологічний підхід вагомим складником фольклористичних досліджень, але й часто самі дослідження з'являються на перетині міждисциплінарного простору антропології і фольклористики. Загалом це відповідає світовим тенденціям розвитку гуманітарної думки, адже антропологічні дисципліни з початку ХХ століття займають у науковому дискурсі те місце, яке раніше належало філософії. Сильною стороною антропологічних досліджень можна вважати поєднання роботи на теренах із якнайширшими теоретичними узагальненнями. На сьогодні антропологія займає провідне місце серед наук, що спроможні розповісти людині про неї саму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бріцина Олександра, Головаха Інна, Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині: Тексти та розвідки. — К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2004. — 584 с.

2. Брицина Олександра, Українська усна традиційна проза: Питання текстології та виконавства. — К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2006. — 400 с.
3. Вахніна Лариса, Нове бачення польських фольклористичних досліджень // Київські полоністичні студії. — Т. 10. — Київ, 2008. — С. 429-435.
4. Народна творчість та етнографія / *Etnologia polska* — Польська етнологія. — 2007. — №1.
5. Bartmiński, Jerzy *Folklor — Język — Poetyka*. Wrocław — Warszawa — Krakow: Zakład narodowy imienia Ossolinskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1990. — 240 s.
6. Bartmiński Jerzy, *Folklorystyka, etnonauka, etnolingwistyka — sytuacja w Polsce* // *Literatura Ludowa*. — Wrocław: 2005. — № 6 (49). — S. 5-13.
7. Burshta Józef, *Folklor* // *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne* // redaktor naukowy Z. Stachchak. — Warszawa-Poznań, 1987. — S.124—128.
8. Czubała Dionizjusz. *Wokół legendy miejskiej*. — Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH, 2005. — 156 s.
9. *Folklorystyka: dylematy i perspektywy* / redaktor naukowy Dorota Simonides. — Opole: Uniwersytet opolski. Instytut Filologii Polskiej, 1995.— 170 s.
10. Hernas Czesław, *Co to jest język folkloru?* [wprowadzenie do dyskusji], *Literatura Ludowa*. — Wrocław: — 1976. — № 4-5. — S. 3-4.
11. Kolbuszewski Jacek, *Współczesne nekrologi pożegnalne* // *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury* / pod red. J. Bartmińskiego. — Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1998.— № 9-10. — S. 193-210.
12. Kowalcki Piotr, *Współczesny folklor folklorystyka. O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych*. — Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1990.
13. Kravchuk-Wasilewska Violetta, *W obronie folkloru, czyli dialog między tradycją i współczesnością* // *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy* / pod redakcją Doroty Simonides. — Opole: Uniwersytet Opolski, Instytut Filologii Polskiej, 1995. — S. 99—104
14. Kravchuk-Wasilewska Violetta, *AIDS Studium Antropologiczne*. — Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2000. — 234 s.
15. Kravchuk-Wasilewska Violetta, *Po 11. września, czyli folklor polityczny jako wyraz globalnego lęku* // *Literatura Ludowa*.— Wrocław: 2003. — № 3 (47). — S. 25-34.
16. Kravchuk-Wasilewska Violetta, *E-folklor jako zjawisko kultury digitalnej* // *Literatura Ludowa*. — Wrocław: 2008. — № 4-5 (52). — S. 25-34.
17. Jęgoska Jolanta *Folklor — tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne*. — Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999. — 208 s.
18. Orszulak-Dudkowska Katarzyna, *Ogłoszenie matrymonialne. Studium z pogranicza folklorystyki i antropologii kultury* — Łódź: Polskie towarzystwo ludoznawcze, 2008. — 184 s.
19. Simonides Dorota, *Przyszłość folklorystyki. Marzenia czy potrzeba naukowa?* // *Folklorystyka: dylematy i perspektywy* / redaktor naukowy Dorota Simonides. — Opole: Uniwersytet opolski. Instytut Filologii Polskiej, 1995.— S. 11-27.
20. Sulima Roch, *Rekonstrukcje i interpretacje. Od folklorystyki do antropologii codzienności* // *Folklorystyka: dylematy i perspektywy* / redaktor naukowy Dorota Simonides. — Opole: Uniwersytet opolski. Instytut Filologii Polskiej, 1995.— S. 55-72.
21. Sulima Roch, *Folklorystyka jako antropologia słowa mówionego* // *Literatura Ludowa. / Dwumiesięcznik naukowo-literacki / Polskie towarzystwo ludoznawcze. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego*. — Wrocław: 2005. — № 4-5 (49). — S. 81-92.
22. Sulima Roch, *Profesor Dorota Simonides i Opolska szkoła folklorystyki* // *Literatura Ludowa / Dwumiesięcznik naukowo-literacki / Polskie towarzystwo ludoznawcze. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego*. — Wrocław: 2008. — №3 (52). — S. 9-12.
23. Wróblewska Violetta, *Współczesny folklor słowny* // *Folklor w badaniach współczesnych* / pod red. Adriana Mianeckiego, Agnieszki Osińskiej i Luizy Podziewskiej. — Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005. — S. 7-15.

SUMMARY

In the article the views of modern Polish scientists on the object and the subject of folklore, which has undergone significant changes due to the anthropological tendency in folkloristics are discussed. Methodological pluralism and the possibility of coexistence of different scientific approaches and schools in the same academic discipline are marked as the characteristic feature of modern Polish science.

Key words: Polish Folkloristics, cultural anthropology, the object and the subject of translation, folk text and cultural context.

ПЕРВЫЕ ЕВРОПЕЙЦЫ

Ископаемые человеческие останки, хотя и сохранившиеся лишь частично, однозначно указывают на то, что колыбелью человечества является Африка. Только на Черном материке были найдены следы жизни продолжительностью свыше 5 млн. лет, которые обнаруживают промежуточные формы между обезьянами и человеком: *австралопитеки* (4,2-2 млн. лет назад) – *Homo habilis* (2-1 млн.) – *Homo erectus* (1,9 млн. – 200 тыс.) – *Homo erectus heidelbergensis* (600-200 тыс.) – *Homo sapiens neandertalensis* (200-30 тыс.) – *Homo sapiens sapiens* (от 40 тыс.).

1. Старейший житель Европы

7 октября 1993 г. произошло, может быть, самое значимое за последние годы палеонтологическое событие на нашем материке – обнаружено останки старейшего европейца. В этот день в галереях глубокой известковой пещеры, называемой *grotta di Lamalunga*, недалеко от Альтамуры – область Апулия (юго-восточная Италия), на глубине 60 метров группа спелеологов обнаружила кости гиен, лошадей, оленей, а также, в небольшой яме, почти полностью сохранившийся скелет прачеловека, покрытый толстым слоем известковых натечков. Это был скелет взрослого мужчины ростом в 160-165 см. Полученные до сих пор результаты исследований позволили установить, что это старейший, хорошо сохранившийся скелет гоминида в Европе, возрастом в 400 тыс. лет. На основе анализа черепа исследователи предположили, что «человек из Альтамуры» мог являться промежуточным звеном между *homo erectus* (первым гоминидом, который появился в Европе) и неандертальцем. В 1994 г. в буроугольном разрезе недалеко от Шёнингена, в Нижней Саксонии, немецкие археологи обнаружили другую сенсационную находку из того же периода – метательные копья из стволов елей (6 целиком и 2 сломанных). Ввиду того, что их обнаружили рядом с костями диких лошадей, исследователи считают, что тогдашним гоминидам была уже известна охота с нагоном. Такое групповое занятие (возможно уже с распределением ролей) требовало планирования и общения друг с другом. На основании этого предполагается, что *homo erectus* мог пользоваться речью.⁶³

2. *Homo erectus* и *Homo sapiens* из Кро-Маньон

Судя по ископаемым, первые люди начали дальнейшие путешествия около 2-1 млн. лет назад. Это произошло на уровне *homo erectus*.

Homo erectus, без всякого сомнения, имел человеческие черты, был прямоходящим, у него был большой мозг, он умел делать и использовать сложные каменные предметы. Однако история Европы неразрывно связана с неандертальцами, которые проживали на Земле 200 тыс. – 30 тыс. лет назад.

Homo neandertalensis

В 1856 г. работники, добывающие кальцит в долине Неандерталь близ Дюссельдорфа в Германии взорвали небольшую пещеру. Во время разборки щебня был обнаружен фрагмент черепа, а затем бедренные кости, ребра, кости рук и плеч. Сначала думали, что это останки вымершего пещерного медведя, что в этой части Европы происходит довольно часто. Это мнение опроверг местный учитель и любитель естествознания Йоганн Карл Фульротт – череп, с одной стороны, не был похож на череп обезьяны, с другой – не был также похож на череп человека (выступающие надглазничные валики). После публикации в 1859 г. работы Чарльза Дарвина *Происхождение видов*, начали брать во внимание, что, возможно, Земле больше, чем несколько тысяч лет (как считали раньше на основании библейской книги Бытия). «Неандертальского человека» можно было уже считать одним из наших очень далеких предков. При случае пришлось опровергнуть еще несколько невероятных предположений – что это череп человека, болящего редкой болезнью, от которой полнеют кости и выступают надглазничные валики, или же что это скелет казака, раненого во время наполеоновских войн, который залез в пещеру и там скончался

⁶³ *Najstarszy Europejczyk*, [в:] *Cywilizacja*, Jubileuszowa kolekcja „Polityki”, Zeszyt 9, с. 149, dodatek do: „Polityka” Tygodnik Nr 17/18 (2602), 28 kwietnia – 5 maja 2007, Nr indeksu 369195.

(добавим, без оружия и даже формы). За следующие 100 лет нашли несколько других останков, имеющих эту же структуру: крепкое телосложение, большой объем мозговой коробки (в принципе, чуть больше чем у современных людей), содержащей, вероятно, большой мозг, широкий нос и бросающиеся в глаза полные надглазничные валики⁶⁴. Останки происходили из Гибралтара и южной Испании – в самом деле первый гибралтарский экземпляр был найден в 1848 г., за восемь лет до находки в Неандертале, но тогда его игнорировали. Останки обнаруживали в Бельгии, Франции, Хорватии, а также в Израиле, Ираке и Узбекистане⁶⁵. Возможно, неандертальцы хоронили своих усопших, а даже заботились о больных и умирающих⁶⁶.

О проявлении сочувствия и заботы среди примитивных гоминидов свидетельствуют новейшие находки в Грузии. Антропологи в грузинском селе Дминис нашли хорошо сохранившийся беззубый череп нашего предка, возрастом не менее 1,77 млн. лет. Тщательные исследования костей показали, что найденный гоминид потерял зубы, как минимум, за несколько лет до смерти. Чтобы выжить «беззубый» вынужден был питаться мягкими тканями, такими как, мозг, костный мозг, а также растениями (ему была доступна только черника). Вероятнее всего, один он не смог бы выжить, кто-то (локальная община) должен был заботиться о нем⁶⁷.

Итак, вопреки известному представлению, наши, даже далекие, предки вовсе не были грубыми дикарями.

***Homo sapiens* из Кро-Маньон**

На основании анализа ископаемых останков считается, что 45 тыс. лет назад внезапно появились в Европе люди, скелет которых был значительно тоньше, а череп практически не отличался от черепов современных европейцев. Нет сомнения, что это останки представителей нашего вида – *Homo sapiens*. В Европе эти древнейшие формы известны под названием «кроманьонцы», от стоянки Кро-Маньон во Франции, в котором в 1868 были обнаружены такие же кости (аналогично – неандерталец берет свое название от Неандерталь близ Дюссельдорфа в Германии)⁶⁸.

Кроманьонцы пользовались более сложным и более тщательно сделанным набором орудий с кремневыми отщепками, используемыми для изготовления ножей, скребков, резцов, они первыми использовали кости животных и рога оленя в качестве сырья для ремесленного производства, а также занимались искусством. Люди из Кро-Маньон создали символическое искусство, они были художниками. Свыше 200 пещер во Франции и южной Испании украшены прекрасными, полными жизни изображениями диких зверей. Олени, лошади, мамонты и зубры украшают стены глубочайших гротов, вне доступа дневного света. Они не напоминают неумелых детских рисунков, а представляют собой экспрессию таланта и зрелое воображение, представляют природу мира абстрактным и мистическим образом⁶⁹.

До нынешнего времени до конца не решен вопрос, являются ли неандертальцы предками современных европейцев или же следующим эволюционным тупиком? Могли ли они скрещиваться с *homo sapiens sapiens*? Вероятнее всего, время от времени происходили половые акты между мужскими представителями *homo sapiens sapiens* и женщинами *homo sapiens neandertalensis*. Обратная конфигурация вряд ли происходила.

Зато нет сомнений относительно того, что все люди, живущие в нынешнее время, принадлежат к одному виду *homo sapiens sapiens*. Они могут без проблем скрещиваться. Исторические события за последние несколько сот лет привели к смешению людей с различных территорий нашей планеты, что является отличным доказательством успешной возможности скрещивания людей в рамках всех возможных комбинаций. Даже если нет уверенности в использовании всех комбинаций, можно быть уверенным, что в любом случае не существует никакого генетического препятствия для успешного скрещивания.

⁶⁴ А также отсутствие подбородочного выступа нижней челюсти.

⁶⁵ Каменные предметы, найденные на этой территории, были чуть сложнее, чем принадлежащие предшественнику тогдашнего прачеловека.

⁶⁶ В. Sykes, *Siedem matek Europry*, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2002, с. 93-94.

⁶⁷ См. О. Sobolewska, *Homo pełen troski*, „Gazeta Wyborcza” z 15 kwietnia 2005, с. 23.

⁶⁸ См. В. Sykes, *указ. соч.*, с. 94.

⁶⁹ Там же. с. 95

3. Гены и происхождение европейцев

Вытеснение неандертальцев современными людьми (кроманьонцами) произошло в начале верхнего палеолита, т.е. около 40 тыс. лет назад. История заселения Европы отмечает еще один существенный момент – около 7,5 тыс. лет назад происходит т.н. неолитическая революция, когда земледельцы приходят на смену охотникам и собирателям⁷⁰.

Однако, оказывается, что современные жители Европы (в том числе и поляки) в большинстве восходят к грубым кочевым племенам, а не – как считали до сих пор – к цивилизованным земледельцам, способным выращивать хлеб и строить дома.

Такие выводы делаются на основе истории человеческого вида, записанной в генах. Это стало возможным благодаря сравнению митохондриальной ДНК, наследуемой по материнской линии. Митохондриальные ДНК людей, имеющих общего материнского предка похожи друг на друга. Существенным является также то, что мутации в ее пределах появляются в относительно постоянные промежутки времени, в связи с этим говорится даже о т.н. митохондриальных часах. Чем больше времени истекло с момента, в котором жил общий материнский предок, тем больше различий можно обнаружить в митохондриальной ДНК. Собранный на данный момент корпус данных, охватывает территорию всего мира, и подсчитывается в несколько сот тысяч образцов. Это позволило выделить 33 клана в масштабах всего земного шара и дойти до самой «митохондриальной Евы» – праматери всего человечества, живущей в Африке, вероятнее всего, около 200 тыс. лет назад⁷¹.

По мнению сторонников т.н. «теории выхода из Африки», около 100 тыс. лет назад современные люди начали покидать свой родной материк, чтобы окончательно начать колонизацию остального мира⁷². Однако весьма вероятно, что это могло произойти даже 75 тыс. лет назад.

Влияние на изменение истории человечества мог оказать климатический кризис, который коснулся Черного материка именно 75 тыс. лет назад. Доказательством, что такого рода сценарий событий имеет смысл, являются донные отложения, происходящие из глубоких слоев озер Малави и Танганьика в Восточной Африке, а также озера Босумтви в Гане. Анализы отложений показывают, что в Экваториальной Африке произошла засуха, которая продолжалась несколько тысяч лет. Бурения показали, что 75 тыс. лет назад озеро Малави, которое сегодня насчитывает около 550 км. в длину и 700 м в глубину превратилось в несколько мелких водоемов.

Состояние озера Босумтви было еще хуже. Этот кратер, образованный от падения астероида, в настоящее время заполнен водой, но несколько тысяч лет назад там не было ни капли воды. Это могло произойти только из-за продолжительной и катастрофической засухи, охватившей весь континент. Исследователи из университета Сиракузы в США, возглавляющие проект, предполагают, что именно недостаток воды вынудил наших предков оставить Африку. Итак, за свое существование мы должны быть благодарны небольшой группе беженцев из раскаленной Африки (заселение остальной части земного шара осуществил только один из 13-и африканских кланов⁷³), отправившихся в путь не за тем, чтобы покорить мир, а чтобы найти воду⁷⁴.

Колонизация из Африки начала поступать по единственному сухопутному пути через Синай на Ближний Восток. Доказательства из Израиля свидетельствуют о том, что *Homo sapiens* попал на Ближний Восток около 75 тыс. лет назад. Он там остался 30 тыс. лет. В Европе обитали тогда, физически приспособленные к холоду, неандертальцы. Они успешно охотились на крупных

⁷⁰ На эту тему см. работы, А. Wierciński, *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 1994, с. 185-206 (глава: *Wielka Bogini – ideologiczna przemiana w społeczeństwach neo-eneolitycznych*).

⁷¹ Генетические исследования показывают, что африканская женщина, живущая почти 200 тыс. лет назад была совместным предком современного человечества. См. R. L. Cann, A. C. Willson, *Afrykański rodowód ludzkości* [w:] *Ewolucja człowieka. NOWE SPOJRZENIE*, „Świat Nauki” Wydanie specjalne Nr 3 2003, WSiP, с. 56-63. (Zaktualizowane ze „Świata Nauki” nr 6/1992).

⁷² См. D. Drayna, *Mutacje założycielskie*, „Świat Nauki” Nr 11/2005 г., с. 34-41.

⁷³ См. В. Sykes, указ. соч., с. 210. (По словам Б. Сайкса, «Эта миграция людей не могла быть массовой. Если бы сотни тысяч людей покинули Африку, то в наборе генов остальной части мира было бы возможно найти несколько африканских кланов. Но это не так. Участвовал в этом только один клан, который мы назвали именем Лара» (там же, с. 210-211).

⁷⁴ См. *Przyczyny pradawnego exodusu. Uciekliśmy z Afryki przed suszą*, „Gazeta Wyborcza” Nr 289.4992, Wtorek 13 grudnia 2005, с. 19.

животных тундры. На Ближнем Востоке произошел расцвет технологии и общественных отношений – это дало превосходство *Homo sapiens sapiens*. Благодаря этой физической и организационной подготовке, этот вид смог установить постоянное местопребывание в Европе. 35 тыс. лет назад люди начали покорять равнины западной Европы. Их жизнь подчинялась миграции животных в тундре и борьбе за выживание во время суровых зим. Заселение Европы *Homo sapiens sapiens* окончательно закончилось лишь 15 тыс. лет назад.

Можно говорить о нескольких миграционных волнах *Homo sapiens*⁷⁵.

1 волна – на Ближний Восток – 75 тыс. лет назад (30 тыс. лет до миграции в Европу),

2 волна – в Австралию – 60 тыс. лет назад⁷⁶ (с Ближнего Востока через Южную Азию за тысячи лет до начала заселения Европы, а также Азии. Учитывая, что этот путь был теплым, не было необходимости приспосабливаться к климату. К сожалению, существует очень мало информации насчет генетического материала австралийских аборигенов. В Австралии существует несколько неопределенных еще кланов. Зато, без всякого сомнения, известно, что кто бы то ни открыл Австралию, несомненно он умел путешествовать в лодке, так как даже при низжайшем уровне моря, чтобы добраться до континента, следовало проплыть как минимум 50 км. через открытое море),

3 волна – в Европу – 45 тыс. лет назад (*Homo sapiens* окончательно заселил ее 15 тыс. лет назад),

4 волна – В Азию – 35 тыс. лет назад (поздно, ввиду неблагоприятных климатических условий – суровые зимы).

5 волна – в Америку – 13 тыс. лет назад, благодаря перешейку, соединявшему Сибирь с Аляской (его существование 25-13 тыс. лет назад связано с Великим ледниковым периодом. Впрочем, возможно, что произошли две миграции на этот континент: первая – 15 тыс. лет назад и вторая – 12 тыс. лет назад [от нее происходят современные индейцы]⁷⁷. И что интересно, колонизация обеих Америк заняла нашим предкам лишь одну тысячу лет).

6 волна – в Японию – 13 тыс. лет назад с азиатского континента.

Вышеупомянутые пионерские исследования митохондриальной ДНК были проведены проф. Брайаном Сайксом, преподавателем генетики Оксфордского университета. Этот мировой авторитет в области выделения ДНК из костей стал известен проведением исследований останков последнего царя России – Николая II и его семьи. Как известно, дело в том, что следовало провести идентификацию предполагаемых останков Романовых. Брайан Сайкс подтвердил их подлинность, указывая на наличие в них «царских» генов, на основании сравнения, найденного генетического материала из ДНК живущих родственников последнего царя России.

Исследования Брайана Сайкса позволили отнести живущих в настоящее время европейцев к одной из семи генетических групп (к ним принадлежит 95% жителей Европы). Каждая группа происходит от одной женщины – матери клана.

Эти матери получили имена: Урсула, Ксения, Елена, Вальда, Тара, Катрин и Жасмин. В своей работе «Семь дочерей Евы» Брайан Сайкс дал характеристику силуэта каждой из них, предполагаемый образ жизни, описание естественной среды, в которой им пришлось жить, а также показатели, говорящие о количестве современных потомков отдельных матерей. И что существенно он назвал также время, в котором жила каждая из них (молекулярные часы идут равномерно, в связи с чем, зная количество мутаций, накопившихся в наших клетках, можно определить время, которое истекло с момента появления отдельного клана)⁷⁸.

И здесь сюрприз – шесть из семи европейских линий возникло задолго перед прибытием первых земледельцев. Урсула жила 45 тыс. лет назад, Ксения – 25 тыс., Елена – 20 тыс., Вальда и Тара – 17 тыс., Катрин – 15 тыс., и только Жасмин – последняя из европейских дочерей

⁷⁵ Ср. В. Sykes, указ. соч., с. 211-216.

⁷⁶ Датировка на основании изученного захоронения в юго-восточной Австралии.

⁷⁷ По мнению Роландо Гонсалеса-Хосе из Университета в Барселоне, который изучил 33 ископаемых черепа, найденных на мысе Калифорнийского полуострова, и доказал, что, вероятнее всего, это были черепа членов племени, черты лица и анатомические черты которых были похожи на первых колонизаторов Америки (1 волна миграции 15 тыс. лет назад). По форме они имеют больше сходства с черепами древних жителей юго-восточной Азии, чем с живущими рядом индейскими племенами, происходившими со II волны миграции 12 тыс. лет назад. (A. Klimek, *Dawno temu w Ameryce. Kto i kiedy zasiedlił Nowy Świat?*, „Gazeta Wyborcza”, Piątek 5 września 2003, с. 15 (на основании „Nature” от 4.09.2003).

⁷⁸ См. В. Sykes, Указ. соч., с. 158-205.

митохондриальної – Евы появилася в Європі разом з приходом цивілізованих земледільців 7,5 тис. лет назад⁷⁹.

Ітак, сучасні жителі Європи походять від грубих кочових народів, а не, як раніше думали, від спроможних вирощувати хліб і будувати поселення земледільців. Отримується, що цивілізовану Європу будували збирально-охотниччі племена⁸⁰.

Висновок прост – у більшості з нас, Європейців, дуже старинні варварські корні.

ЛИТЕРАТУРА

1. Cann R. L., Willson A. C., Afrykański rodowód ludzkości [в:] Ewolucja człowieka. NOWE SPOJRZENIE, „Świat Nauki” WYDANIE SPECJALNE Nr 3 2003, WSiP.
2. Drayna D., Mutacje założycielskie, „Świat Nauki” Nr 11/2005 r.
3. Klimek A., Dawno temu w Ameryce. Kto i kiedy zasiedlił Nowy Świat?, „Gazeta Wyborcza”, Piątek 5 września 2003.
4. Najstarszy Europejczyk, [в:] Cywilizacja, Jubileuszowa kolekcja „Polityki”, Zeszyt 9, dodatek do: „Polityka” Tygodnik Nr 17/18 (2602), 28 kwietnia – 5 maja 2007, Nr indeksu 369195.
5. „Nature” z 4.09.2003.
6. Przyczyny pradawnego exodusu. Uciekliśmy z Afryki przed suszą, „Gazeta Wyborcza” Nr 289.4992, Wtorek 13 grudnia 2005.
7. Ryszkiewicz M., Skąd pochodzisz, Europejczyku?, „Gazeta Wyborcza”, Sobota-Niedziela 12-13 listopada 2005.
8. Sykes B., Siedem matek Europy, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2002.
9. Sobolewska O., Homo pełen troski, „Gazeta Wyborcza” z 15 kwietnia 2005.
10. „Świat Nauki” nr 6/1992.
11. Wierciński A., Magia i religia. Szkice z antropologii religii, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 1994.
12. Wojtasiński Z., Skąd pochodzą Polacy, „Wprost” Nr 9, 5 marca 2006.

Віктор ЯШИН

© 2009

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ ПОВОРОТ У СОЦІОГУМАНІТАРНОМУ ПІЗНАННІ «ІНШОГО»: ЗАХІДНИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ

«Можна впевнено констатувати, що державні дослідження рівня та тенденцій соціального відчуження в Україні не проводяться. Немає методології та критеріїв оцінки соціального відчуження. Звідси – відсутня жодна цілеспрямована державна політика з подолання цього негативного й суспільно небезпечного явища, про що свідчать і відповіді міністерства» [1].

Ідея реалізації даної теоретичної розвідки постала з необхідності проведення практичних антропологічних досліджень присвячених культурним спільнотам «Іншого», або за більш радикальним визначенням західних академічних кіл – так званих «небажаних спільнот». Оскільки українська гуманітарна наука стає одночасно суб'єктом і об'єктом постмодерного зсуву парадигми, постає багато запитань з приводу найбільш адекватних сучасних способів і джерел пізнання, вирішення до цього часу ігнорованих дослідницьких проблем і особливо таких дражливих, що стосуються проблем соціального відчуження і «іншування», які лише концептуалізуються. Дослідження випадків останнього, у зв'язку з локальними особливостями, вимагають виваженої селекції епістемологічних засад вироблених в лоні західної філософсько-антропологічної думки і національних епістемологічних напрацювань. Тому метою даної розвідки

⁷⁹ См. М. Ryszkiewicz, *Skąd pochodzisz, Europejczyku?*, „Gazeta Wyborcza”, Sobota-Niedziela 12-13 listopada 2005, с. 9.

⁸⁰ См. Z. Wojtasiński, *Skąd pochodzą Polacy*, „Wprost” Nr 9, 5 marca 2006, с. 66-67.

стане розгляд сучасної концептуалізації проблеми «Іншого» та похідних від неї в культурології та культурній антропології, оскільки вони найбільш причетні до появи цього предмету аналізу серед соціогуманітарних дисциплін; здійснення ретроспективно-порівняльного аналізу філософсько-антропологічного осмислення феномену «Іншості» в контексті модерної і постмодерної епістемології, з розглядом запропонованих останньою практик репрезентації «Іншості»; аналітичний огляд рефлексії з приводу епістемології даного явища у сучасній українській гуманітарній думці і спроба моделювання конкретних дослідницьких проектів в українському соціокультурному полі.

1.1. Сучасний зріз концептуалізації проблеми «Іншого»

Концепт «Іншого» є одним з базових в сучасній постмодерній філософській антропології і культурології та нерозривно пов'язаний з такими поняттями, як «суб'єкт», «комунікація» і «пізнання». Сучасний соціокультурний простір великого значення надає так званому «комунікативному» існуванню людини, яка тільки в діалозі з «Іншим» віднаходить справжнє буття і власну індивідуальність. «Інший», будучи необхідним для власного самопізнання, стає подекуди власним «alter ego», що несе у собі альтернативні моделі мислення, які недоступні ізольованому суб'єкту.

Такому вектору мислення в сучасній культурології і антропології ми повинні завдячувати праці Дж. Кліффорда і Дж. Маркуса «Writing Culture: the poetics and politics of ethnography» 1986 року, що вважається основоположною на шляху до постмодерної антропології, яка одним з ключових питань винесла питання «інакшості» і «Іншого». У своїй передмові Дж. Кліффорд зазначив, що сама дисципліна до цього часу змінила вживання «Іншого» як «маска або ширма» («disguise or cover») на бачення в ньому філософської проблеми. На його думку, «етнографія на службі у антропології колись дивилася на чітко означених інших, визначених як примітивні, племенні і ті, що є поза цивілізацію, або дописемні чи неісторичні. . . Тепер етнографія зустрічається з іншими у відношенні до самого себе, дивлячись на себе як іншого. Стало очевидним, що кожна версія «іншого», де би вона не поставала, є також конструкція «себе» [2, 23]. Тому постмодерна гуманітарна наука і надає перевагу насамперед розгляду тих моделей, що говорять про констатуючу роль «Іншого». Останнє допомагає усвідомити власну специфічність і перестати розглядати себе в якості нормативного еталону. Сприйняття ж свого «ego» в якості нормативного здійснює відповідно протилежне конституювання образу «Іншого» у свідомості суб'єкта, що породжує в свою чергу такі дискримінаційні явища, як расизм, сексизм та інші види дискримінаційних практик, що особливо характерні для Східноєвропейського регіону (за етнічною, релігійною та мовною ознаками). Усі форми відчуження і дискримінації «Іншого» є результатом бачення в «Іншому» відхилення від деякої єдиної норми, еталоном котрої вважається власне колективне «Я», складовою якого є і свідомість дослідника. Така антигуманна і антинаукова конструкція «Я»–«Інший» є властива «колонізуючій» свідомості модерну поряд з такими конструкціями, як ієрархія, домінування, привласнення, відчуження, відношення сили, що за висловом російських дослідників американської антропології М. Чегрінця і П. Рубела є «предметом влади і риторики, а не суттю справи» [3, 21]. Тому питання, чи можливе для дослідника повне абстрагування від власних, спільних з колективним «Я» установок, щоб максимально наблизитися до «Іншого» і об'єктивно репрезентувати його, чи віддати право здійснювати це самому «Іншому», продовжує залишатися відкритим для дискусії, незважаючи на усі здобутки епістемології постмодернізму. Чи завжди можливе повне взаєморозуміння, чи повноцінний діалог? Наскільки реальним представляється пізнання «Іншого»? Чи можливий досвід «Іншого» для його подальшої власної раціоналізації? Адже здається очевидним, що дослідник міг би досконало зрозуміти дикуна лише тоді, коли б сам перетворився у нього, а отже перестав би бути носієм свого раціоналізуючого світу. Чи ми можемо сприймати його інакше опосередковано, через репрезентацію, чи не втікає від нас безпосередня реальність «Іншого». Бути іншим – одне з невід'ємних прав «Іншого», але чи є його неповторність і унікальність автентичною і самоцінною? Ці, та багато інших критичних запитань навколо феномена «Іншого» продовжують викликати інтерес дослідників гуманітаріїв. Останнє, містить не лише наукову актуальність, але й суспільну, адже досягнення повного розуміння представників інших культур сприяє розвитку громадянського суспільства. В будь-якому соціальному контексті сама продуктивність соціокультурної комунікації залежить від того, наскільки розвинуто в учасників діалогу вміння бачити в «Іншому» рівноправного партнера, водночас визнаючи його право на

відмінність. Стикаючись із проблемою множинності норм, цінностей, установок, в такому діалозі культур постає необхідність подолання як власного етноцентричного мислення, так і впливу національних наукових парадигм, які нав'язують егоцентричне бачення владою свого ідеологічного дискурсу.

Завдання такої «деколонізації» наукової і суспільної свідомості, що пов'язана з витісненням подібних конструкцій, теоретично поставлена парадигмою постмодерну, провідником втілення якої є сучасна антропологія – одна з найбільш зацікавлених в «Іншому», як об'єкті своїх досліджень, дисципліна. Своє існування вона завдячує власній альтернативності, і саме через концепт «Іншого» від наочних позитивістських способів презентації, опису, аналізу, чи в подальшому філософському переосмисленні своїх референцій і преференцій щодо «Іншого» вона конструювала власне поле дослідження і його способи. Хоча антропологія за часів Дж. Фрезера чи Л.Моргана мала подекуди абсолютно антинаукові і антигуманні репрезентації культурних спільнот «Іншого», тепер вона є поміж усіма соціокультурними дисциплінами і однією з тих, що Л. Колаковський називає «європейською наукою *par excellence*», завдяки змісту якої маємо дослідницьку працю, «засновану на відмові від власних ментальних, моральних та естетичних норм, оцінок і упереджень, задля того, щоб якомога глибше, наскільки це можливо, проникнути у поле зору іншого та засвоїти його спосіб перцепції» [4, 111]. Водночас, ідеальна оцінка Л. Колаковського є віддзеркаленням гострої дискусії, яку започаткувала нова філософська візія доби постмодернізму, що ввела в науковий обіг багато проблем з визначенням сутності самої антропології, зокрема пов'язаної зі смертю автора як суб'єкта осмислення феномену «Іншого» в постсучасному світі, а також влади прихованих дискурсів у думці дослідника, який постулює себе як «незалежний експерт» в справі дослідження іншої культури. Тому саме завдяки останнім епістемологічним викликам антропологія і суміжні з нею культурологічні напрямки почали процес переосмислення ролі суб'єкта дослідження, тобто способів його рефлексивності, презентації знахідок, його власної методологічної, культурної, гендерної і расової позиції і їхнього впливу на аналіз знахідок дослідника.

Тепер, триває момент в часі і в історії, що особливо відчутний в сучасному соціокультурному полі України, коли проблемні питання «Іншого» стають надзвичайно вагомими. Децентралізованість, гетерогенність сучасного культурного простору Заходу, розширення міжкультурних контактів, демократизація суспільства і пов'язане з нею культивування толерантності, визвольна боротьба пригнічуваних груп – всі ці соціокультурні процеси вимагають глибокого осмислення специфіки відношення «Я» – «Інший», обумовлюють необхідність філософського та соціокультурного аналізу.

1.2. «Інший» в контексті західного епістемологічного повороту

1.2.1. Від модерну до постмодерну

Звертаючись до широкого пласту теоретичних напрацювань західної інтелектуальної думки щодо даної проблематики, хотілося б одразу вказати на хронологічну точку відліку, з якої варто почати докладніший огляд епістемологічних рефлексій, що оперують концептом «Іншого». Мова піде насамперед про ХХ століття, оскільки критичний аналіз епістемології «іншості» в контексті соціогуманітарних досліджень розпочався саме у другій половині зазначеного століття. Однак, ставлячи завдання розгляду проблематики зсуву парадигм в епістемології української наукової думки, необхідно буде звернутися принаймні до короткого ретроспективного аналізу передумов західного епістемологічного повороту. Ширший історичний контекст даної проблематики дасть змогу побачити місце української суспільно-наукової думки в загальносвітовому епістемологічному повороті дискусії з приводу «іншості» та її національні особливості.

Проблема «Іншого» постає вперше у ХХ столітті вагомою складовою такого визнаного виміру філософського досвіду як світоглядний плюралізм, тобто заперечення можливості звести багатоманіття культур і мисленневих навиків до єдиного абсолюту, з перспективи якого вони б могли бути витлумачені. До цього, коли панівними були парадигми класичної філософії і цивілізаційні досягнення європейської спільноти вважалися апіорі візрцевими, все, що не вкладалося у визнані цим візрцем раціональні рамки, вважалось недосконалим, чи взагалі не заслуговувало на науковий аналіз. Зняття статусу периферійності і зацікавлення іншими культурами призвело до визнання права на існування так званого «Іншого», його інших форм

самовираження і способів мислення, феномену, що пізнавався не за аналогією з ustalеним і звичним розумінням світобудови, а як щось нове і до кінця не схоплюване.

Водночас цей світоглядний поворот щодо «Іншого» був закономірним результатом розвитку загальнолюдської філософської думки від самого її початку. Постмодерний болгарський філософ і літературознавець Ю. Кристева у другому тематичному блоці своєї есеїстичної розвідки «Самі собі чужі» звертається до історико-культурологічної генеалогії космополітизму, який був важливою складовою різних релігійних і філософських систем та філософського світообразу багатьох мислителів європейської історії [5, 55-257]. Серед останніх вона називає імена Зенона стоїка, апостола Павла і блаженного Августина, Д.Аліг'єрі, Н.Макіавеллі, Еразма з Роттердаму, Ф.Рабле, М.Монтеня, Т.Мора, Д.Дідро, Ф.Монбронна, Г.Постеля, Ш.Монтеск'є, Т.Пейна, Е.Канта, Й.Гердера, В.Гегеля, З.Фройда. Водночас говорячи про гуманістичний аспект космополітизму, який допомагав наблизити «Іншого», Ю. сама застерігає, що той, вже навіть для доби М. Монтеня, імовірно міг бути «здатним проковтнути всі несподіванки і всіх невідомих» [5, 160], тобто проявляв себе близьким до сучасного релятивізму, в якому відсутня будь-яка ієрархія високого і низького у власній культурі і відповідно у культурі «Іншого». Водночас, незважаючи на появу ініціативної наукової еліти, яка прагнула діяти на засадах космополітизму, офіційне наукове сприйняття чужої для європейця культури продовжувало здійснюватися через стійку призму європоцентризму, через яку вибудовувалась цивілізаційна ієрархія і яка отримувала свою легітимізацію в еволюційних наукових дискурсах.

Переходом від теоретичного до практичного гуманізму по відношенню до чужинців, який суспільна і наукова думка, демократичні держави намагаються втілити вже у ХХІ столітті, мусимо завдячувати не лише визначним мислителям, але й значною мірою маловідомим дослідникам і місіонерам, які переймалися конкретними випадками або сучасною антропологічною лексикою – кейсами, в яких самі безпосередньо брали участь. Сербський антрополог О. Боскович у своєму лекційному викладі «The Other in anthropology and cultural studies» звертається до імен тих піонерів антропології, які ще задовго до функціоналістів намагались дієво протистояти панівним дискурсам європейської культурної вишесті, і зокрема праву на активну цивілізаційну місію через безправну колонізацію. Насамперед, сербський дослідник зосереджує свій аналіз на персоналіях і культурному контексті епохи великих відкриттів. На думку О. Босковича, «Інші» існували і були розпізнавані як такі і перед цим, проте «ніколи до тепер їх існування не визначало широких культурних і історичних конструктів таких як «цивілізація» або «раса» [6]. Відкриття «Нового світу», як і подальші дебати з приводу рабства надовго змінили західний світ. Зустріч з «Іншим» призвела до шоку і здивування разом з масштабним етноцидом і екоцидом, в різний спосіб змінюючи інтелектуальні горизонти. А. Боскович подає характеристику перших позитивних способів вирішення проблеми етичного сприйняття «Іншого» започаткованих Б. Касасом (1484-1566), який став захисником свободи індіанців і започаткував рух своїх послідовників монахів домініканців, А.Монтесіно і П.Кордоба, Б. Каранза, М.Кано, і Д.Сото. Останні шляхом публічних дискусій і практичних дій намагаються втілити ідеї поки ще надто теоретичного гуманізму по відношенню до територіальних і культурних прав тубільців. Власне цей зв'язок спостерігача між реальним фактом і реалізацією світоглядних установок, що перетворює несправдливую по відношенню до «Іншого» дійсність, втрачається, на думку О. Босковича, внаслідок нової епістемології «Іншого» другої половини ХVІ ст. і всього ХVІІ ст. Передусім, наголос зміщується від усного до писемного, риторика втрачає свої позиції як правочинне поле навчання, і акцент робиться на раціональній презентації аргументів для виведення своїх доказів. Хто презентує аргументи, в якому контексті, до якої аудиторії, починає бути абсолютно неважливим. Деконстуалізація зачинає ходу у західноєвропейську науку і гуманітарні студії зокрема. По-друге, відбувається зсув від часткового до універсального. В світі, який починає бути (колоніально) глобалізованим окремі випадки і ситуації втрачають свою важливість, а закони, що вироблялися в контексті релігійних війн, характеризуються універсалістськими домаганнями.

Якщо пошанування «Іншого» було приховане в етичних і філософських середньовічних і ренесансних теоретизуваннях і рідко коли проявлялося на практиці, то надалі, від ХVІ століття, це пошанування починає йти в розріз зі стратегіями домінування, де «Інший» мусив бути підпорядкований загальним законам «рації». Це є помітний зсув, від своєчасного до несвоєчасного, близько асоційованого з новими стратегіями. В той час як в попередніх століттях дослідники звертали увагу на контекст специфічних ситуацій (наслідуючи пораду Арістотелівської Нікомахової етики), такий фокус в раціоналістичній революції втрачається.

Врешті, зсув у всіх головних теоретичних дебатах як в точних науках, так і в гуманітарних змінює фокус із локального на глобальне, маючи під собою нові універсалістські претензії.

Все це одразу виявилось контрастним до гуманістичних ідеалів, що британський філософ С.Тоулмін називає прямим «відступом від Ренесансу»[7, 35]. О. Боскович говорить про це як про раціоналістичну революцію, започатковану Р. Декартом у філософії і І. Ньютоном в науці, що запропонувала сприйняття різних систем як таких, що завжди є непослудувані, різні цінності яких можуть бути взаємо виключеннями. За ним, вона також встановила стандарти референцій і оцінок інших культур. Хоча О. Боскович не згадує про іншу потужну течію в теорії пізнання – емпіризм, який на від мінус від раціоналізму відштовхувався від конкретного, а отже і партикулярного досвіду, однак той також підтримував європоцентричну монополію на істинну методологію пізнання і безпомилковість європейця як суб'єкта пізнання по відношенню до об'єкта, тобто «Іншого».

Модерність до появи постмодерного скептицизму, на думку англійського соціолога З. Баумана, ніколи не сумнівалася у своєму статусі. Ієрархія цінностей, нав'язана світу європейським континентом, підтримувалась всеохоплююче і була настільки стійкою, що вважалась само собою зрозумілою для епохи. Зверхність Заходу над Сходом («Іншим») вважалась природною. Природність зверхності білих над чорними, цивілізованих над варварами, здорових над хворими, чоловіка над жінкою, законслухняних над криміналізованими, багатих над бідними, людей високої продуктивності над низькопродуктивними, високої культури над низькою. Тобто все те, що зараз не залишається без відгуку з вуст постмодерністів, оскільки продовжує існувати в цих дихотоміях, будучи маніфестацією владних структур світу, що пронизують своїми «дискурсами влади» усі площини соціокультурного життя людської істоти.

Перші спроби знову перевернути ці структури можна фіксувати тоді, коли європейські монополісти пізнання починають сумніватися в безпомилковості своєї епістемології і стають відкритими для діалогу, і коли самі «Інші» отримують право на озвучення своїх власних проблем у другій половині ХХ століття. З. Бауман констатує такий прояв постмодерності тим, що «освічений європейець не може вже промовляти в ім'я загального розуму і змушений погодитися зі своєю скромнішою самосвідомістю. Кожна людина належить до певної конкретної культури і кожна може промовляти лише від імені власної культури» [8, 96]. Ж. Бодріяр, полемізуючи з критичним щодо власного «єго» постмодерним дискурсом М. Фуко, у своїх сумнівах йде ще далі, вважаючи його мову такою, що «виробляє нові види влади» [9, 38].

Жорстка критика класичного поняття суб'єкта і вихід філософії на проблему інтерсуб'єктивності насамперед вплинули на епістемологію культурологів і антропологів другої половини ХХ століття. До цього часу вони були втягнуті у колоніальний чи постколоніальний дискурс, куди вони б не проникали (з професійною метою) у світ «дивної» і «екзотичної» культури. Завдяки новій парадигмі інтерсуб'єктивності «проникнення у» саме по собі стало не коректним висловлюванням, оскільки з усуненням метанаративу процес пізнання став передбачати всіляку форму комунікації з культурою чи спільнотою (групою чи індивідуумом), що вивчаються. Водночас, як застерігає постмодерна епістемологія, цей процес не завжди передбачає повне розуміння досліджуваного феномену, який може містити елементи, що антрополози знайдуть неможливими для пояснення або класифікації. Разом з тим, справжня небезпека, на думку британського культуролога К. Чемберс, полягає у способі селекції того, що є вартим для наукового викладу. Невідповідність поглядів або інформація, що не відповідає баченню антрополога, може бути виключена з тексту. Антрополог також сам вибирає наративну форму, щоб представити свої знахідки і незалежно від того, якою формою він оперує, він майже невідворотно перекладає культуру «Іншого», використовуючи певні упізнавані тропи, які нав'язують своє розуміння усього комплексного феномену [10, 1-19]. Відомий американський антрополог К. Гірц взагалі схильний вважати, що «історичною трудністю («predicament») етнографії» є той факт, що вона завжди «зваблювана винайденням, а не репрезентацією культур» і є віддаленою від ясної рефлексії того, як функціонує культура в дійсності [2, 2]. Слова К. Гірца залишаються актуальними і для сучасної візуальної антропології, або більш масових у впливі на формування світоглядних установок щодо «Іншого» засобів масової інформації, які оперують більш ефективними засобами відображення дійсності ніж ті, що передували інформаційному суспільству. В останньому, уявлення про світ «Іншого», незважаючи на запевнення про достовірність, продовжують викривлятися і переконструюватися, часто базуються на припущеннях самих мас-медіа, що володіють монополією репрезентації. В

глобалізованому світі, серед усього спектру «картинок» відбираються ті, що репрезентують, як припускається, реальність «Іншого».

Цю академічну і медійну інформаційну «колонізацію», як вважається, вперше перервала праця Е. Саїда «Орієнталізм», що вийшла у 1979 [11]. Дискурс орієнталізму, відповідно до думки автора цієї розвідки, містить в собі складний комплекс знання-влади напрацьований протягом декількох віків в європейській традиції по відношенню до «Сходу» і тісно пов'язаний з колоніальними практиками, синхронізованими в кінцевому часі з ними. Контролюючи процеси виробництва знання через усі можливі засоби, країни «Заходу» змогли виробити і нав'язати «Сходу» такий образ його ідентичності, в якій йому від початку відводилося залежне і підлегле становище. Індійські філософи Г. Співак і Г. Бгабха продовжили розвивати постколоніальний аналіз у 80-х і 90-х роках минулого століття. В їх працях «Чи може пригнічений говорити?» і «Локалізація культури», актуальних і для сьогодення пострадянського простору, було зазначено, що методологічна і дисциплінарна гетерогенність дискурсу постколоніальності об'єднана тематизацією і актуалізацією багатьох розрізняваних «Інших», яким у західній традиції відмовлено у праві голосу [12, 649-670]. Хоча є й інший прояв колоніальної призми епістемології, про який говорить китайський компаративіст Ч. Лонгсі, коли культура Китаю була хибно інтерпретована, і його образ був змінений до непізнаного (карикатуризований і сатиризований в роботах, що ставили перед собою серйозні дослідницькі завдання), навіть в середовищі критичної західної школи, включно з М. Фуко і Ж. Дерідою [13, 108–131].

Міра, до якої антропологія може (або якій навіть слід) змінювати цю викривлену картинку, з часів перших спроб Ренесансу залишається невідомою, проте антропологія як та, що існує поза межами сучасного світу і знаходиться у сфері «чистої» науки є «белетристичною фікцією», як говорить про це А. Бошкович. Як не існує і самого концепту, що якась наука може бути «чистою», «об'єктивною», «незацікавленою», або політично «нейтральною» [6]. Тому, на думку постмодерної антропології, дослідники, які є сторонніми досліджуваній культурі, мають право, як людські істоти і як критично мислячі інтелектуали, принаймні намагатися зрозуміти «Інших» в можливий спосіб, насамперед сприйнятливий для останніх. Потрібно також додати, що посткласичний ідеал наукової раціональності пропонує допустимість множинності теоретичних концептуалізацій одного і того ж предмету розгляду. Кожне таке трактування «містить специфічне, саме для нього, епістемологічне підґрунтя, що не зводиться до остаточного набору парадигмальних схем» [14, 15.]. Це власне і пояснює те, чому постмодерна наукова думка запропонувала декілька різних процедур можливої наукової трансляції образу «Іншого». Розглянемо лише деякі з них.

1.2.2. Процедури трансляції образу «Іншого»: пропозиції постмодерністів

У 1970-х роках соціолог і антрополог зі США К. Гірц розпочав критику пояснювальних (структуралістських і етнонаукових) стратегій з позиції невдоволення тим ступенем репрезентативності матеріалу, який вони забезпечували. В своїй критиці він відстоював точку зору «тубільця», тобто адекватну репрезентацію дійсності іншої культури. Однак, в цей час К. Гірц не мав ще на меті перетворювати антропологію у засіб самовираження «тубільця» чи безпосередньо його саморепрезентації. Антропологія за К. Гірцом стала «не експериментальною наукою в пошуках закону», а такою що «досліджує значення» [15, 5]. Згідно з думкою американського антрополога, вона ставала спробою запиту значень незрозумілого, прихованого, викривленого, забутого, або просто деконструйованого в образі «Іншого» для людини, що не належить до даної культури. Лише за допомогою інтерпретації, під якою К. Гірц розумів «щільний опис культури» («thick description») як системи смислів, можливо було досягти головної цілі антропології – розширення людського дискурсу.

Розвиваючи критичні спроби К. Гірца у викритті принципової нерепрезентативності традиційного антропологічного тексту, антропологі постмодерністи, на відміну від самого К. Гірца, приходили до висновку, щодо необхідності радикальної відмови від самого підходу опису культури як «Іншої». Теорія постмодернізму звела до мінімуму професійну претензійність у можливостях репрезентації як «Іншого», так і наукової істини взагалі. Усунення коду «Я» – «Інший», як евристичного рушія антропології, і заміна його на інші, супроводжувалися ускладненням концепцій репрезентації у одних авторів і усуненням самої проблеми в інших.

На думку голландського антрополога Й. Фабіана, головним у цій процедурі є віднайдення найбільш адекватних жанрових форм репрезентації відібраного матеріалу, з приводу пошуку яких

він закликає до дискусії, щоб змінити усталений «репрезентаціонізм» [16, 753-772]. За ним, творення образу «Іншого» відбувається завдяки репрезентації, поміж якою і самим «Іншим» постає академічна стіна, а доктрини, голос і вимоги останнього часто не підпадають під наукове теоретизування. Сам Й. Фабіан підтримує варіативність жанрових форм. Однією з найбільш продуктивних, на його думку, є діалогічна, оскільки накопичення емпіричного матеріалу відбувається у діалогічний спосіб, і процес мислення дослідника сам по собі є діалогічним. Сам діалогізм, на думку Й. Фабіана, допомагає уникнути позитивізму і сентименталізму, забезпечуючи водночас рівну комунікацію з «Іншим», яка не є опосередкована «дискурсами влади».

Американський антрополог С. Тилер пропонує свою процедуру трансляції знань щодо «Іншого», яку він визначає як евокація [від латин. «evoco» — викликати, збуджувати, виймати]. Для нього також головним елементом антропологічного дослідження є не польова робота, а спосіб нарації на підставі зібраного матеріалу. На думку С. Тилера етнограф не мусить намагатися здійснити репрезентацію, а радше викликати у свідомості читача спогади і відчуття зі сфери його власної культури. Дискурс, що спричиняється до евокації загальної характерної риси чи взагалі спільності, «не потребує репрезентувати те, що він викликає зі свідомості («evokes»), зазначає С. Тилер [17, 206]. Те, що важко досягти повноти у трансляції образу «Іншого», С. Тилер вважає нормальною і невідтортною складовою, що дозволяє здійснитись трансценденції [2, 136]. При евокації не так важлива неструктурна значущість чи семантичний зміст деталі, а радше її репрезентативність – здатність донести до нас цілісність чужого культурного досвіду. При такому імперативі, колись маргінальні деталі культурної дійсності, такі як смак, запах чи звук та їх конструкції, можуть слугувати кращим провідником у досвіді чужої культури, кращим каналом її репрезентації.

Представлені вище способи епістемологічного мислення отримали одразу свої критичні зауваження. Так, О. Бошкович вказує на небезпеку тенденції текстоцентризму в постмодерній антропології, коли заклики робити акцент на знаходженні вдалих способів нарації становить загрозу редукції антропології до етнографії (як фіксації опису інших культур) і літературного критицизму, в деякій мірі повністю виключаючи саму польову роботу [6]. Стосовно евокації С. Тилера і подібних до неї процедур, то вони зазнали жорсткої критики з боку німецького філософа і соціолога Ю. Габермаса, який звинуватив репрезентуючий їх постструктуралізм у претензіях на віднайдену «децентровану суб'єктивність», через звернення до «спонтанних сил уяви» («spontaneous powers of the imagination»), «самодосвіду і емоційності» («self experience and of emotionality»). Зокрема і в тому, що «інструментальний розум» вони розташовують поруч з принципом, який доступний лише через евокацію» [18, 103].

Разом з тим, в сучасному вільному інформаційно-розгалуженому і комерціалізованому світі, багато що залежить від читача і його віри в те, що будь-яка жанрова репрезентація, евокація, чи просто смислова інтерпретація є можливою, коли хтось оперує різними (культурно-специфічними, контекстуальними, соціально обумовленими) наборами категорій. Саме читач за умови загальної епістемологічної кризи, коли стверджується не реконструювання, а конструювання фактів дослідниками, примушує антрополога пам'ятати про своє хитке становище і бути щоразу відкритим до зміни і віднайдення нових епістемологічних підходів, жанрових форм. Останнє має як позитивний, так і вкрай негативний вплив на наукову достовірність репрезентованого, коли антрополог, популяризує науковий текст, у конструюванні вдається до невиправданого редукціонізму. Говорячи про небезпеку цього взаємовпливу, російський культуролог С. Корнев вказує на кардинальну трансформацію сучасних етнографічних знань. Якщо раніше, на його думку, метою роботи етнографа була об'єктивна передача зібраної ним інформації, то тепер ключовим стає «експресивний, естетичний та моральний вплив на своїх читачів, спроба зруйнувати те, що можна назвати «здоровим глуздом» своєї культури, деконструкція її базових очевидностей і забобонів» [19].

Виходячи з останнього, постає питання, чи існує рівність між науковою саморефлексією «Іншого» і хиткою у своїй епістемології сторонньою науковою рефлексією щодо «Іншого», чи все-таки присутня ієрархія наукової значущості і достовірності.

Відповідно до науково-етичного імперативу, який проголосив відомий французький філософ ХХ століття Е. Левінас у своєму дослідженні думки про «Іншого», «єдина абсолютна цінність – це здатність людини віддавати першість іншому» [20, 124]. В його баченні, інтерсуб'єктивне відношення розглядається як асиметричне. Водночас, «діалектичним протистоянням за визнання» називає цю опозицію рефлексій Й. Фабіан, використовуючи

гегелівську термінологію. На його думку, співіснування цих двох епістемологій можливе тільки за умови процесу взаємовизнання, «що спирається на такий вид знання, яке змінює ідентичність того, хто пізнає». [21, 145-146]. Діалектику Гегеля також використовує і Ж. Думонт у визначенні специфіки взаємовідносин антрополога і «Іншого», ототожнюючи їх з тезою і антитезою, що спільно трансформуються у синтезі [22, 60-61]. За таких відносин, як стверджує Й. Фабіан, обидві сторони рівноцінно визнаються тими, що пізнають і є пізнаваними. Водночас він зазначає, що наші практики продукування знання завжди будуть містити прояви відношення влади. І тому важливо не втрачати з поля зору історичну особливість таких владних проявів, але й не соціологізувати «Іншість» перетворенням «Інших» на чужинців чи вигнанців, до чого були спочатку причетними феноменологи і психологи перед тим, як «це заразило антропологів» [21, 145-146].

Говорячи про більш наукову значимість саморефлексії «Іншого», варто використати приклад наведений О. Бошковичем. Мова у його тезах йде про феміністичних авторів, які, виступаючи від імені «Інших», пишуть про жінок, як «Інших»: чи не є вони «феміністками» і достатньо радикальними, запитує О. Бошкович. Де закінчується фемінізм і де починається чисте і вивільнене дослідження? Чи можливо бути феміністом і робити дослідження такого стибу, виходячи з власних дискурсів? [6]. Окрім того, також постає проблема самосоціалізації, оскільки не існує способу визначити, чи вони, «Інші», завжди були такими, чи є тільки штучно сконструйовані самотужки. Відомі випадки, коли якісь елементи традиції вичитувались носіями культури ледве не з підручників етнографії, куди вони з самого початку потрапляли внаслідок не зовсім вірної інтерпретації чи занадто багатої фантазії етнографів [23, 890-902].

Отже, пізнання «Іншого» можливе, і західна постмодерна епістемологія закликає антропологів і культурологів до постійного самоаналізу, відкритості до претензій і запитів самого «Іншого», вимагає якомога більше надавати йому право голосу і водночас бути критичним до його самостійної рефлексії, визнаючи неможливість повної і правильної інтерпретації культурних смислів «Іншого», тобто досягнення реалізму. Важливим також є і те, що дослідник повинен артикулювати чому і з якої перспективи антрополог збирається займатися «Іншим». Тобто, що дає право їм досліджувати різні етнічні групи, а потім афішувати найбільш особистісні деталі їхнього життя. Нарешті, читач також несе відповідальність за визнання чи не визнання процедур репрезентації «Іншого», так само як і антрополог, який може потрапити під деструктивний вплив своєї читацької аудиторії.

І тепер дискусія навколо епістемології «Іншого» продовжує бути відкритою, враховуючи невідворотний процес розгалуження антропології і її синтезу з іншими дисциплінами, адже гетерогенний світ починає представляти собою світ «Інших», віддаляючи загрозу глобальної уніфікації людської спільноти і роблячи виклик авторитаризації дослідницького нарративу. На загал, тема «Іншості» і «іншування» не обмежується питаннями расової, релігійної приналежності, національних чи регіональних ідентичностей, питанням мови або історичної пам'яті. На Заході, а за останні роки і в Україні, з'явилися наукові праці, які вказують на епістемологічні зміни в дослідженнях гендерної проблематики, зокрема фемінізму і сексуальної орієнтації. Оскільки останні мають свій особливий спосіб соціокультурного самовираження у різних полях і практиках, відповідно свої епістемологічні та методологічні особливості, то потребують свого окремого розширеного аналізу.

1.3. Українські особливості епістемологічного повороту

1.3.1. Від модерну радянського до модерну пострадянської України

Говорячи про особливості епістемологічних проблем «Іншого» на українському ґрунті, варто зазначити, що самої антропології з тим змістом, який вкладають в нього західні гуманітарії не було протягом радянської доби взагалі. Не зважаючи на те, що пострадянські зміни відкрили нові можливості для філософської антропології, етносоціології, а також ряду інших гуманітарних напрямків, сферою зацікавлені яких могла бути проблема «Іншого», найбільшу дослідницьку ініціативу в цьому напрямку проявила українська історична наука, якій одразу довелось більше відповідати на виклики радянської і прорадянської історіографії. Останню відзначала, зокрема, повна відсутність поваги й уваги до поглядів, інтересів, особливостей та прав «Інших» (не росіян, а отже – нерадянських, тобто всіх «не наших»), які тоді практично не мали шансів бути серйозно представленими в історіях [24]. Тому однією із новітніх ознак пострадянської історіографії стала підкреслена увага щодо проблеми «Іншого» — людини

(спільноти), яка належала до відмінного світоглядного простору і мала свої погляди на привласнену радянським дискурсом історію. Водночас, для новостворюваної української незалежної історичної школи увага до новопосталих «Інших» — тобто визнання чужих поглядів і проблем навіть тоді, коли вони відрізняються від поглядів історика, або суперечать політичним інтересам так званої «титульної нації», стали справжнім викликом. За визначенням словенського філософа і культуролога С. Жижека, демократію східноєвропейських країн колишнього соціалістичного табору почало характеризувати прагнення «капіталізму без капіталізму». Вивільнений і відновлений у своїх правах націоналізм, завдяки демократичним умовам, за С. Жижеком, потрапив у пастку ностальгії за рисами комуністичної спільноти, прагнучи досягти того, що хотів сам комунізм – органічно-єдиного тіла, невідчужуваного накопиченням капіталу громадянського суспільства без формально-зовнішніх стосунків індивідів. Останнього, як зазначає С. Жижек, можливо досягти на деякий час, нав'язуючи «Іншому» образ інородного тіла, що може «загрожувати» органічній тканині національної спільноти [25, 209]. В українському контексті, як вказує дослідник націоналізмів Г. Касьянов, «формування образу етнічного чи культурного Іншого стало невід'ємною частиною культурної чи політичної мобілізації», коли дослідницьку діяльність значної частини історичної спільноти став характеризувати активний, часто з переважанням негативних рис, процес «іншування». Останнє «обрамлювалося науковою термінологією, що додавало суто ідеологічним вправам більшої суспільної ваги і взагалі вводило в обману як суспільство, так і самих істориків» [26, 16].

В самій епістемології історичного знання це проявилось в тому, що образ дискредитованого «Іншого» розроблявся інтенсивніше ніж власного національного «Я» чи «Ми». Це стосувалося образів «поляків-гнобителів, росіян-імперіалістів, турків-поневолювачів, татарів-загарбників», які в українському національному наративі репрезентувалися через «величезний емоційний заклик» і поділ за категоріями «правий-неправий», «добрий-поганий», «справедливий-несправедливий». Ці полярні категорії склали дискурсивну матрицю «визначення Іншого – іноді навіть незалежно від справжніх намірів автора» [26, 17].

Але, більш деструктивною складовою української історичної літератури різноцільового призначення стало «іншування» своїх «Інших». За таким «іншуванням» лежало прагнення надати частині значення й рис цілого і табування тих частин цілого, що руйнують офіційно визнаний дискурс. Останнє віднаходить пряму аналогію з моделлю інкарнації професора політології есекського університету аргентинця Е. Лаклао, який вдало вводить цей богословський концепт, розглядаючи європоцентризм і комунізм як спадкоємців християнського концепту – (Бого)втілення універсального через партикулярне [27, 83-90]. Епістемологію історичного знання конструйовану через дискурс модерного націоналізму або монотипістичною культурною моделлю, пропонувала свого часу як вище розглянута західна модерна парадигма, так і радянська наукова думка. В українській історичній площині також відбувся подібний «перерозподіл історичної пам'яті і простору», коли «певна вужча група» перебрала на себе «цілісний національний образ». При цьому, на думку українського історика І. Ільюшина, ця «вужча група» сама постає для одного із сусідів таким ворожим «Іншим», який би визначав відношення цих сусідів до цілої нації [28, 106]. Тому те, проти чого виступають українські історики постмодерної парадигми, це українська історіографія 90-тих, що стала інструментом обстоювання історичної перспективи, яка виходила саме з такого змісту перебраного образу. Адже, відповідно до традиційної історіографічної схеми, тему національної історії, як зазначає львівський історик Я. Грицак, часто звужувано до історії україномовної та національно свідомої еліти [29, 17]. Нажаль історична пам'ять і надалі залишається найбільшим символічним капіталом українського політикуму, оскільки є найбільш ресурсною у створенні образу «Іншого», а отже стимулюванні свого електорату.

Водночас, в результаті поступового переосмислення традиційних схем епістемології «Іншого», в українській історичній науці з'явилися нові підходи репрезентації «інакшості», що великою мірою запозичують теоретичні напрацювання постмодернізму, які вже тривалий час втілюються західними дослідниками. Прихильні до постмодерної парадигми історики, зокрема такі як Я. Грицак і Н. Яковенко, запропонували репрезентацію інтерсуб'єктивних історичних реалій через спроби відтворення багатовимірних індивідуальних і колективних ідентичностей, деконструюючи уніфіковані ідентичності протилежних сторін і неадекватні, на їх думку, радянські і нові націоналістичні уявлення про «інших», а також критично сприймаючи будь-яку глорифікацію «себе» у власному національному наративі, таким чином знімаючи до певної міри

дихотомію «Я» та «Інший». Однак, ці нові запропоновані епістемологічні засади не стали одностайно схваленими у всьому академічному середовищі молодшої генерації дослідників. На думку дрогобицького вченого П. Іванишина, «частина робіт Я. Грицака, Н. Яковенко та ін... є сумними й промовистими прикладами наукових спотворень – аберації досліджуваних феноменів», коли за відсутності «адекватних предметові дослідження методологічних моделей, з'являються непереконливі у своїй апатридській абстрактності та політико-лібералістичній тенденційності..... страхітливі образи ідеології та діяльності борців за національну свободу, як начебто бандитської, тоталітарної чи антисемітської». Сам П. Іванишин пропонує «стимулювати процеси методологічного оновлення та теоретичних пошуків на основі української «націоцентричної (передусім – націоналістичної) традиції епістемологічного мислення» [30]. Загалом поява і одночасний розвиток таких вищезазначених протилежних способів епістемологічного мислення є лише одним із радикальних проявів постмодерну, де можуть паралельно існувати різнопланові тенденції, на відміну від моностилестичних парадигм модернізму. Аспекти ж національного минулого, що викликають сором, почуття провини і жалю або так зване «темне минуле» нації, на слушну думку сучасного французького історика Г. Роусо мусять все-таки бути інтегрованим в національну колективну ідентичність і невідворотно увійти складовою процесу взаємодії з іншими ідентичностями, що розвиваються [31, 14]. Вкрай обережно цей процес необхідно пройти тим незалежним новопосталим спільнотам сучасної Східної Європи, які самі складаються з конфліктуючих частин і культивують внутрішнього «Іншого», що є більш деструктивним явищем як для індивідів, так і для соціальних структур, ніж інші типи конфліктів та війн, адже «ірраціональна природа внутрішніх конфліктів полишає глибокі і довготривалі наслідки» [32]. У зв'язку з останнім хотілось би заперечити українському соціологу І. Кононову, який пропонує «поглибити розуміння сутності суспільного проекту» через функціональність етнічного конфлікту на підставі ідей російського історичного етнологіста С. Лур'є і американського соціолога Л. Козера, відповідно про етнічний і соціальний конфлікти [33, 21]. Адже, по-перше, український випадок характеризує не стільки «внутрішньо етнічний конфлікт» за вираження «культурної теми», що «етнос розігрує у середині себе», а внутрішньо національний, де окремі етнічні, культурні, релігійні спільноти відчують свою абсолютну відмінну ідентичність гостріше, ніж самі їх метрополії (Російський культурний центр у Львові і Провіта в Луганську [34, 51-53]. По-друге, сам Л. Козер вказував на зворотну негативну сторону соціального конфлікту, коли він перестає бути функціональним, про користь якого лише говорить І. Кононов. А саме «якщо ж протистоять сторони не поділяють більше цінностей, на яких базувалась законність даної системи, то внутрішній конфлікт несе в собі небезпеку розпаду соціальної структури» [35, 542]. Тому історик, чи соціолог, чи будь який інший дослідник проблеми «Іншості», повинен пам'ятати, що соціальний конфлікт може бути не тільки «способом структурування суспільного проекту, який надає йому життєвості та пристрасти» [33, 21], але й призвести до колапсу будь-якого «суспільного проекту», почасти завдяки і таким занадто оптимістичним академічним дискурсам.

Услід за українською історіографією теоретичні засади пізнання «Іншого», активно почали розроблятися українськими соціологами, зокрема тими, що присвятили свої дослідження тематиці ідентичностей та суміжних мови і історичної пам'яті в контексті регіональних відмінностей. Ці нові дослідження мотивували залучення багаторівневого і рівноцінного порівняльного підходу прагненням уникнути уніфікаційної стратегії панування, орієнтації на спрощення, упорядкованості і тотальності. Все це зумовило міждисциплінарний та інтернаціональний погляд на «чужі» культурні моделі «Іншого» в актуальному українському соціокультурному просторі, де вони є відомі, нажалі, лише завдяки руйнівній і редукуючій політичній риториці ворога, або «двох Україн». Останньому ж, у зв'язку з політичною дискусією, що розгорнулася навколо питання «правильної» національної ідентичності притаманна образлива риторика, що не має жодних емпіричних підстав навіть з подачі науковців, політологів. Так, львівський політолог О. Одушкін підтверджує своїми висновками вищезгадану тезу С. Жижека, про прагнення «капіталізму без капіталізму», заперечуючи можливість в Україні імперативу Ж. Деріди про гостинність до «Іншого». На його думку, «ситуація в Україні така, що ми не можемо прийняти не те що Іншого, не громадянина, але й своїх власних «інших» громадян» [36]. Більш відомий американський політолог, українець за походженням, Т. Кузьо у своїй розвідці про транзитивні процеси в Україні особливо підкреслює роль націоналізму для подальшої мобілізації суспільних сил і демократичних перемін [37, 21-43], визначаючи перевагу в цьому «етнічних

ідентичностей» над «територіальними», тому що ідентичності останніх є набагато слабшими, щоб сформулювати базис для соціального руху в порівнянні з першими [38, 7].

Саме такі і подібні їм політичні теоретизування знайшли свої заперечення в дослідженнях таких дослідників, як вищезгаданого історика Я. Грицака, історика і соціолога В. Сусака, соціологів Н. Черниш, В. Середи, О. Маланчук, канадійки Н. Пацюрко, англійського філософа П. Роджерса, польських психологів М. Левіцької і А. Фоланда. Дослідники, маючи різні професійні фрейми сприйняття, здійснили «соціологічний аналіз групових ідентичностей та ієрархій суспільних лояльностей», результати чого були представлені у часописі «Україна Модерна» [33]. Дослідження, а деякі з них мають своєю точкою відліку 1994 рік, вибрали актуальні для української політики полюсні точки порівняння – Львів та Донецьк, що дозволило подивитися на ситуацію в країні очима мешканців цих міст, зіставити їхні світоглядні позиції і між іншим, на думку історика і соціолога О. Міхеєвої, «побачити, що все не так фатально, як подається у політичному дискурсі» [33, 23]. Історик Я. Грицак, у своїх висновках фактично заперечує вищеприведені теоретизування Т. Кузьо, відкидаючи на прикладі досліджених регіонів аксіоматичність «модернізації через націоналізацію» і зазначаючи, що «Львів і Донецьк відображають різні моделі модернізації, і немає серйозних підстав вважати одну з цих моделей взірцем для інших». В сучасній постмодерністичній критиці теорій модернізму, як він зазначає, «це називається множинністю модерності» [39, 58].

Водночас актуальною залишається критика німецького соціолога К. Ціммер з приводу недостатньо розробленої епістемологічної основи вищевказаних соціологічних досліджень. На її думку, проект мало аналізує саме «політичний процес, питання економічної та політичної влади, роль та значення еліт у неминучих маніпуляціях регіональними ідентичностями (так само як фобіями та симпатіями) з власною політичною метою». К. Ціммер додає, що «підхід, більше зорієнтований на дійових осіб, суттєво доповнив би уже здобуті результати» [33, 21]. Таке критичне зауваження щодо «дійових осіб» спонукає до пошуку нових більш ефективних епістемологічних схем для досліджень такого роду, коли на думку соціолога Ю. Сороки, до уваги братимуться не стільки стереотипи сприйняття представників інших віддалених регіонів, скільки «характер і рівень знань та уявлень одне про одного, живих практик взаємодії та напрямки їхнього розвитку» [33, 9].

1.3.2. Епістемологічна схема малого нарративу для проблематики «Іншого» в Україні

Запропонований Ю. Сорокою вектор дослідження, окрім того, що може бути застосований у різних полях і практиках «іншування» в Україні насправді може здійснити часткову верифікацію результатів вже проведених попередньо дослідницьких проектів і праць, які протягом останніх 2-6 років вказували на протилежні тенденції щодо рівня ксенофобії в українському суспільстві.

Так, результати вищевказаного проекту «Львів-Донецьк: соціологічний аналіз групових ідентичностей та ієрархій суспільних лояльностей», за словами О. Міхеєвої, «переконливо довели відсутність ворожості на рівні пересічних людей – кожного разу «Інший» (представник іншого регіону, іншої електоральної групи, тощо) в цілому розміщувався на позитивній частині шкали» [33, 241]. Водночас, найбільші сумніви викликають висновки однієї з розвідок Я. Грицака, який згадуючи лише про «найтерпиміше ставлення» галичан до поляків, співвідносить їх з тими, хто говорить російською мовою, які «менш схильні терпіти чужинців», або які проживають у Криму, де зафіксований найбільший відсоток тих, які «почувають відразу до певних націй» [40, 147]. Постає питання, чому відношення лише до поляків у такій компаративістиці стало головним показником терпимості для західних Українців, а не до росіян чи євреїв, і чому не враховується актуальна гостра етнічна і соціальна напруженість у Криму. Проблематика дослідження Я. Грицака в основі своїй була обмежена польсько-українськими відносинами, і тому сукупна ідентичність «ми» (Західні Українці) була представлена лише через неактуальну і негостру на 2004 рік операційну категорію «ми» (українці Заходу) і «вони» (поляки). До того ж, кількісне соціологічне дослідження, яке стосується усієї України з вибіркою у 1200 чоловік, на яке додатково посилається у своїх висновках Я. Грицак у 2004 році, було проведене у 1997 році [41, 4]. В той час, як на думку директора Київського міжнародного інституту соціології В. Паніотто, після 2001 року включно з Україною «розпочався світовий процес загострення відносин між етнічними групами, стала простежуватися більша настороженість щодо іншого/відмінного» [42]. Що підтверджують результати іншого дослідження, від Київського міжнародного інституту соціології у 2002 році, які вивели цілковито протилежну картину щодо Західного регіону і загалом

України. Нижче наведено оброблені за даними КМІС 2002 року відсотки респондентів, які згодні бачити представників споріднених лінгвоетнічних груп як членів своїх родин, тобто «менші відсотки відповідають сильнішій упередженості»[43].

Чи згодні Ви допустити як членів своєї родини... українськомовних українців	Всі опитані у 2002 році	Україномовні українці	Російськомовні українці	Росіяни
україномовних українців	59	60	61	53
російськомовних українців	55	42	64	67
росіян	49	33	56	74
євреїв	14	9	17	20

Чи згодні Ви допустити як членів своєї родини... українськомовних українців	Захід	Західний центр	Східний центр	Південь	Схід
україномовних українців	58,5	65	57,5	58	52
російськомовних українців	27	62	57	65,5	62
росіян	19	52	55	58	62
євреїв	7	15	10	23	11

До подібних висновків щодо найменшого рівня толеранції по відношенню до євреїв і росіян саме на заході країни приходить Н. Паніна у своєму дослідженні «Факторы национальной идентичности, толерантности, ксенофобии и антисемитизма в современной Украине» [44], і такі ж результати опубліковані в праці Л. Рязанової «Влияние религиозной и конфессиональной идентичности на этнонациональную толерантность/интолерантность (украинский контекст)» [45].

Разом з тим, у зв'язку з обмеженими ресурсами сучасної гуманітарної науки важко зреалізувати ще одне слушне епістемологічне зауваження Ю.Сороки – «охопити увагою не тільки «полярні», але й усі регіони України, тим самим піддавши реконструкції саме уявлення про цю полярність». Тому, за умов звуження об'єкту дослідження, слід погодитися з думкою Я. Грицака, що «сам спосіб писання про Львів і Донецьк», чи будь-яку іншу дихотомію, «як про символ двох антагоністичних Україн, значною мірою цей антагонізм і формує», що примушує дослідника «бути саморефлексивним і дуже відповідальним за те, що і як він чи вона пише» [39, 59].

Водночас, враховуючи західний досвід, зростаючий попит на ефективні епістемологічні схеми і маловитратні методи дослідження, зокрема і тих, що сприяли б зменшенню рівня усіх форм соціального відчуження, українському досліднику під силу здійснити «малий (локальний) наратив», досліджуючи дихотомію між «бажаними» і «небажаними» культурно-релігійними меншинами в соціокультурному просторі культурно-релігійної більшості, коли можливо ефективно простежити «характер і рівень знань та уявлень одне про одного, живих практик взаємодії та напрямки їхнього розвитку» [33, 9]. Мова може йти про культурні (Просвіта, Пласт) і релігійні осередки (УГКЦ, УАПЦ, УПЦ КП) української етнічної меншини на сході України і навпаки – культурні (РКЦ, ФСГР) і релігійні осередки (УПЦ МП) на заході України.

Говорячи про «малий наратив», Ж. Лютар протиставляв його «великому» [46]. Останній, як було показано вище на прикладах українських досліджень, часто є непослідовний, релятивний і навіть спотворюючий, коли намагається реконструювати «колективну історію людей, відчужених від влади і життя яких є вписане в контекст найбільш значних соціальних і історичних обставин». Малий наратив не претендує на тоталізацію і відкриває ширші можливості для компаративістики задіяної в цьому дослідженні. Застосування ж даного підходу у дослідженнях проблематики «іншування» в певних регіонах України через залучення міні-наративів, не підпадає під критичне зауваження Ю. Хабермаса про небезпеку акцентів на локальному наративі і обговоренні проблем, які перед цим були дискваліфікованим способом знання», що на його думку може призвести до заміни не просто однієї версії істини іншою, але встановлення її такою, яка вже не має статусу універсальної істини, що у свою чергу посилює стан невизначеності і непослідовності [47, 279-281]. Адже коли мова йде про локальні або регіональні рівні, то береться до уваги процес

практичної взаємодії між культурною більшістю і культурною меншістю в обох протилежних регіонах, результат якої до певної міри може показати, чи в стані Україна бути саме дієво полікультурною країною.

Щоб максимально наблизитися до розуміння досліджуваних явищ, окрім звернення до локальних вимірів проблематики необхідно врахувати вище аналізований досвід сучасних епістемологічних підходів і критичні зауваження щодо них. Насамперед важливою складовою малого нарративу в процесі дослідження «Іншого» може бути підхід евристичного мінімалізму, котрий у свій спосіб наближує антропологію до реальної неспотвореної культурної дійсності і полягає в максимально можливому виключенні Я-позиції і вивільненні «голосу» «Іншого» в антропологічному тексті. З точки зору такої стратегії, попередні модерні епістемологічні засади були поставлені під сумнів на тій основі, що в них набував звучання тільки голос автора, польового дослідника, і значно рідше – голос інформантів. Водночас, останнє не передбачає відмови від власного обережного аналізу і конструювання віддалених, на перший погляд, від поверхні явища структур, моделей, патернів і семантичних планів, оскільки ізольовані громади, які виступають у якості об'єкта дослідження, можуть промовляти не своїм «голосом», а тим, що належить їх метрополіям [47]. Або, говорячи мовою Б.Андерсона, вони є тими уявними спільнотами, які завдяки активному спільному інформаційному обміну підтримують таким чином свою єдність, незважаючи на територіальні відстані [48]. Разом з тим, якщо не є можливим побачити в таких проектах функціонування ідентичності на рівні особистості від соціокультурної більшості, то це буде можливим здійснити на рівні особистості від соціокультурної меншини. Виграшність використання такого виміру дозволить побачити, яким чином діє головна операційна категорія проекту «ми» – «вони» не тільки на рівні ідеології, що конструє загальні уявлення цілої спільноти про себе, але й як вони втілюються на особистісному рівні.

Нажаль, малоімовірно видається можливість орієнтації таких потенційних дослідницьких проектів на дії, що передбачають трансформацію патріархальних соціальних інституцій. Наявність правового нігілізму, незважаючи на проголошення верховенства права в Україні в цій сфері, не дає змогу пізнанню бути не просто самоціллю, а виступати «як пізнання процесу перетворення», що розвиває «методологічні засади соціального проектування», до чого справедливо закликає львівський філософ В. Мельник [50, 8]. Водночас є надія, що саме такі проекти, використовуючи вище проаналізовані епістемологічні засади пізнання, зокрема допоможуть применшити силу тих теорій та дискурсів, які прагнуть узаконити політику, що виключає людей із суспільства на основі критеріїв єдиної правильної ідентичності. Адже саме виключення, що передбачає практику зневаги, нетерпимості, приниження, насильства, крокує слідом за інтелектуальним обґрунтуванням очищення суспільного організму, збереження «своєї» чи «нашої» ідентичності від змішування, захоплення «іншими» і «чужими». Ксенофобія не може існувати без теорій, а останні верифікуються або фальсифікуються науковцями, тому багато що залежить від правильно вибраної епістемологічної перспективи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Громадський звіт щодо виконання Україною положень статті 30 Європейської соціальної хартії (23.10.2008) // <http://www.partyofregions.org.ua/contrprop/resonance/4900a2a66f7cf/>. – 2008. – 1 листоп.
2. Clifford J., Marcus G. E. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. – Berkeley: University of California Press, 1986. – 305 p.
3. Рубел П., Чегринцев М. Исследовательские стратегии в современной американской культурной антропологии: от «описания» к «письму» // *Журнал социологии и социальной антропологии*. – 1998. – Т. 1. – № 2. – С. 85-112.
4. Колаковський Л. Пошуки варвара Ілюзії культурного універсалізму // *Незалежний культурологічний часопис «І»*. – 2000. – №19. – С. 105-124.
5. Кристева Ю. Самі собі чужі / Переклад з фр. З. Борисюк. – Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.
6. Bošković A. *Representing the Other: The Skopje lectures. Lecture 1. - The Other in anthropology and cultural studies* // <http://www.gape.org/sasa/#texts>. – 2008. – 3 септ.
7. Toulmin S. *Cosmopolis: The hidden agenda of modernity*. – Chicago: University of Chicago Press, 1992. – 228 p.
8. Bauman Z. *Europa niedokończona przygoda*. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005. – 214 s.
9. Бодрийяр Ж. Забыть Фуко / Перевод с французского Д.Калугина. – СПб.: «Владимир Даль», 2000. – 96 с.

10. Chambers C. Anthropology as Cultural Translation: Amitav Ghosh's In An Antique Land // *Postcolonial Text*, 2006. – Vol. 2. – № 3. – P. 1-19.
11. Саїд Едвард В. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. – Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 511 с.
12. Спивак Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетей, 2001. – С. 649-670.
13. Longxi. Zh. The Myth of the Other: China in the Eyes of the West // *Critical Inquiry*, 1988. – Vol. 15 – №. 1. – P. 108-131.
14. Медведев В. Концептуальное пространство социологии в формате неклассической модели рациональности // *Журнал социологии и социальной антропологии*. – 2005. – Т. 8. – № 3. – С. 5–21.
15. Geertz C. *The Interpretation of Culture*. – New York: Basic Books, 1973. – 476 p.
16. Fabian, J. Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing // *Critical Inquiry*, 1990. – Vol. 16. – № 4. – P. 753-772.
17. Tyler S. *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World (Rhetoric of Human Sciences)*. – Madison: Univ of Wisconsin Pr., 1987. – 224 p.
18. Natoli J., Hutcheon L. *A Postmodern Reader*. – Albany: State Univ. of New York Press, 1993. – 600 p.
19. Корнев С. Общее дело и общее тело: постреальность в мире посткультуры. http://kornev.chat.ru/lit_eth.htm. – 2008. – 10 листоп.
20. Левінас Е. Між нами. Дослідження. Думки про іншого / Переклад з фр. В. Куринського. – Київ: «Дух і літера», 1999. – 294 с.
21. Fabian, J. The other revisited: Critical afterthoughts // *Anthropological Theory*, 2006. – Vol. 6. – № 2. – P. 139-152.
22. Dumont J. The Headman and I: ambiguity and ambivalence in the fieldworking experience. – Long Grove: Waveland Press, 1992. – 211 p.
23. Hanson A. The Making of the Maori: Culture Invention and its Logic // *American Anthropologist*, 1989. – Vol. 91. – № 4. – P. 890-902.
24. Гудзик К. Ми та «Інший». Старі й нові стереотипи історичної науки // *День*. – 2005. – № 236. – 21 грудня.
25. Žižek. S. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology (Post-Contemporary Interventions)*. – Durham: Duke University Press, 1993. – 304 p.
26. Касьянов Г. Націоналізація історії та образ Іншого: Україна і посткомуністичний простір // *Образ Іншого в сусідніх історіях: міфи, стереотипи, наукові інтерпретації (Матеріали міжнародної наукової конференції, Київ, 15-16 грудня 2005 року) / Упорядник і наук. ред. Г. В. Касьянов.* — К.: НАН України, Інститут історії України, 2008. – С. 14-20.
27. Laclau E. Universalism, Particularism, and the Question of Identity // *October*, 1992. – Vol. 61. – P. 83-90.
28. Гломозда К. Ю. Українські ідентичності в історіографічних рефлексіях // *Агора*. – К.: Стило, 2006. – Вип. 4. – С. 103-110.
29. Грицак Я. Як викладати історію України після 1991 року? // *Українська історична дидактика: Міжнародний діалог (фахівці різних країн про сучасні українські підручники з історії)*: 36. наук. ст. – К.: «Гене́за», 2000. – 368 с.
30. Іванишин П. Методологічні аспекти вивчення українського націоналістичного руху: національно-екзистенціальна перспектива. // <http://www.vidrozhdenia.org.ua/problema.htm>. – 2008. – 15 листоп.
31. Rousso H. *The Haunting Past: History, memory and justice in contemporary France* / Transl. R. Schoorcraft. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. – 120 p.
32. Bustamte E., Chauca R. A Methodological Proposal for the Elaboration of the Historical Memory in Post Conflict Communities (Workshop on Truth, Rehabilitation and Reconciliation, Oslo, 17.06.2002) // http://www.ishhr.com/media/REDINFA_workshop_ENG.pdf. – 2008. – 15 лип.
33. Україна модерна («Львів – Донецьк: соціальні ідентичності в сучасній Україні». Спеціальний випуск). За редакцією Ярослава Грицака, Андрія Портнова і Віктора Сусака, Київ-Львів. – 2007. – Ч. 12(2). – 360 с.
34. Зікора А. Схід-Захід // *Український Тиждень*. – 2008. – №1-2(10). – С. 51– 53.
35. Козер Л. *Функции социального конфликта // Американская социологическая мысль: Тексты.* – М.: Издание Международного университета Бизнеса и Управления, 1996. – С. 542-546.
36. душкін О. Україна - не Польща // <http://www2.pravda.com.ua/news/2007/11/8/66551.htm> – 2008. – 8 листоп.
37. Kuzio T. *Ukraine's Post-Soviet Transition: A Theoretical and Comparative Perspective // Society in Transition. Social Change in Ukraine in Western Perspectives.* Ed. by Wsevolod W. Is-vjiw. – Toronto: Canadian Scholars' Press, 2003. – P. 21-43.
38. Kuzio T. *National Identity and Democratic Transition in Post-Soviet Ukraine and Belarus: A Theoretical and Comparative Perspective // East European Perspectives: News and Views on Central and Southeastern Europe*, 2002. – Vol. 4. – № 15. – P. 1-27.

39. Грицак Я. Історія двох міст: Львів і Донецьк у порівняльній перспективі // Україна модерна. Спеціальний випуск. Львів — Донецьк: Соціальні ідентичності в сучасній Україні. Київ; Львів, 2007. – С. 27-61.
40. Грицак Я. Страсті за націоналізмом. Історичні есеї. – К.: «Критика», 2004. – 344 с.
41. Бандурович О. Національна нетерпимість західних українців – міф // День. – 1997. – 4 жов. – С. 4.
42. Кириченко І. Ксенофобія: випробування чужим // Дзеркало тижня. – 2005. – № 38(556). – 1–7 жовтня.
43. Ксенофобія в Україні: статистика взаємної неприязні (за результатами дослідження Київського міжнародного інституту соціології) // http://dialogs.org.ua/project_ua_full.php?m_id=226. – 2008. – 1 листоп.
44. Панина Н. Факторы национальной идентичности, толерантности, ксенофобии и антисемитизма в современной Украине // Вестник общественного мнения. – 2006. – № 1. – С. 26-38.
45. Рязанова Л. Влияние религиозной и конфессиональной идентичности на этнонациональную толерантность/интолерантность (украинский контекст) // Магун В.С., Магун А.В. Идентификация граждан со своей страной: российские данные в контексте международных сравнений // Национально-гражданские идентичности и толерантность. Опыт России и Украины в период трансформации / Под ред. Л.М. Дробижевой и Е.И. Головахи. Киев, Институт социологии НАН Украины; Институт социологии РАН, 2007.
46. Lyotard J-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge / Transl. G. Bennington, B. Massumi. – Minneapolis: University of Minnesota Press & Manchester: University of Manchester Press, 1984. – 110 p.
47. Habermas J. The Philosophical Discourse of Modernity / Transl. Lawrence, Frederick G. – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987. – 450 p.
48. Литвиненко О, Якименко Ю. Російськомовні громадяни України: «уявна спільнота» як вона є // Дзеркало тижня. – 2008. – № 18(697). – 17–23 травня.
49. ндерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Переклад з англ. В. Морозова. – Київ: Критика, 2001. – 271 с.
50. Мельник В. Тези міждисциплінарної конференції «Трансформація парадигм мислення та концепцій знання під впливом сучасних викликів у загальній, соціальній, практичній і прикладній філософії», 29–30 листопада 2007 р. / Відп. за випуск професор Анатолій Карась. – Львів, 2007. – С. 7-8.

Віктор ЗІНЧЕНКО

© 2009

ТЕОРЕТИЧНІ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА І ДЕРЖАВИ

У статті досліджуються питання філософського і соціального підґрунтя дослідження явища громадянського суспільства та його розвитку. Актуальність обраної теми полягає в тому, що громадянське суспільство потребує існування правової держави як своєї передумови. Разом з тим, тільки розвинуте, стабільне громадянське суспільство уможливує утворення правової держави, є основою стабільного демократичного політичного режиму й авторитетної влади.

Ключові слова: громадянське суспільство, демократія, правова держава.

Поняття “громадянське суспільство” емко увійшло в понятійний апарат теорії держави і права, політології, соціології, конституційного права тощо. Воно не має однозначного трактування, але складається з багатьох компонентів. Є кілька підходів до його визначення.

Громадянське суспільство - це сукупність усіх громадян, їх вільних об'єднань та асоціацій, пов'язаних суспільними відносинами, що характеризуються високим рівнем суспільної свідомості та політичної культури, які перебувають за межами регулювання держави, але охороняються та гарантуються нею [1, с.85]. Громадянське суспільство — це суспільство, якому властиве самоврядування вільних індивідів та добровільно створених ними організацій. Громадянське суспільство як сферу самоврядування вільних індивідів захищають від свавілля державної влади та жорсткої регламентації з боку її органів відповідні закони. Ось чому в реальному суспільному житті громадянське суспільство та правова держава є взаємозв'язаними інститутами,

функціонування яких забезпечується верховенством закону, що надійно гарантує та захищає права і свободи громадян [2, с.149]. Концептуальні теоретичні напрацювання у цьому напрямі були здійснені наступними вітчизняними вченими - Колодій А. М., Олійник А. Ю., Рабинович П.М., Хавронюк М. І., Чушенко В. І., Заєць А.П., Скрипнюк О.В. Методологічні принципи дослідження спираються на критичну теорію соціальних і правових досліджень (зокрема, концепції Вінфріда Брюггера, професора публічного права, загального державного права та філософії права Гейдельберзького університету; Юргена Габермаса, сучасного соціального філософа, професора Франкфуртського університету), згідно якої не може існувати пізнавальна ситуація "чистого" споглядального юридично-правового дослідження. Суб'єкт (носій пізнавальних здібностей і громадсько-правової діяльності) та об'єкт (сукупність фактів) є взаємодіючими факторами гносеологічних досліджень в середовищі громадсько-правової тотальності – сукупності усієї суспільно-правової практики на даному етапі її історичного розвитку.

Громадянське суспільство — це система самостійних і незалежних від держави суспільних інститутів і відносин, які забезпечують умови для реалізації приватних інтересів і потреб індивідів та колективів, життєдіяльності соціальної, культурної та духовної сфер, їх відтворення і передачі від покоління до покоління [3, с.3].

Громадянське суспільство - це система відносин, які об'єднують громадян на основі їх приватних, а не публічних, інтересів [4, с.45]. Водночас вважається що громадянське суспільство - "це сукупність окремих, незалежних особистостей (кожна з яких має свої власні потреби, приватний інтерес), у якій виокремлюються групи громадян на різноманітних засадах єднання, створюючи відповідні самоврядні угруповання" [3, с.4]. Осередки громадянського суспільства створюються для захисту приватних інтересів громадян, які пов'язані виключно необхідністю дотримання моральних та правових норм, правовими та культурними обмеженнями.

Громадянське суспільство відрізняється від суспільства загалом тим, що залучає громадян до колективних дій в суспільній сфері для вираження своїх інтересів, ідей, обміну інформацією, досягнення спільної мети, висування вимог до держави і закликів до відповідальності офіційних осіб. Воно виступає посередником між приватною сферою життя людей та державою і об'єднує величезне розмаїття формальних і неформальних організацій. Становлення такого суспільства пов'язане з відповідним етапом розвитку людства, держави та права.

Суспільство, відмінне від держави, було завжди, але воно не завжди було громадянським. Підґрунтям і ознаками громадянського суспільства є ринкова економіка з властивою їй багатоманітністю форм власності, відкритою комунікацією, структурованістю суспільства, багатопартійність, не директивно сформована громадська думка і, найголовніше, вільна особистість з розвинутим почуттям громадянськості і власної гідності. Суттєвою ознакою громадянського суспільства є плюралізм, різноманіття інтересів і пріоритетів, які виражають інтереси найрізноманітніших верств населення. [1, с.87].

Необхідно звернути увагу на умовність терміну "Громадянське суспільство", оскільки його членами є не громадяни – суб'єкти публічно – владних відносин і публічного права, а люди як суб'єкти приватно – правових відносин, суб'єкти приватного права, носії приватних інтересів" [5, с.10].

Громадянське суспільство може існувати тільки за умов демократії. Водночас високий рівень розвитку й функціонування громадянського суспільства може забезпечити тільки демократична держава. Як свідчить суспільна практика, саме нерозвиненість громадянського суспільства є однією з головних умов існування тоталітарних та авторитарних режимів. Головна ознака громадянського суспільства полягає в забезпеченні широких прав людини, у вільному виборі нею різноманітних форм економічного й політичного життя, форм ідеології та світогляду, у можливості пропагувати й обстоювати свої інтереси, погляди та переконання. [2, с.149]

Початок формування елементів громадянського суспільства спостерігається ще в Стародавніх Греції та Римі. Тоді виникає й саме поняття «громадянин». У Стародавній Греції внаслідок боротьби народних мас з олігархією постає напівобщинна - напівдержавна форма співжиття — держава-поліс як своєрідний прототип громадянського суспільства. Найбільшого свого розквіту держава-поліс досягла за часів правління Перикла. Ось як сам Перикл характеризував державний устрій своєї країни: "...він називається демократією через те, що основа його не меншість, а більшість громадян. Вона згідно з нашими законами надає всім громадянам рівних прав... Ми живемо вільні в нашій державі: ми не плекаємо в нашому щоденному житті підозри один до одного, ми не виявляємо гніву до ближнього, коли він учиняє щось для своєї

насолоди, не показуємо йому нашого незадоволення... Не обмежені примусом у приватному житті, ми не порушуємо законів у житті, громадському переважно, через повагу до них. Ми завжди слухаємо тих, хто стоїть при владі. Ми шануємо, зокрема, ті закони, які встановлено на користь скривджених, і, хоч ці закони не записані, вони здатні зганьбити тих, хто їх зневажає” [6, с.4]. З цих слів Перикла випливає, що він вважав за демократичний тільки той устрій, який базувався на перевазі більшості, повазі однієї людини до іншої та доброчесності. Це дає змогу стверджувати, що сама ідея громадянського суспільства бере свій початок у політико-суспільній думці тієї доби. Ці ідеї ми знаходимо в полісі Аристотеля та принципах так званого природного права Цицерона [7, с.19]. Так він, наприклад, підкреслював, що “надбанням громадянської общини, надбанням народу є держава. Але чим саме є громадянська община, як не силою-силенню людей, які пов’язані між собою?”.

Оригінальними й самобутніми щодо цього є погляди Нікколо Макіавеллі. У своєму головному творі “Монарх” він підкреслює, що глава держави не повинен зловживати своїми правами і порушувати майнових та особистих прав своїх підданих. У творі вже чітко простежується опис елементів громадянського суспільства як спільності людей, що протистоїть державі, яка прагне своїми діями підірвати будь-яку самодіяльність суспільства, щоб панувати над ним. Багато цікавого у творі Макіавеллі стосується аналізу таких неполітичних сфер життя, як праця, сім’я, кохання, задоволення людьми власних потреб, тобто проблем приватного життя. “Він (монарх) зобов’язаний спонукати громадян спокійно віддаватися торгівлі, хліборобству та ремеслам, аби вони упорядкували свої володіння, не боячись, що ці володіння в них відберуть, інші — розпочинали б торгівлю, не боячись, що їх знищать податками”. Отже, Н. Макіавеллі бачив різницю між державою та громадянським суспільством, яке функціонує за власними законами і є автономним щодо держави, хоч остання постійно намагається підкорити собі всі сфери життя суспільства.

З цього часу майже до XVII ст. в суспільній думці не виникало нових ідей з приводу громадянського суспільства. [2, с.147] Принципово нову концепцію такого суспільства висунули англійські політичні теоретики Т. Гоббс та Д. Локк. Т. Гоббс у своєму знаменитому творі “Левіафан” підкреслював, що якісно нове людське співжиття виникає внаслідок переходу від природного стану з війною всіх проти всіх до впорядкованого культурного суспільства з існуванням держави. Лише домовившись про створення держави, зазначав Т. Гоббс, громадяни здатні домогтися спокою і порядку в суспільстві та створити умови для виникнення якісно нових суспільних зв’язків. Продовжуючи міркування Т. Гоббса, Д. Локк зазначав, що люди до створення держави розпоряджалися своїм майном та своїми правами згідно із законом природи. Але, щоб гарантувати собі права та свободи й захистити свою власність, люди створюють державу. Д. Локк у своїх творах використовував поняття “громадянське суспільство” і “держава” майже як взаємозамінні.

Подальшу розробку цієї проблеми можна знайти в дослідженнях французьких мислителів Ш. Монтеск’є і Ж.-Ж. Руссо. Ш. Монтеск’є у своїх творах, особливо в знаменитій праці “Про дух законів”, стверджував, що суспільство лише тоді може успішно функціонувати та розвиватися, якщо в ньому панують республіканські закони. Ось чому він палко обстоював ідеї парламентаризму, законності, сформулював концепцію правової держави з поділом влади на законодавчу, виконавчу, судову. На його думку, у справжній державі “шануватимуть людей не за їхні зовнішні таланти та властивості, а за їхні справжні якості”.

Ж.-Ж. Руссо пропагував ідею суверенності волі народу. Виходячи із засади, що джерелом влади може бути тільки народ, він протиставляв теорії розподілу влади свою систему постійно діючого в державі плебісциту для вирішення суспільно-політичних проблем. Для французького політичного мислителя терміни “громадянське суспільство” й “держава” також були синонімами. Головною ознакою громадянського суспільства, на його думку, є участь кожного громадянина в державних справах та безумовне повновладдя народу. Руссо визнавав “дійсним лише один акт суспільного договору, а саме — створення народу і суспільства (у формі демократичної держави) як єдиного й абсолютного джерела та суверена загальної волі (верховної політичної Влади)”.

Поняття “громадянське суспільство” і “держава” вперше чітко відокремив відомий німецький філософ Г. Гегель. Він дійшов висновку, що соціальне життя, яке властиве громадянському суспільству, принципово відрізняється від світу сім’ї і від публічного життя держави. “Громадянське суспільство, - зазначав Гегель, - є диференціація, яка постає поміж сім’єю та державою, хоча розвиток громадянського суспільства починається пізніше ніж розвиток

держави". У сферу функціонування громадянського суспільства німецький мислитель включав ринкову економіку, соціальні класи, корпорації, інститути, що призначалися для забезпечення життєдіяльності суспільства. На думку Г. Гегеля, громадянське суспільство включає комплекс приватних осіб, класів, груп, інститутів, відносини яких регламентуються цивільним правом і діяльність котрих безпосередньо не залежить від дій держави. Поява громадянського суспільства, яке ґрунтується на системі приватної власності та всезагальній формальній рівності людей, стала можливою лише з утвердженням буржуазного суспільства.

Карл Маркс вважав, що передумовами виникнення держави є не Абсолютний дух, а родина і громадянське суспільство. Громадянське суспільство виражає приватний інтерес, воно належить до матеріальної сфери, а держава є надбудовою. Маркс пов'язував виникнення громадянського суспільства з необхідними для цього економічними передумовами у вигляді свободи приватної власності. Завершена політична держава за своєю сутністю є родовим життям людини, на протигагу її матеріальному життю. Усі передумови цього життя існують поза державною сферою, у громадянському суспільстві.

Нині помітно зріс загальний інтерес до проблем громадянського суспільства, а наукові його дослідження здійснюються в органічному зв'язку з проблематикою правової та соціальної держави. У ХХ-ХХІ ст. більшість дослідників розглядають громадянське суспільство як особливу позадержавну сферу соціуму. Концепція громадянського суспільства інтенсивно розробляється зарубіжними вченими, зокрема англійськими дослідниками Е.Геллнером, Дж.Кіном, французькими вченими Ж.Керманом і Р.Фассеером, американськими – Е.Арато, Дж.Л.Коем, Д.Когеном, Дж.Александром, Ф.Шміттером, І.Шапіро, Ч.Тейлором, німецькими – Р.Дарендорфом, В.Брюггером, Ю.Габермасом та іншими. Громадянське суспільство постає сферою реалізації економічних, соціальних, етнонаціональних, культурних, релігійних, екологічних та інших громадських інтересів, які перебувають поза безпосередньою діяльністю держави, що опосередковує її відносини із індивідами. *Сутність* громадського суспільства полягає передовсім у забезпеченні прав людини. Особистість у громадянському суспільстві має гарантоване законами право вибору різноманітних форм економічної, соціальної та іншої діяльності, право вибору певної ідеології, світогляду тощо.

Економічною основою громадянського суспільства є відносини ринкового характеру, передовсім різноманітні форми власності, особливо приватної. Наявність власності в громадянина спонукає його до ділової активності та плідної роботи, стає умовою свободи особистості в суспільстві.

Політична основа громадянського суспільства — це демократична правова держава, що забезпечує кожному громадянину можливість узяти участь у державних та громадських справах. У демократичній правовій державі абсолютно неприпустимою є будь-яка дискримінація за національно-етнічними, політичними, релігійними та іншими ознаками. Як характерну ознаку такої держави можна назвати можливість вільного самовизначення людини щодо світоглядних та духовних уподобань, гарантій життя та безпеки людини, усебічний захист найрізноманітніших прав людини з боку судових органів та громадських організацій.

Соціальним підґрунтям громадянського суспільства стає суспільство з динамічною соціальною структурою, яка весь час розвивається та вдосконалюється. Щодо духовного життя, характерною ознакою громадянського суспільства можна вважати високий розвиток освіти, науки, мистецтва, індивідуальний вибір культурних цінностей. Культурно-політичний плюралізм сприяє реалізації різнопланових духовних інтересів людей і стає важливою умовою розвитку й удосконалення такого суспільства.

Наголошуючи на альтернативності ознак та рис громадянського суспільства і правової демократичної держави, слід, проте, зазначити, що це свідчить не про антагонізм цих сфер суспільного життя, а про їхню взаємозалежність та взаємозумовленість. Як без громадянського суспільства не може бути правової демократичної держави, так і без такої держави не може ефективно функціонувати й динамічно розвиватися громадянське суспільство. Ось чому громадянське суспільство та демократична правова держава нині стають двома складовими життя кожної окремої людини і сучасного загальноцивілізаційного розвитку суспільства. [2, с.151]. "Найголовнішою умовою всіх демократій є існування сильного, активного та добре організованого громадянського суспільства. Я не знаю жодної демократії у світі, яка б не мала діючого громадянського суспільства. Під громадянським суспільством я маю на увазі недержавні

організації, малий приватний бізнес, кредитні спілки, пресу, профспілки, різні групи за інтересами.”, - зазначав радник Посольства Канади в Україні Еміль Баран [9, с.3].

В громадянському суспільстві інтеграція особи й держави відбувається через соціальні інститути, які є незалежними від держави. Громадянське суспільство потребує, щоб держава була правовою, тобто керувалася правом і визнавала наявність незалежних від неї соціальних інститутів. Це таке суспільство, в якому особа бере активну участь у суспільному житті. Реалізується це через соціальні інститути, вільні від державного контролю. Причому деякі з цих інститутів можуть чітко переслідувати політичні цілі, намагатися істотно вплинути на державу. Але в структуру громадянського суспільства входять і неполітичні інститути [10, с.144]. Як вважають деякі російські вчені, ідеї громадянського суспільства слід було закріплювати в Конституціях держав, які реально прагнуть стати народ оправними і демократичними. Для цього перелік основоположних принципів конституційного ладу необхідно доповнити положеннями, які б зобов'язували державу сприяти формуванню і розвитку громадянського суспільства, його інститутів. До Конституції пропонується ввести спеціальний розділ “Громадянське суспільство і особа” [11, с.52].

Між державою і громадянським суспільством існує діалектичний взаємозв'язок. Держава - результат функціонування суспільства, яке на сучасному етапі не може існувати без держави, її регулюючого впливу на суспільні відносини. В політико-правовій практиці будь-якої країни одним із основоположних питань є співвідношення держави і суспільства, можливості впливу громадянського суспільства на діяльність державних інституцій. Це безпосередньо відноситься до проблеми становлення демократії, забезпечення прав і свобод людини і громадянина, “характеристики” політичного режиму. Особливе значення ця проблема має для країн активного конституційного будівництва, до якої відноситься і Україна. В умовах України, як і в інших країнах СНД, держава за допомогою правових та інших засобів повинна сприяти становленню структур громадянського суспільства. Одним із таких основоположних важелів є Конституція, як акт найвищої юридичної сили, який має велике значення не тільки для держави, а й для суспільства.

Теорія громадянського суспільства ґрунтується на ідеї автономності та індивідуальної свободи громадян, невтручання держави в життя громадянського суспільства. Тобто, говорити про громадянське суспільство можна лише з появою громадянина як самостійного суб'єкта, що усвідомлює себе індивідуальним членом суспільства, наділений певним комплексом прав і свобод, і в той же час несе відповідальність перед суспільством.

Однак, саме держава має виступати гарантом прав людини, створювати умови, які сприятимуть реалізації прав громадян, всебічному вияву їх ініціативи, здібностей. Державні органи реагують на запити і потреби соціальних груп, приймають нормативно-правові акти, слідкують за їх виконанням, запобігають появі та розвитку політичних конфліктів. Тим, наскільки держава визнає автономне буття спільнот, наскільки громадянське суспільство може вплинути на дії держави, визначається не в останню чергу визначається демократичність політичного режиму. Ідея громадянського суспільства дозволяє провести межу між політичним, офіційним та приватним життям громадян [15, с.85]. Освіта, охорона здоров'я, житлове будівництво і соціальне забезпечення відносяться до числа тих конкретних областей, де часто вимагається втручання держави. Стабільну економіку і стабільний політичний порядок не можливо побудувати в нестабільному суспільстві. Для того, щоб повністю реалізувати свій потенціал, люди повинні брати активну участь у розробці власних цілей, а їх голоси повинні бути почуті в директивних органах [12, с.9].

Громадянське суспільство починається з громадянина, його свободи, благополуччя, активної позиції в політико-правовій сфері відносин [20, с.1]. Відповідно завдання конституційного регулювання полягає в тому, щоб за допомогою конституційних приписів забезпечити умови для реалізації прав і свобод людини і громадянина, їх честі і гідності [3, с.4]. Наявність розвинутого громадянського суспільства є головним гарантом того, що держава захищатиме права і свободи людини і громадянина, законні інтереси юридичних осіб.

В громадянському суспільстві діяльність органів державної влади реалізується в демократичних, правових формах і спрямовується на забезпечення й захист прав людини і громадянина, гуманістичних цінностей. Громадянське суспільство є гарантією проти всевладдя держави, оскільки без такого суспільства державна влада, як правило, стає тоталітарною. Тільки завдяки громадянському суспільству влада слугує людині, захисту її законних інтересів.

Демократична держава, будучи правовою формою організації і функціонування публічної політичної влади, не відокремлюється від громадянського суспільства і тим більш не протистоїть йому. Держава повинна бути обмеженою в своїх повноваженнях і перебувати під ефективним соціальним контролем суспільства, діяти в межах конституційних приписів.

Тільки громадянське суспільство може створити систему гарантій від тоталітаризму, незаконного обмеження прав і свобод людини і громадянина. Неспроможність громадянського суспільства стримувати державу в відповідних межах призвела в ХХ ст. до різних варіантів тоталітаризму. Державний тоталітаризм є по суті поглиненням суспільства державою і тим самим зникнення держави як однієї з соціальних систем, оскільки в тоталітарних режимах немає держави як обмеженої правом організації влади, а є тільки владно-політичний механізм, адміністративно-командна структура, яка намагається в тій чи іншій мірі контролювати більшість сфер суспільного життя. Такий “механізм імітує державно-правовий порядок і прикривається відповідною державно-правовою атрибутикою” [3, с.99]. Як вважає Щедрова Г. П., “думка про те, що суспільство як таке розвивалося разом з державою, сама по собі вірна і не викликає сумніву. Але це не дає права змішувати категорію “суспільство” як людську спільність взагалі з категорією “громадянське суспільство”, як історичним феноменом, що виник на конкретному етапі розвитку людського суспільства в західній цивілізації [13, с.8].

Розвиток громадянського суспільства є важливим напрямком демократичної модернізації суспільства, умовою соціальної стабільності та національної безпеки. Суттєвими ознаками такого розвитку є становлення *відкритого суспільства*, роздержавлення приватного життя громадян, відокремлення його від казарменого офіціозу державної бюрократії, цінування багатоманітності форм його прояву. Зміст поняття "громадянське суспільство" включає сукупність неполітичних відносин у суспільстві, тобто економічні, духовно-моральні, релігійні, національні та ін. Громадянське суспільство виступає як сфера реалізації економічних, соціальних, етнічних, культурних та інших громадських інтересів, які перебувають поза безпосередньою діяльністю держави, що опосередковує їх відносини з індивідами.

Наріжним каменем ідеології громадянського суспільства є визнання того, що держава існує перш за все для того, щоб захищати особисту свободу й власність, здобуту власною ж працею людей; вона повинна діяти тільки у чітко окреслених межах, вихід за які може призвести до громадянської непокорі. Характер взаємодії держави і громадянського суспільства значною мірою визначає стан суспільної стабільності й безпеки.

Громадянське суспільство потребує існування *правової держави* як своєї передумови. Разом з тим, тільки розвинуте, стабільне громадянське суспільство уможливує утворення правової держави, є основою стабільного демократичного політичного режиму й авторитетної влади. Подальший демократичний розвиток відносин суспільства і держави має стати гарантією того, що суспільство стане громадянським, а держава – демократичною [8, с.80].

ЛІТЕРАТУРА

1. Чушенко В. І. До питання про форму правління сучасної України.- Л.: Вид-во ЛДУ ім. І. Франка, 1995.- С.214.
2. Скрипнюк О.В. Соціальна, правова держава в Україні: проблеми теорії і практики. К., Інститут держави і права ім. В.М. Корецького НАН України, 2000.- С.231.
3. Тодика Ю. Роль Конституції України в становленні громадянського суспільства // Вісник Академії правових наук України. -1999. - №2 (17) - С. 3-12.
4. Колодій А.М. Принципи права України. – К., ЮрІнком Інтер, 2008.- С.256.
5. 5.Нерсесянц В. С. Предисловие // Дождев Д. В. Римское частное право.. – М.: - 2006. -С.10.
6. Невичерпність демократії. Видатні діячі минулого і сучасного про вільне, демократичне суспільство і права людини. - К.: Наук. думка, 1994. - С.145.
7. Гаджиев К. С. Концепция гражданского общества: идейные истоки и основные вехи формирования // Вопр. философии.-1991.- №7.-С.19-20
8. Політичний енциклопедичний словник.- К.: Генеза, 1997.-С. 240.
9. Еміль Баран. У світі існує багато форм демократії // Громадські ініціативи. -1999.- Спецвипуск. – С. 28.
10. Государственное право Российской Федерации. Курс лекций / Под редакцией О. Е. Кутафина. М.: Юрист, 1993. Т. 1. - С. 372.
11. Румянцева Т. С. Гражданское общество и личность // Конституционный строй России. - 2006. - Вып. III. - С. 52-53.

12. Бутрос Гали. Развитие и международное экономическое сотрудничество // Государство и право. - 2005.- № 1. - С. 9-11.
13. Щедрова Г. П. Громадянське суспільство, права держава і політична свідомість громадян. - К.: ІСДО, 1994. – С.83.
14. Тацій В. Утвердження і забезпечення прав і свобод людини – головний конституційний обов'язок демократичної, правової, соціальної держави // Вісник АПНУ. -2000.- № 14 (23) – С.10, С.13.

SUMMARY

The questions of philosophical and social subsoil of research of the phenomenon of civil society and his development are probed in the article. Actuality of select theme consists in because civil society needs existence of the legal state as pre-condition. At the same time, only the stable civil society developed, does possible formation of the legal state, is basis of the stable democratic political mode and authoritative power.

Key words: civil society, democracy, legal state.

Рышард СТЕФАНЬСКИ

© 2009

КОГЕРЕНТНОСТЬ-ДИФФЕРЕНТНОСТЬ ЕВРОПЕЙСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

Целью данной статьи является попытка найти ответ на вопрос, имеют ли интегрирующиеся в пределах Евросоюза европейцы какие-либо общие ценности, существует ли между этими ценностями когерентность, или же такого явления нет, и, может быть, их даже невозможно объединить в одно целое. А следовательно, что могло бы идентифицировать и интегрировать европейцев?

В сущности, заглавие статьи, более адекватно отражающее содержание этого текста, должно звучать: «Когерентность-дифференциальность ценностей Евросоюза», или же менее научно – «Связность и ее недостаток в наборе принципов и ценностей, которые должны объединять институты и сообщество Евросоюза». Ведь понятие *европейские ценности* необязательно должно являться и является тождественным понятию *ценности ЕС*. Однако, к моему удивлению, во время дискуссии о содержании этого доклада на конференции в Севастополе в мае 2007 г., в которой принимали участие русские, украинцы и поляки, все отчетливо понимали о чем идет речь; ни русских, ни украинцев, ни поляков не возмущала идентификация Европы и ее ценностей с границами ЕС. Наоборот, оппоненты хором подтвердили адекватность заглавия статьи, и никого это не возмущало, поскольку русская культура, лишь на первый взгляд входит в состав европейской культуры – действительно она имеет очень сильно выраженный автономный характер.

Пора перейти к сути вопроса.

Чтобы выявить те ценности и принципы, которые признают жители ЕС, а точнее представляющие их институты (что не одно и то же), мы обратились к содержанию проекта Договора Европейского Союза, Конституции для Европы, Хартии основных прав Европейского Союза, а также к тем текстам, которые не входят в состав этих документов, но, судя по содержанию, естественно из них вытекают. Можно даже упрекнуть европейцев, что они не хотят общей конституции: конституция ЕС была отвергнута двумя государствами «старого Евросоюза» (Франция, Нидерланды), а Лиссабонский трактат на референдуме отвергли ирландцы. Зачем, тогда, морочить голову читателям этим вопросом? Однако все не так просто – судя по содержанию деклараций лидеров государств, входящих в состав ЕС, для того, чтобы эта организация могла существовать – рано или поздно (и, кажется, скорее раньше, чем позже) – придется вернуться к этому трактату. Может быть следует изменить некоторые детали в конкретных параграфах, но аксиологические основы не должны изменяться, они лишь должны быть дополнены некоторыми новыми положениями. Кроме того, Хартия основных прав ЕС, которая должна представлять единство с Конституцией, уже вошла в действие в ЕС (напомним, она была принята членами ЕС в Ницце в 2000 г.).

Итак, давайте перейдем к преамбуле отвергнутого проекта:

«...вдохновляемые культурным, религиозным и гуманистическим наследием Европы, давшим развитие универсальным ценностям нерушимых и неотъемлемых **прав личности, свободы, демократии, равенства и правового государства,**

полагая, что Европа, отныне и навсегда объединенная после накопленного горького опыта, стремится продвигаться по пути **цивилизации, прогресса и процветания**, на благо всех его жителей, включая наиболее слабых и обездоленных; что она хочет сохранить континент открытым для **культуры, знаний и общественного прогресса**; и что она желает углубить **демократичность** и прозрачность общественной жизни и стремится к достижению **мира, правосудия и солидарности** во всем мире,

будучи убежденными, что, сохраняя гордость своей национальной самобытности и истории, народы Европы полны решимости преодолеть былые различия и, еще более объединившись, сковать свою общую судьбу,

будучи убежденными, что, „**объединенная в многообразии**” Европа предоставляет им наилучшую возможность стремиться, при уважении прав каждого лица и с осознанием их **ответственности перед грядущими поколениями и планетой Земля**, к великому начинанию, которое превращает ее в особое пространство надежды людей (...),

исполненные признательности членам Европейского Конвента за разработку проекта этой Конституции от имени граждан и государств Европы

(...), которые (...) договорились о нижеследующем...»⁸¹

И в этом месте мы перейдем к отдельным статьям этого документа, из которых наиболее интересными являются:

статья I-1, где, в частности, говорится, что «Евросоюз **открыт** для всех европейских государств, которые уважают его ценности и обязуются способствовать их совместному сохранению»,

целая статья I-2, развивающая мысль, содержащуюся в преамбуле: «Евросоюз основан на ценностях уважения **человеческого достоинства, свободы, демократии, равенства, правового государства** и на **уважении прав человека**, включая права лиц, принадлежащих к меньшинствам. Эти ценности являются общими для государств-членов в обществе, в котором преобладают **плюрализм, недискриминация, терпимость, справедливость, солидарность и равенство между женщинами и мужчинами**»,

далее статья I-3, в которой говорится, что «Целями Евросоюза являются содействие укреплению **мира**, утверждению **ценностей** Евросоюза и **благополучия** его народов», кроме того Евросоюз «предлагает **свободную** и гармоничную **конкуренцию**, его деятельность направлена на **устойчивое развитие** (основанное на сбалансированном экономическом росте и социально-ориентированной рыночной экономике, нацеленной на обеспечение полной занятости) и высоком уровне **защиты окружающей среды**», он «способствует **научно-технологическому прогрессу**», «**экономической, социальной и территориальной сплоченности и солидарности** между государствами-членами», борется с **социальным отторжением и дискриминацией**, «способствует **обеспечению социальной справедливости и защиты, равенства между женщинами и мужчинами, солидарности** между поколениями и **защиты прав ребенка**». В своих отношениях с внешним миром ЕС должен добиваться «уважения принципов Устава ООН»,

а согласно статье I-4 ЕС должен гарантировать «в своих рамках **свободное движение людей, услуг, товаров и капитала**, также как и **свободу осуществления собственного дела и экономической деятельности**».

Следует отметить, что вышеперечисленные ценности и принципы функционирования ЕС представляются нам скорее как хаотический набор, а не аксиологическая система, которая помогла бы создать европейскую самостождественность. **Отвержение конституции не является большой потерей**. Следует отметить, что Хартия основных прав ЕС гораздо более упорядочена в этом отношении (кроме преамбулы, которая похожа на преамбулу проекта Конституции ЕС⁸²), в

⁸¹ Здесь и далее в цитатах особо важные фрагменты выделены мной – *Р.С.*

⁸² «... Сознательное свое духовное и нравственное наследие, Евросоюз основан на неделимых, **универсальных ценностях – человеческом достоинстве, свободе, равенстве и солидарности**; он базируется на принципах демократии и верховенстве закона. Он помещает **индивидуума** в центр своей деятельности, учреждая гражданство Евросоюза и создавая пространство **свободы, безопасности и правосудия**...».

ее статьях перечислены категории, которые должны являться главными ценностями и принципами, вокруг которых должны быть сгруппированы другие, родственные категории, дополняющие их содержание. Это:

- достоинство,
- свобода,
- равенство,
- солидарность,
- гражданские права,
- правосудие.

Разберемся сначала с категорией достоинства.

Эта, первая категория, на первый взгляд, ассоциируется нам с христианской идеей, а точнее, с западнохристианской идеей, лучшим примером которой является философия **персонализма** (ее представителем был Кароль Войтыла). Это он говорил об исключительности, неповторимости и разумности существования человека, который, с одной стороны, представляет собой собственное «я», а с другой стороны, содержит видовые особенности. Эти два элемента взаимодополняются, ибо тем лучше человек знает самого себя, чем больше интерперсональных отношений он устанавливает. Человек вступает в отношения с другими людьми путем действий, а если они имеют намеренный характер, то получают нравственное измерение. Итак, человек как существо, наделенное сознанием, отвечает за свои действия. Не странно, что человек, как неповторимое, исключительное и незаменимое существо, должен реализоваться, делая добро другим людям: «...самообладание и владение собой обозначает готовность бескорыстно дарить самого себя. Только те, кто обладает собой, могут бескорыстно дарить самого себя. И только те, кто принадлежит самому себе, может также дарить самого себя другим (...). Именно тогда, когда человек дарит самого себя другому человеку, он в наиболее полной мере становится самим собой»⁸³.

Таково ли было намерение создателей Хартии основных прав? Кажется, что в значительной степени да.

Во первых, человеческое достоинство неприкосновенно, его следует уважать и защищать (ст. II-1); хотя звучит это немножко загадочно, так как нет точной дефиниции основного понятия, но примеры из следующих статей выясняют нам, что хотел выразить законодатель.

Во-вторых: «Каждый человек имеет право на жизнь», и в связи с этим «Никто не может быть приговорен к смертной казни или казнен» (ст. II-2). Рассматривая этот пример, обнаруживаем проблемы, связанные с интерпретацией этой записи. А именно, чтобы запись, говорящая о праве на жизнь оставалась в силе, нужна точная дефиниция понятий «человек» (это, кажется, имеет в виду автор, используя слово «каждый») и «жизнь», – наиболее существенного для одушевленного мира. Можно оставить эту запись такой, какой она является, и пусть каждый (включая и государственные правовые системы, разумеется) интерпретирует ее так, как ему хочется. Однако в таком случае, невозможно, чтобы эта ценность (далее речь идет о достоинстве) была каким-то аксиологическим звеном, связывающим европейскую сообщество. Сразу приходят в голову волнующие и рознящие европейцев проблемы аборт и эвтаназии.

А что со смертным приговором? Законодатель и официальная позиция Католической Церкви в этом отношении сходны, однако это не столь очевидно, что запрет на приговоры к смертной казни и их исполнение непосредственно следует из права человека на жизнь. (Это очень сложная проблема, нужны тщательные исследования, которыми автору, несомненно, придется в будущем заняться).

Дальше речь идет (ст. II-3) об уважении физической и духовной неприкосновенности. В связи с этим в области медицины и биологии следует запретить евгеническую практику, в частности такую, которая направлена на отбор людей, использование человеческого тела и его частей в качестве источника получения прибыли, а также репродуктивное клонирование человека.

И опять появляются правовые и нравственные проблемы в этом отношении.

Если существует запрет клонирования человека, то в такой же степени запрещается клонировать конкретные органы? А если нет, то в каком месте находится граница: орган (или группа органов) – интегральная единица? Все мы знаем, что прогресс в области генетики и

⁸³ Wojtyła K., *Osobowa struktura samostanowienia*, [в:] *Roczniki filozoficzne*, Lublin 1981, т. XXIX, с. 11.

медицины, если не уже, то в ближайшее время позволит это сделать. Ведь именно затем создаются банки стволовых клеток из крови пуповины.

В этой же статье еще говорится о запрещении пыток, а также бесчеловечного или унижительного обращения или наказания, а также, что особенно важно, о запрещении торговли людьми, рабства и принудительного труда.

Перейдем к следующей ценности, указанной и описанной в Хартии основных прав, – к свободе.

Кажется, что достоинство человека и его свобода должны взаимодополняться, однако, это вовсе не обязательно, особенно, когда эти ценности восходят к разным аксиологическим системам: первая – к христианской мысли, вторая – к широко понимаемой философии Просвещения, «правое крыло» которого представляет либерализм. Возможно не каждый, кто отстаивает появившееся на либеральной почве право человека на свободу, согласился бы определять свободу как «...подчинение правде...»⁸⁴, как бы этого хотел К. Войтыла, пишущий далее, что: «зависимость от правды определяет границы характерной человеку автономии [...], зависимость от [...] правды формирует человека в его трансценденции: трансценденция свободы переходит в трансценденцию нравственности». Сторонники либеральной концепции свободы, возможно, сказали бы что-то совершенно противоположное – это свобода должна формировать правду...

Действительно ли Хартия основных прав в большей степени ссылается на наследие Просвещения, чем на христианскую философию?

Проверим еще раз:

Ст. II-10 гарантирует свободу мысли, совести и вероисповедания, дает также возможность как отдельно, так и в сообществе с другими, публично или конфиденциально исповедовать религию или убеждения (посредством богослужения, обучения, религиозных обрядов и ритуалов), а также менять вероисповедание или убеждения, а ст. II-14 гарантирует «свободу создавать образовательные институты с должным уважением к демократическим принципам и право родителей обеспечивать образование и обучение своих детей в соответствии с их религиозными, философскими и педагогическими взглядами». Евросоюз, следовательно, должен быть организацией, отстаивающей толерантность – одну из важнейших идей Просвещения, которой основные представители этой эпохи (Дж. Локк, Вольтер)⁸⁵ посвятили отдельные трактаты, и даже были подвергнуты острой общественной критике за содержание этих трактатов. Гражданин имеет кроме того право отказаться от службы в армии из-за своих убеждений.

Этот документ гарантирует свободу высказывания и информации (ст. II-11), а также свободу собраний и объединений (ст. II-12).

С вышеуказанными записями связано, однако, несколько проблем – а именно т.н. вредная религиозная деятельность, в том числе деятельность сект, и связанные с этим случаи неравенства между мужчинами и женщинами, или же случаи «преступного» обрезания девочек (о мальчиках не говорится – мы полагаем, что подобная процедура для малыша или мальчика, которому лишь несколько лет, в такой же степени травматична, как и для девочки). А что же с обязанностью детей учиться в школе – по польскому законодательству родители обязаны посылать детей в возрасте до 18 лет в школу. А что, если идеи дарвинизма или креационизма, с которыми дети встречаются в школе, или другие формы воспитания не нравятся родителям, могут ли родители воспротивиться и не посылать детей в школу?

Далее следует интересная запись (ст. II-14), касающаяся свободы искусства и науки – приведем полную цитату: «Искусство и научные исследования свободны от давления. Академическая свобода должна уважаться» – а как это соотноситься с содержанием Раздела I: «Достоинство», в которой, в частности, говорилось – напомним – о запрещении евгенической практики, а также запрете клонирования людей? Каким образом эти два положения согласуются друг с другом? Может ли ученый заниматься евгеникой и клонированием или нет?

Категорию свободы, согласно либеральным традициям, наш законодатель связывает с категорией собственности – как будто узаконивая кредо либералов «чем больше собственности,

⁸⁴ К. Wojtyła, *Osoba i czyn*, Lublin 1994, с. 198.

⁸⁵ J. Locke, *List o tolerancji*, Warszawa 1963; Wolter, *Traktat o tolerancji napisany z powodu śmierci Jana Calasa*, Warszawa 1988.

тем больше свободы», поэтому признается свобода предпринимательства (ст. II-16), а также то, что «каждый человек имеет право владеть, пользоваться, распоряжаться и завещать свое имущество, приобретенное на законных основаниях». Разумеется, интеллектуальная собственность должна защищаться таким же образом (ст. II-17).

Следующей ценностью, содержащейся в III Разделе Хартии основных прав Евросоюза, является равенство. И опять-таки, как и в случае категории свободы, ссылаемся на наследство Просвещения, но, на этот раз, на его «левое крыло» (напр., Сийес, Гольбах, Руссо), благодаря чему этот лозунг был размещен на знаменах Французской революции. Равенство, в этом понимании, это равенство перед законом (ст. II-20) и запрещение дискриминации «...по признаку пола, расы, цвета кожи, этнического или социального происхождения, генетических особенностей, языка, религии или убеждений (...), принадлежности к национальному меньшинству, имущественного положения, рождения, нетрудоспособности, возраста или сексуальной ориентации» (ст. II-21). С этим же равенством праводатель связывает уважение к культурному, религиозному и лингвистическому разнообразию (ст. II-22), а также равенство между мужчинами и женщинами во всех областях жизни. Однако, авторы этого документа как-то странно дополняют данное положение новым, которое вступает в противоречие с так понимаемой свободой – а именно: «Принцип равенства не препятствует сохранению или принятию мер, предусматривающих специальные преимущества в пользу недостаточно представленного пола». (ст. II-23) – следует отметить, что это немного энигматичное положение: получается, что в некоторых случаях некоторые более равны – повелею «Скотным двором» Оруэлла.

К категории равенства присовокуплены также права ребенка, людей в пожилом возрасте и нетрудоспособных людей. Так, например, дети, кроме того, что они защищены различными институтами, приобретают право выражать свои взгляды (ст. II-24), старики (мы использовали здесь неполиткорректное слово, которого, разумеется, не найдем в тексте данного документа) обретают право «...вести достойную и независимую жизнь и участвовать в общественной и культурной жизни» (ст. II-26), а нетрудоспособные люди – право «...извлекать пользу от мер, направленных на то, чтобы обеспечить их независимость, социальную и профессиональную интеграцию и участие в общественной жизни» (ст. II-26) (в этом случае можно придаться к тому, что старым людям дано право участвовать в «общественной и культурной жизни», а нетрудоспособным лицам – «в жизни общества?»*).

Перейдем к следующему (четвертому) разделу Хартии – «Солидарность». С этой идеей соглашается как социалистическая, так и католическая общественная мысль – за права работника, безопасности труда, подобающий размер заработной платы еще в XIX веке боролись социалистические (в идейном плане) профсоюзы, но об этом же говорится и в энциклике *Rerum Novarum* Льва XIII, изданной в 1891 г. Кстати, эту мысль развивает также Иоанн Павел II в энциклике, изданной в 90-ю годовщину публикации *Rerum Novarum – Laborem Exercenes*. Нет ничего удивительного в том, что эту ценность (пусть даже декларативно) столь сильно поддерживают поляки, а также их общественные и политические лидеры, гордящиеся тем, что эта ценность была внесена в европейское наследство именно по инициативе Польши. Будучи поляком, я, тем не менее, считаю, что в значительной степени, это чувство весьма преувеличено...

Вернемся, однако, к содержанию Хартии, именно к тому, с чем связана категория солидарности. Это, в частности, справедливые условия труда (безопасность труда, ограничения его максимальной продолжительности, право на отдых – еженедельный отдых и отдых с сохранением зарплаты) (ст. II-31); право на то, чтобы профессиональная жизнь не разрушала семейную жизнь, особенно в период материнства (ст. II-33).

* Читая польский вариант текста Хартии этот вопрос становится еще более обоснованным, поскольку там имеет место явная ошибка при переводе. В английском оригинале права пожилых людей распространяются на «social and cultural life» (в русском переводе – на «общественную и культурную жизнь», в польском – на „życie społeczne i kulturalne”), в случае же нетрудоспособных лиц речь в польском переводе идет исключительно о „życiu społecznym” (т.е. об «общественной жизни»). В оригинале же речь идет о «life of the community» (так же и в русском переводе – «жизнь общества»). Таким образом, если мы будем интерпретировать «жизнь общества» как совокупность всех форм человеческого общежития, придется признать, что документ никак не ущемляет прав нетрудоспособных лиц, поскольку «жизнь общества» включает в себя как «общественную жизнь», так и «культурную жизнь» – прим. перев.

Солидарность должна связываться также с социальным обеспечением и социальной помощью «...в случае наступления материнства, болезни, несчастных случаев на производстве, нахождения на иждивении или пожилого возраста, утраты занятости...» (ст. II-34).

Что касается последнего случая (утрата места работы), оригинальной концепцией, предложенной христианами демократами, является принцип вспомогательности (субсидиарности). Применение этого принципа могло бы сильно помочь нуждающимся. Он опирается на три основных положения:

– **запрет на лишение человека работы** – если лицо, благодаря своему труду, может прокормить себя и свою семью, общество должно сделать все возможное, чтобы это лицо могло и дальше это делать,

– **субсидиарная поддержка** – если, несмотря на это, лицо утратило такую возможность, общество должно поддержать его (напр., путем возможности переквалификации, обретения новых умений и получения финансовой поддержки на этот период),

– **субсидиарная редукция** – когда человек опять станет самостоятельным, следует его лишить этой поддержки.

Очень интересным, но несомненно важным вопросом является охрана окружающей среды (ст. II-37). В статье предполагается, что результатом применения принципа устойчивого развития, являющимся целью Евросоюза, не может быть уничтожение окружающей среды. (Интересным здесь является случай долины реки Роспуды, по территории которой должна пройти объездная автодорога вокруг города Августов. В этом случае столкнулись интересы жителей города, через центр которого ежедневно проезжают тысячи грузовых автомобилей (маршрут на Восток) и интересы экологов, которые не хотят допустить того, чтобы потребности цивилизации привели к нарушениям экосистемы, которой еще не коснулась техническая цивилизация).

Два следующих раздела это, скорее всего принципы, а не аксиологические ценности. Первый из них – ‘гражданские права’. Даже поверхностный обзор статей, составляющих этот раздел, позволяет заметить, что целью этого раздела является распространение идеи индивидуализма – опять-таки одной из основных ценностей либерализма. Суть раздела в том, чтобы в споре «гражданин – государство» интересы человека всегда стояли на первом месте, поскольку только он считается реальным субъектом права. Поэтому гражданин Евросоюза имеет право на хорошую организацию государственного управления (ст. II-41), а в случае несоблюдения этого требования, он может, в частности, обращаться к Европейскому Омбудсмену с просьбой о защите своих интересов (ст. II-43), а также может обращаться с соответствующей петицией в Европейский Парламент (ст. II-44).

Второй принцип – правосудие. Хотя в названии раздела и не упоминается об этом, речь идет, как и в предыдущем разделе, о защите индивида от государства. И положение это должно осуществляться через «...право на справедливое и публичное слушание его дела в разумный срок независимым⁸⁶ и беспристрастным судом, предварительно учрежденным законом» (ст. II-47), презумпцию невиновности и право на защиту (ст. II-48), принципы законности и соразмерности преступления и наказания (ст. II-49). В первом случае (принцип законности) имеется в виду соблюдение старого принципа «lex retro non agit» – «закон не имеет обратной силы». (В этом свете странно выглядит попытка ввести в Польше люстрационный закон, служащий проверке среды ученых и журналистов).

В принципе правосудия заложено также то, что никто не может привлекаться к суду и уголовному наказанию дважды за одно и то же преступление, если он был оправдан или судим «...в пределах Евросоюза в соответствии с законом» (ст. II-50).

Подытоживая, можно сказать, что в этой статье были затронуты только несколько ценностей и принципов, которые должны составлять аксиологическую основу самоощущенности европейцев. Как было показано, они не исходят из одной и той же аксиологической системы, а иногда даже противоречат друг другу. Встает вопрос, не является ли девиз Евросоюза «объединены в многообразии» лишь пустой фразой, которая должна лишь привлечь внимание своей маркетинговой риторикой? Можно ли действительно объединиться без общей однородной аксиологической системы? Можно, конечно, заключать с другими разного рода союзы, борясь с образом жизни и позициями (наших врагов), которые направлены против

⁸⁶ Независимым, разумеется, от исполнительной и законодательной властей – это однозначная ссылка на традиции Просвещения и идею трихотомического раздела власти авторства Монтескье.

нас, но настоящая интеграция должна опираться не на принцип «против» (них), а на принцип «для» (нас). Возможно настоящая интеграция должна строить свою самоидентичность по образцу американцев, опираясь, скорее, на будущее – общие интегрирующие цели, которые невозможно достичь «отдельно», чем на прошлое, которое всегда европейцев делило, а не объединяло.

Ольга СОСЛЮК

© 2009

ПОНЯТТЯ ГРИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ГУМАНІСТИЦІ

Гра – поняття амбівалентне. Дослідники наголошують на окремих її властивостях, тому відповідно до контексту розуміння поняття гри змінюється. Приміром, у математиці застосовують термін «теорія ігор» (Нейман, Моргенштерн), де гра є процесом, у якому беруть участь дві чи більше сторін, що ведуть боротьбу за реалізацію своїх інтересів, а у психології (Л. Виготський, Е. Берн, Г. Бейтсон, Д. Ельконін) важливими є дослідження ролі гри у становленні людини як особистості чи ролі гри у житті загалом.

Гру в літературі почали активно досліджувати відносно нещодавно, в основному спираючись на літературні тексти постмодернізму. Сучасні розробки теорії гри висвітлені у працях: О. Сачик, М. Ігнатенко, М. Коваль, С. Лізлової, Л. Пікун, О. Підмосковних, С. Жигун, М. Зубрицької, М. Іловінського, Є. Яженбського, Дж. Ерманна, Б. Кіршенблатт-Гімблетта. Але, безперечно, про гру та різні її аспекти розмірковували набагато раніше. Вперше звернув увагу на це явище Платон. Філософа випередив у розмірковуваннях хіба Геракліт з метафорою «дитини, яка бавиться», що означала ідею хиткої гармонії світу.

Платон виклав власне розуміння гри у «Законах», де він розрізняє два грецькі слова на її позначення: **paidia** (від *paidzo*) – дитяча гра та **agon** – змагання, битва, до яких відносить як гімнастичні змагання, кінні перегони чи полювання так і музичні ігри, поетичні декларації, танцювальні танки. Як зазначає Ельжбета Воліцька, «поняття перше підкреслює несерйозний характер дії. Друге ж поняття не має такої конотації – оскільки змагання іноді буває «на життя чи на смерть», і щонайменше тут йдеться про здобуття слави та поваги» [10;180].

Як *paidia* так і *agon*, за Платоном, є явищами міметичними, належать до «штучної» дійсності, а отже до сфери культури. Грецьке поняття культури пов'язане з поняттям виховання – *paideia*. Збіг у звучанні слів *paidia* та *paideia* видавався філософу не випадковим. Платон підтверджував це роллю гри у процесі виховання людини, про що йдеться вже в першій книзі «Законів»: «нехай він (вихователь-філософ – О. С.) за допомогою цих ігор направить смаки і схильності дітей до того заняття, у якому вони в майбутньому повинні досягнути досконалості. Найбільш важливим у навчанні ми визнаємо відповідне виховання, що вносить у душу граючої дитини любов до того, в чому вона, коли виросте, має стати знавцем і досягнути довершеності» [див.: 7; 643 с, d].

У «Політиці» Платон також протиставляє гру-*paidia*, як міметичне явище, поважному заняттю *spoude*, з докладним баченням предмета та чітко визначеною ціллю. Поезія (як і, загалом, все міметичне мистецтво) є саме такою забавкою, несерйозною грою. Натомість філософські розмірковування є заняттям серйозним.

Проте, на сторінках «Законів» знаходимо докази, що серйозність і несерйозність, гра та смішне мають два обличчя: низьке і шляхетне (наприклад, 935 b). Окрім того, гра (*agon*) може бути серйозною, особливо коли вона має правила або ж постає у формі поєдинка, де є бажання обійти противника (814e). З іншого боку, навіть філософ має певні комічні риси, бо «не будучи богом, претендує на знання божого і втаємничення в найвищу правду» [10;183,184].

Інше розуміння гри знаходимо у Платоновому проекті ідеальної держави, де людина має надзвичайно достойне заняття – вона може жити в цій державі «граючи». Розвиває філософ цю теорію в «Законах», де, розмірковуючи над поняттям серйозності/несерйозності, висуває тезу, що «тільки Бог гідний найвищої серйозності, а людина створена іграшкою Бога і це найкраща доля для неї. Тому кожен чоловік і кожна жінка повинні жити у відповідності з цим, граючи в

найшляхетніші ігри, й ставитись інакше до життя, ніж вони ставляться нині... Ось вони мають війну за поважне заняття, хоча у війні немає ні гри, ні виховання, достойних цих наймень, але саме ці речі ми вважаємо найсерйознішими. Отже, всі повинні жити в мирі, наскільки це можливо. Який же має бути правильний спосіб життя? Життя має бути грою: треба грати в певні ігри, робити жертвоприношення, співати, танцювати, і тоді людина зможе прихилити до себе богів і захиститися від ворогів, і перемогти на змаганні» [7; 644 d]. Думка про людину як іграшку богів, глибоко вкорінилась в європейській традиції.

Наступні концепції гри як специфічної категорії людського буття так чи інакше співвідносились із думкою Платона про дуалізм гри та її суперечливий характер.

Одну з найбільш помітних і значущих концепцій гри з часів пізнього Просвітництва розробив Іммануїл Кант, а згодом розвинув Фрідріх Шіллер. Кант звернувся до проблематики гри й наслідування в літературі і повернув у філософію активне використання лудологічного інструментарію, виходячи з центральних засад своєї філософської системи – з проблеми суб'єктивності та теорії пізнання. У такий спосіб філософ започаткував нову ігрову парадигму.

Кант сформулював два естетичні поняття – «естетична видимість» і «вільна гра». «Естетична видимість» є необхідною умовою існування естетичного світу, мистецтва і літератури, за допомогою ж «вільної гри» митець не лише творить світ прекрасного, а й виявляє істину життя. Насолода від мистецтва – це співучасть у «грі».

Аналізуючи мистецтво як феномен свідомості, а не соціальний інститут, філософ зазначає: поезія – це штучно створена вільна «гра ідей», музика – «гра вражень», театр – «гра відчуттів» [5;143].

Властивості гри уможливають процес пізнання, оскільки гра гармонізує пізнавальні здібності суб'єкта та спрямовує їх на художній твір. Людина в цій грі стає спостерігачем пережитих уявлень, вражень, відчуттів. Літературний текст містить у собі нашарування надбань культури, які пробуджують уяву й спонукають індивіда до творчого пошуку, до гри – причини збудження пізнавальних сил. Творча гра – це спонтанна дія особи, що відбувається через дефіцит засобів і способів діяльності [5;143].

Для Фрідріха Шіллера гра – не лише історія чи передумова мистецтва, а й, передусім, поняття естетичної теорії. Він виділяє три глобальні стимули, притаманні людині: чуттєвий стимул (ірраціональне), базований на законах природи, предметом якого є життя; стимул до форми (раціональне), базоване на «законах розуму», його предметом є образ; та гру, яка дає волю людині як у фізичному, так і в моральному розумінні, яка об'єднує раціональне та ірраціональне, тим самим створюючи «живий образ», який розуміємо як красу [9;298].

На думку Ф. Шіллера, гра як особливе ставлення до світу знаходиться між реальністю і художнім твором. Таким чином, для мистецтва гра – не лише джерело, але й, перш за все, – явище, що виявляє специфічну особливість мистецтва як людської діяльності. За його словами, «не помилиться лише той, хто почне шукати ідеал краси якої-небудь людини на тому ж шляху, на якому він задовольняє свої спонукання до гри... розум в той самий час стверджує: людина повинна грати з красою і лише красою однією вона повинна грати» [9; 301-302].

Таким чином, як зазначає О. Подмосковних [8;5], у XVIII ст. виразно виокремились два ставлення до гри. По-перше, ігрова структура властива будь-якій діяльності, якщо вона містить у собі естетичну цінність, народжує безкорисливе задоволення від самого процесу, тобто вміщує естетичне до нього ставлення. Одержання насолоди без будь-якого інтересу та зацікавлення від цього процесу стає грою психічних сил. А, по-друге, художня творчість дозволяє об'єднати практичну діяльність та ігрову.

Одним з перших, хто звернув увагу на універсальність гри як культурної категорії, став Йоган Гейзінга. Зрештою, його праця «Homo ludens» стала класичною.

На означення гри у своїй праці Й. Гейзінга послуговується словом *spel*, відповідником якого є латинське *ludens*, в якому зливаються в єдино *paidia* та *agon*.

Для Й. Гейзінги «гра давніша за культуру, адже культура неодмінно передбачає наявність людського суспільства, а тварини не чекали, поки прийде людина та навчить їх гратися...» [2; 7]. На думку дослідника, з гри народжується і розвивається правосуддя, війна, знання, поезія, філософія та мистецтво загалом. Також на сторінках праці знаходимо визначення гри як поняття: гра – це дія, що відбувається у певних *рамках часу й місця*, у видимому *порядку* за добровільно прийнятими *правилами й поза сферою необхідності чи матеріальної корисності*. Настрій гри – захват і цілковита поглиненість...Сама дія супроводжується почуттями піднесеності й напруги, а

виливається в радість і розслаблення [2; 152]. Це один із найнеобхідніших феноменів людської діяльності і вирішальний елемент розвитку всіх галузей культури, і літератури також. У цьому контексті цікава думка Платона, що істотною ознакою гри є її чарівність, яка притягує і справляє приємність (667b). Правда, чарівність не є найважливішою у діях, проте нею не можна легковажити.

Важливою ознакою гри за концепцією Йогана Гейзінги є її серйозність. Автор зазначає: «Протилежність «гра – серйозність» завжди залишається нестійкою. Нижчість гри раз у раз переростає у відповідну вищість її серйозності. Гра обертається серйозним, а серйозне – грою. ... Сама собою гра не комічна – ні для гравців, ні для глядача. ...» [2; 12,15]. Порівнюючи гру і поезію, Й.Гейзінга зазначив: «якщо серйозне розуміти як те, що може бути вичерпно висловлене в термінах тверезого життя, то поезії нізащо не піднятися до рівня серйозного, на тому первісному-простому рівні, куди належать діти, тварини, дикуни й провидці, у царстві мрії, чару, захвату, сміху» [2; 138]. Отже, тут знову натрапляємо на дискусію щодо серйозності чи несерйозності гри, про яку писав Платон. Для Йогана Гейзінги питання серйозності гри також амбівалентне. Почасти це залежить від розуміння самого поняття «серйозне».

У XX столітті феномен «гри» стає об'єктом дослідження у сфері мови, передовсім завдяки Людвігові Вітгенштайнові, який вперше вжив термін «мовні ігри». В 1953 році, посмертно, була опублікована його праця «Філософські дослідження», яка помітно вплинула на філософію та естетику. Термін «мовні ігри» згодом став доволі популярним серед постмодерністів. Для Л. Вітгенштайна термін «мовна гра» мав підкреслювати, що мовлення є частиною діяльності, способу життя [1; 110]. Філософ фактично наближує саму «гру» до взаємодії певних текстових структур як специфічних категорій виявлення людської думки і свідомості. На його думку, «мовна гра – це єдине ціле: мова і дія, з якою вона неподільна» [1; 95]. Для мислителя гра – одна з комунікативних моделей, що має свої внутрішні правила, які не можна порушувати, оскільки це буде означати властиво вихід за «межі» гри.

Ще одним філософом, який не оминув явище гри у своєму дослідженні був Ганс-Георг Гадамер, який наголосив на естетичній сутності гри. Дотримуючись світоглядної традиції Арістотеля, Гете, Ніцше та Гейзінги, філософ своїм завданням вважав визволення «гри від притаманного їй, за Кантом і Шіллером, суб'єктивного значення, яке підкорило собі всю новітню естетику й антропологію» [3; 102].

Вже у першому абзаці праці «Гра як провідна нитка онтологічної експлікації» Г.-Г. Гадамер зазначає: «гра є однією з емблем розуміння, адже читач перебуває, власне в ситуації гри, він немов гравець, підпорядкований правилам гри, які ним керують і дозволяють грати. Коли ми у зв'язку з художнім досвідом говоримо про гру, то гра розуміється не як поведінка й навіть не як душевний стан того, хто створює чи насолоджується, і взагалі не як свобода суб'єктивності, що включена до гри, а насамперед спосіб буття самого твору мистецтва» [3; 102].

Філософ також утверджує серйозність гри: «гру робить грою в повному розумінні слова не співвіднесеність із серйозним, що впливає з неї, а виняткова серйозність самої гри» [3; 102-103].

Визначальною рисою гри, на думку автора, є «рух, який є грою і не має жодної мети, на якій він міг би закінчитись, натомість відновлюється за допомогою безнастанного повторення. Рух є для визначення сутності гри настільки центральним, що абсолютно байдуже, хто або що цей рух здійснює. ... Гра є процесом руху як таким» [3; 105].

Гадамер аналізує гру як структуру, тому суттєвими для нього є не душевні настрої гравців, а порядок та структура самого ігрового руху. Гравці у цій грі взагалі виконують досить пасивну роль: з одного боку, вони «обирають» рамки, обирають одну гру з посеред безлічі інших, але, з іншого боку, вони не є суб'єктами гри, і у кращому випадку гра набуває через них свого втілення. Сама «структурна впорядкованість гри надає гравцям змогу немовби розчинитися в ній і тим самим позбавляє його необхідності бути ініціативним» [3; 105].

Саме перетворення гри на структуру робить її довершеною. Лише завдяки такому перетворенню гра сягає рівня ідеальності, бо вона може мислитись і розумітись власне як гра.

Гра посідає важливе місце у філософській парадигмі Жака Дерріди. Філософ виділяє два види гри: гру-діяльність, яка має чітко визначенні правила та вільну гру (творчу гру), позбавлену правил. Вільна гра – це певна можливість вийти поза обмеження. Як зазначає дослідник у праці «Структура, знак і гра в дискурсі про людину», концепт центрованої структури – це фактично концепт обґрунтованої гри, що конститується на ґрунтовній непорушності та заспокійливій

певності, що сама вивільнена з гри. Після досягнення цієї певності може бути опанована тривога, яка завжди народжується, щоб у певний спосіб бути імплікованою в гру, потрапивши в полон гри, бути самим вступом гри в гру [4; 564].

Центр обмежує гру структури. Але автор вважає, що можна було сформулювати закон, який, у певному розумінні, керував би бажанням центру в конституюванні структури, і як означування, що підпорядкував би свої зміщення та свої заміщень цьому законіві центральної присутності; але саме такої центральної присутності, яка ніколи не була собою, яка завжди була вже винесена за межі себе у свій субститут. Отже, якщо ми децентруємо центр, то структура розглядатиметься нами як рухома, а не як закріплена, бо, згідно з Деррідою, в самому понятті структури вже міститься рух і заміна.

Отже, фактично за допомогою деконструкції ми маємо змогу побачити внутрішнє життя тексту, безкінечну історію його сенсу, вступи у гру означників та позбутися нав'язаної ієрархії, домінуючих позицій автора та смислу.

В антропології культури важлив є дослідження Клода Леві-Строса, який у «Науці конкретного» простежує стосунок між грою та ритуалом. Автор зазначає, що будь-яка гра визначається набором правил, завдяки яким можлива практично необмежена кількість партій, але ритуал, який також «грається», схожий швидше на привілейовану, вибрану з-поміж усіх можливих партію, оскільки він досягає певного балансу між двома сторонами.

Важлив у концепції Леві-Строса є його поняття бриколажу. Як зазначає дослідник, у своєму давньому значенні слово *bricoleur* вживається стосовно гри в м'яч, в більярд, полювання та їзди верхи – зазвичай, щоб передати враження про несподіваний рух – м'яча, що змінює траєкторію, собаки, що відволікається від сліду чи коня, відхиляється від прямого шляху, минаючи перешкоду. У наші дні бриколер – це той, хто творить власноруч, використовуючи підручні засоби. Іншими словами, бриколер – це людина, яка створює щось нове за допомогою вже наявного в людському світі і створює щось зовсім інше. Оглядаючи всі різномірні предмети, що складають його скарб (чи «скарб ідей», як його називають Юбер і Моссе), він ніби запитує себе, що кожен з них міг би «означати», виходячи з визначення цілісності, яка, утворившись таким чином, відрізняється від інструментального набору тільки внутрішнім розташуванням частин. Після першої реалізації проект буде невідворотно віддалений від початкового задуму (навіть простої схеми) – такий ефект сюрреалісти влучно називали «випадковим сенсом».

Разом з тим, «бриколер «розмовляє» не тільки з речами, а й за допомогою речей, розповідаючи через зроблений вибір про свій характер і своє життя. Ніколи не завершуючи свого проекту, бриколер вкладає туди частину самого себе» [6;36].

Отже, розглянувши коротку історію теоретичних міркувань над поняттям «гра», можемо помітити певні точки дотику між різними підходами. Перш за все, філософи розглядають гру з точки зору структури, а не, припустимо, з позиції гравця. По-друге, цікаво й показово, що більшість філософів (Платон, Гейзінга, Вітгенштайн, Дерріда, Леві-Строс) зосереджують увагу на серйозності/несерйозності гри та питанні про значущість правил у ній. Кожен з мислителів по-своєму вирішує цю проблему, але залишається питання, чому саме ці аспекти гри стали центральними в ігровому дискурсі і чим це було зумовлено. Чи пов'язано це з проблемою мовного вираження, коли одне слово використовують на позначення різних явищ?

Разом з тим еволюція розуміння гри справді суттєва: від метафори людини – іграшки богів до гри як самодостатнього суб'єкта. Проте ці розуміння не виключають одне одного, бо кожен з мислителів аналізував гру в певному контексті і під певним кутом бачення. Можливо, така багатогранність розуміння гри пов'язана з тим, що, як писав Й. Гейзінга, гра взагалі «не надається точному визначенню ні в логічних, ні в біологічних, ні в естетичних категоріях. Поняття гри назавжди залишається відмінним від усіх інших форм нашого мислення, в яких ми виражаємо структуру духовного і суспільного життя» [2; 14]. Тому для аналізу та розуміння гри нам залишаються лише ігрові властивості, часто суперечні та мінливі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження / Пер. з нім. Є. Поповича. – К.: Основи, 1995. – 311с.
2. Гейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. О. Мокровольського. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
3. Гадамер Г.-Г. Гра як провідна нитка онтологічної експлікації // Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики: В 2 т. / Пер. з нім. О. Мокровольського. – Т. 1. – К.: Юніверс, 2000. – С. 102 – 130.

4. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі про людину // Дерріда Ж. Письмо та відмінність / Пер. з фр. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 563 – 590.
5. Кант І. Критика способности суждения / Вступ. ст. А. В. Гильги; коммент. А. В. Гулыги. – М.: Искусство, 1994. – 365 с.
6. Леві-Строс К. Наука конкретного // Леві-Строс К. Первісне мислення / Пер. з франц. С. Йосипенка. – К.: Український центр духовної культури, 2000. – С. 15 – 48.
7. Платон. Законы / Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова и др. – М.: Мысль, 1999. – 831 с.
8. Подмосковних О. Л. Гра як креативна категорія в романах К. Воннегута, Т. Пінчона, Д.Делілло: Автореф. дис. канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2006.
9. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т./ Пер. с нем. Под общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самогрина. – Т. 6. – М.: Гослитиздат, 1957. – С. 251 – 358.
10. Wolicka E. Zabawa – mit –paideia // Wolicka E. Mimetyka i mitologia Platona. – Lublin: Towarzystwo naukowe katolickiego uniwersytetu Lubelskiego, 1994. – S. 179 – 190.

Оксана **НОВОСТАВСКА**

© 2009

ФІЛОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС ІВАНА ФРАНКА: ПРОБЛЕМИ НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ

Статтю присвячено проблемі специфіки філософського дискурсу Івана Франка, що реалізувався у різних функціональних стилях (не лише науковому, а й художньому та публіцистичному) та навіть мовах (українській, польській, латинській) і втілювався в оригінальну авторську терміносистему.

Ключові слова: філософський світогляд, дискурс, функціональний стиль, мультилінгвізм, поняття, термін, терміносистема.

Попри величезні напрацювання у галузі франкознавства, проблеми філософського світогляду та філософського дискурсу⁸⁷ Івана Франка досі, на наш погляд, залишаються недостатньо вивченими. Звичайно, чимало дослідників торкалися цієї проблематики, зокрема Р. Заклинський [10], О. Білоус [2], А. Брагінець [3], М. Климаць [12], Д. Козій [13], Я. Грицьков'ян [7], О. Забужко [9], Н. Горбач [4], І. Захара [11], В. Мазепа [15], Б. Тихолоз [22], А. Пашук [18] та ін. Більшість із них (за невеликими винятками) намагалися певним чином систематизувати філософські погляди Каменяра, шукаючи «спільного знаменника» в тій чи іншій філософській (частіше, щоправда, – політико-ідеологічній) доктрині. За радянського часу таким «спільним знаменником» був, зрозуміло, марксистсько-енгельсівський діалектичний та історичний матеріалізм; сьогодні у цій функції здебільшого постають позитивізм чи екзистенціалізм. Однак результати таких редукаціоністських тенденцій навряд чи можна вважати надто успішними. Світогляд автора «Каменярів» та «Мойсея» щоразу не вкладався в «прокрустове ложе» чужих чи принаймні «тісних» йому концепцій, а спроби окреслити філософську специфіку «франкізму» (термін І. Денисюка [8, 16]) наразі залишилися радше задекларованими, ніж зреалізованими (див. критичні міркування з приводу цієї пропозиції: [6, 221]; [15, 227–228]; [27, 219, 225–226]).

Імовірно, причини такої складної наукової ситуації криються найперше в невідповідностях предмету і методу дослідження. Отже, – в особливостях самого світогляду І. Франка, а також – не останньою чергою – у своєрідності його філософського дискурсу, що не завжди відповідав усталеним стереотипним уявленням про стиль і форми філософування.

Мабуть, сьогодні вже ні в кого не викликає сумніву, що І. Франко як феноменальна творча особистість універсалістського типу був не лише геніальним поетом, а й оригінальним

⁸⁷ Поняття дискурсу (від *франц.* discours – мовлення) тут і далі вживаємо у значенні «сукупність мовленнєво-мисленнєвих дій комунікантів, пов'язаних з пізнанням, осмисленням і презентацією світу мовцем і осмисленням мовної картини світу адресанта слухачем (адресатом)» [1, 138].

мислителем. На думку більшості дослідників, своєрідність його творчої індивідуальності якраз і характеризує гармонійне поєднання цих двох форм духовно-творчої діяльності (естетичної та інтелектуальної) з відносним пріоритетом раціонально-дискурсивного первня над емоційно-почуттєвим. «Хоть Франко обдарував нашу літературу найщирішими, найгарнішими перлами свого ч у т т я , то все ж таки р о з у м , як ми про се на кождім кроці маємо нагоду переконатися, бере у нього перевагу над чуттям, – іще за життя письменника, з нагоди 40-літнього ювілею його діяльності, вказував на одну з найістотніших прикмет його творчої натури академік С. Смаль-Стоцький. – Франко сильний розумом, що аналізує кожде чуття і дає філософічні синтези. Він передусім твердо вірить “в людський ум робучий”» [21, 18].

Тож природно, що цей «співець... розуму-інтелекту, розуму-ratio» (Є. Маланюк [16, 85–86]) сформував-таки власну «філософічну синтезу» – тобто філософський світогляд – на підставі не лише особистісних духовно-світоглядних пошуків, а й ґрунтовних знань з історії світової філософії (причому не лише західної, а й орієнтальної), здобутих як у стінах Львівського, Чернівецького та Віденського університетів (де письменник, як пам'ятаємо з його біографії, навчався саме на філософському факультеті, і зрештою 1893 р. у Відні здобув науковий ступінь доктора філософії), так і шляхом наполегливої самоосвіти. «Мабуть, ніхто, або мало хто з українських письменників нової доби мав таку широку філософську освіту, як Іван Франко» [20, 164], – слушно твердив Б. Романенчук.

Франків світогляд, незважаючи на його генетичну гетерогенність та ідейну багатогранність, іноді навіть суперечливість, був усе-таки цілісним і панорамним, охоплюючи найрізноманітніші проблеми онтології, гносеології, естетики, етики, філософської антропології, соціальної філософії та історіософії, філософії релігії, науки, мистецтва... Недаремно розділи про філософські погляди І. Франка сьогодні неодмінно входять до підручників з історії української філософії (див., наприклад: [5]), енциклопедичні статті про нього містять усі сучасні вітчизняні словники та довідники відповідного тематичного спрямування (зокрема: [24, 689–690]). Цілком закономірно Франків філософський світогляд став предметом ґрунтовних монографій – як радянського часу ([3], [12]), так і доби незалежності ([9], [15], [18]).

Проте найпроникливіші з дослідників Франкового світогляду зауважували своєрідність його кристалізації у словесній формі (себто втілення світогляду – в дискурс). Їхню увагу, зокрема, неодноразово привертав той факт, що важливі філософсько-світоглядні проблеми письменник часто-густо трактував не тільки в науково-теоретичних працях (філософських, літературознавчих, історичних, економічних, соціологічних тощо), а й у художніх та публіцистичних творах (наприклад, філософських поемах і казках чи газетних та журнальних статтях і фейлетонах на актуальні суспільно-політичні теми).

Це дає підстави, скажімо, О. Забужко у праці «Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період» (перше видання – Київ, 1993) говорити про «“екзистенційно-художній” характер його [Франкового. – О. Н.] філософського пошуку», тож, на її думку, «як філософ І. Франко більший і оригінальніший у своїх художніх творах, ...ніж у теоретичних працях» [9, 60, 57]. В. Мазепа, автор книги «Культуроцентризм світогляду Івана Франка» (Київ, 2004), також пише про «філософсько-поетичний» тип світобачення І. Франка, слушно зазначаючи, що «художнє мислення змістовно і функціонально відрізняється від абстрактно-теоретичного, і тому поетична мова не піддається однозначному перекладу на мову філософських узагальнень» [15, 8, 10].

На думку Б. Тихолоза, автора нещодавно виданої монографії «Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії» (Львів, 2009), «в Франка філософування прибирало інші, на позір не властиві йому форми. Наслідком цілісності світовідношення суб'єкта – повноцілої й повносправжньої людини “mit seinem Widerspruch” (нім. «зі своїми суперечностями»), котра живе не тільки розумом, але й серцем; наслідком єдності світосприйняття, світопереживання й світорозуміння був особливий *інтегрально-синкретичний тип світоглядної рефлексії над смислосубуттєвими проблемами*» [23, 68]. Дослідник Франкового «філософського метажанру» небезпідставно стверджує, що в цьому випадку «ідеться, сказати б, про *дискурсивну полівалентність, багатоканальність* кристалізації Франкових ідей, себто їх висловлення не лише в поняттєво-логічній (категоріальній), але й художньо-образній чи публіцистичній формі (остання поєднує риси як красного письменства, так і наукової манери викладу пізнавальних здобутків). Часом ці форми (як парадигми світоосягання та особливі мовні коди) навіть перетиналися, взаємопроникали в межах одного твору, і тоді жанрова поліфонія вилілася у жанрову дифузю.

Так з'являлися філософські й ораторсько-публіцистичні вірші та оповідання, філософські поеми й філософсько-публіцистичні статті» [23, 68–69]. Цю рису світогляду письменника Б. Тихолоз кваліфікує як «полідискурсивність філософської рефлексії» [23, 68].

Отже, за спостереженнями сучасних франкознавців, філософський світогляд І. Франка вербалізувався у його полівекторному філософському дискурсі – літературно-художньому, науковому, публіцистичному. Доповнюючи ці міркування, можна також припустити, що І. Франко як високоосвічена мовна особистість, інтелектуал високої проби за потреби використовував окремі філософські терміни та категорії і в розмовно-побутовому стилі, зокрема в певних комунікативних ситуаціях (наприклад, в усних виступах на засіданнях Наукового товариства імені Шевченка та інших наукових товариств, лекціях та семінарах у Львівському, Чернівецькому та Віденському університетах, наукових дискусіях та розмовах на філософські теми з друзями й колегами тощо)⁸⁸.

Тобто Франкова філософська рефлексія знаходила вияв у текстах різних функціональних стилів мови. Слід зауважити, що ця риса не є унікальною ні в контексті української національної філософської культури, ні тим паче з погляду світового досвіду. Не лише письменники й публіцисти (такі, як Данте, В. Шекспір, Ф. Достоєвський чи Т. Манн), а й так звані «академічні», «професійні», «фахові» філософи (скажімо, Платон, А. Шопенгауер, С. К'єркегор, А. Камю чи Ж.-П. Сартр) ніколи не цуралися художніх форм вислову своїх думок і переконань, тим самим істотно розширюючи функціонально-стильовий діапазон філософського дискурсу загалом. Унікальність І. Франка в тому, що він *паралельно, одночасно* використовував можливості різних стилів та, відповідно, різні лексико-семантичні ресурси рідної мови, і не тільки в текстах різних родів і жанрів, а інколи «змішуючи» їх в межах одного твору. Звідси, наприклад, на перший погляд, неорганічна в контексті художнього твору науково-термінологічна лексика у філософській поемі «Мойсей» (її наявність зауважив Ю. Шевельов (Шерех) у статті «Другий заповіт української літератури» [28]) чи, з іншого боку, художньо-образні звороти і цілі пасажі у таких науково-філософських працях, як «Що таке поступ?» чи «Поза межами можливого». Маємо справу зі стильовою диференціацією та інтерференцією в межах філософського дискурсу одного автора.

Водночас зрозуміло, що все ж таки основною, найбільш адекватною й органічною мовленнєвою формою філософського дискурсу є науковий текст (отже, текст наукового стилю). Адже «від інших форм світогляду, зокрема міфології та релігії, які спираються на вірування та фантастичні уявлення про світ і людське буття, від буденного світогляду, що визначається традиціями і безпосереднім життєвим досвідом, від художніх форм світогляду, що ґрунтуються на чуттєво-образному зображенні дійсності, філософія відрізняється тим, що будує свою картину світу і місце людини в ньому на основі теоретичного осмислення суспільно-історичного досвіду, надбань культури та здобутків наукового пізнання, використовуючи раціонально-понятійні форми побудови світоглядних систем і логічні способи їх обґрунтування» [29, 670], – стверджують сучасні українські дослідники гносеологічної специфіки філософії. «Філософське знання, що продукується в процесі філософської рефлексії, виражається через систему філософських категорій і понять, що означають фундаментальні властивості буття, способи його людського членування і пізнання» [29, 671]. А найбільш адекватною формою мовного вираження для системи філософських категорій і понять є філософська терміносистема – цілісна й упорядкована сукупність спеціальних найменувань цих понять і категорій. Адже на лексичному рівні основою наукового тексту є спеціальна термінологія. Зрозуміло, що для філософського тексту визначальною є термінологія власне філософська.

Тож цілком очевидно, що філософський дискурс як динамічний процес мовомислення, занурений у культурно-історичний контекст епохи, кристалізується насамперед у фіксованій семіотичній формі філософського тексту. Саме в ньому філософські поняття (категорії) набувають термінологічного статусу, рух філософської рефлексії підпорядковано суворій логіці наукового викладу.

Тож і філософський дискурс І. Франка, на наше переконання, найповнішою мірою проявився у його власне філософських працях науково-теоретичного характеру – таких, як трактати «Мислі о еволюції в історії людськості» (1881–1882), «Що таке поступ» (1903), естетико-психологічний трактат «Із секретів поетичної творчості» (1898–1899), філософські статті «Наука і

⁸⁸ Про всебічну (у тому числі й філософську) комунікативну компетентність І. Франка як майстерного промовця і ритора див. докладніше монографію: [14].

її взаємини з працюючими класами» (1878), «Радикали і релігія» (1898), «Поza межами можливого» (1900), «Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова» (1906), «Свобода і автономія» (1907) та багато інших. Щоправда, чимало з них мають не стільки науково-дослідницький, скільки науково-популярний характер, що також накладає свій відбиток на стиль цих праць, який наближається від власне наукового до публіцистичного. Це дає підстави деяким дослідникам вести мову про синкретичний феномен наукової публіцистики І. Франка, що має досить тяглу традицію в українській культурі ХІХ–ХХ століть.

На жаль, далеко не всі філософські праці І. Франка в повному обсязі увійшли до найповнішого на сьогодні Зібрання творів у 50 томах (зокрема до 45 тому, у якому, власне, й містяться основні філософські праці письменника). Чимало з них тут републіковано з купюрами; деякі із цензурних міркувань залишилися «за бортом» 50-томника (зокрема, такі, як «Ukraina ingredienta», 1895, «Фабіанці і фабіанізм», 1897, «Соціалізм і соціал-демократизм», 1897, «До історії соціалістичного руху», 1904, та ін.), і лише порівняно нещодавно були повернені в науковий обіг, насамперед у виданні «Мозаїка» [26], що його упорядкували онука письменника З. Франко та журналіст і видавець М. Василенко. Причиною такого «вибіркового» ставлення до філософських текстів І. Франка в радянський час було те, що з погляду панівної тоді марксистсько-ленінської філософії та ідеології неприйнятними були Франкові рефлексії з приводу філософії національної ідеї, його гострі критичні оцінки марксизму та соціал-демократизму. Сьогодні ці філософські погляди українського Мойсея становлять чи не найбільший інтерес, тому першочергове завдання франкознавства – це відновлення франківського філософського тексту в його непорунтаній цілості, повернення на свої законні місця замовчуваних і забутих фрагментів.

Складність наукового осмислення філософського дискурсу І. Франка зумовлена ще й тим, що впродовж свого свідомого життя письменник-мислитель пройшов значну творчу еволюцію. Ця еволюція виявилася, зокрема, і в розвитку його філософських переконань (від романтичного іdealізму першої половини 1870-х рр.; через антропологічний матеріалізм та громадівський соціалізм драгоманівського взірця другої половини 1870-х – 1880-х рр.; позитивізм, етичний раціоналізм та політичний радикалізм 1890-х рр.; до філософії «влади творчого духу» та національної ідеї 1900-х рр. [див. докладніше: 22]) та зміні мовно-правописної концепції (від москвофільського «язичія» та історико-етимологічного правопису, через послідовно фонетичну «драгоманівку» до намагань виробити загальноукраїнську літературну мову і, відповідно, спільний для всієї нації правопис на наукових засадах, випрацюваних у Науковому товаристві імені Шевченка і реалізованих у його виданнях, зокрема «Записках НТШ» та журналі «Літературно-науковий вістник» [див. докладніше: 17; 19]). Зрозуміло, що ці чинники позначилися і на Франковій філософській термінології. Зокрема, еволюція філософського світогляду І. Франка значною мірою визначила еволюцію його філософської терміносистеми на рівні ідейного змісту, тоді як на рівні зовнішньої (словесної) форми її детермінував розвиток мовно-правописних засад письменника.

Важливо також наголосити той факт, що специфіку філософського дискурсу І. Франка визначила і його феноменальна *поліглотія*. Адже всебічна науково-філософська ерудиція письменника сформувалася завдяки його володінню багатьма мовами (за підрахунками франкознавців, щонайменше чотирнадцятьма, серед яких – класичні мови, більшість германських і романських, майже всі слов'янські). Учений-поліглот мав змогу безпосередньо знайомитися з текстами та категоріями різних етнонаціональних філософських культур і традицій (як західних, європейських, так і східних, орієнтальних). Йому належить ціла низка перекладів філософських праць із чужих мов: *давньогрецької* (зокрема, діалогу Платона «Бенкет», виданого окремою книгою у Львові 1912 р. в «Універсальній бібліотеці» під назвою «Симпозіон»; до речі, це взагалі перший український переклад філософських творів Платона), *німецької* (першої частини «Нарису історії філософії» Фріца Шульце, 1887 р. надрукованої в рамках видавничої серії «Наукова бібліотека»; перших розділів «Анти-Дюрінга» під назвою «Початок і теорія соціалізму Фрідріха Енгельса» що їх уперше опублікував М. Возняк 1926 р. в журналі «Культура», № 4–9; статей «Причинок до психології смерті» С. С. Епштайна та «Раса, нація, герої» Г. С. Чемберлена, друкованих у «Літературно-науковому вістнику» 1899 р., та ін.), *англійської* (резюме праці Е. П. Еванса «Боротьба теології з наукою», опубліковане в журналі «Житє і слово» 1897 р.), *французької* (праці Леона Фера «Будда і Буддизм», спершу надрукованої в українському перекладі в «Житті і слові» у 1894 р., а 1905 р. виданої як окремий випуск «Літературно-наукової бібліотеки») та ін. Слід зауважити, що при перекладі цих праць І. Франко не лише запозичував готові чужомовні

філософські терміни, а й за словотвірними моделями рідної української мови творив нові термінологічні одиниці, які, відтак, можна розглядати як елементи його власної філософської терміносистеми.

Тим самим І. Франко збагачував не лише персональний філософський світогляд, а й – здебільшого за допомогою перекладацьких пошуків – українську філософську мову загалом. Так, І. Франко транспонував в український філософський дискурс чимало лексичних запозичень (таких, як *асоціація, дегенерація, диференціація, еволюція, елемент, ідеал, інтеграція, майя, матерія, монізм, нірвана, прогрес, процес, регрес, сансара, систем, форма, функція* та багато ін.). При цьому, що цікаво, він здебільшого намагався дібрати до запозичених термінів-інтернаціоналізмів власне українські, питоми відповідники-дублети (наприклад, *асоціація – спілка, сполучення; дегенерація – вироджування; диференціація – різницювання, розділ, розділювання «на ся»; еволюція – розвій, розвиток; прогрес – поступ, поступ наперед; регрес – поступ назад, назадицтво; інтеграція – зілювання, здружування* тощо). Це свідчить про свідоме прагнення мислителя сформуванню власне українську філософську мову, питома національну філософську термінологію.

Водночас *мультилінгвізм* філософського дискурсу І. Франка виявився і в тому, що його філософські праці написані не тільки рідною українською (принаймні, більшість із них), а й чужими мовами – латинською (зокрема, студентський реферат «Лукіан та його епоха», 1877 [«De Luciano et eius aequali aetate disseruit Ioannes Franco, 1877»] – перша відома філософська праця письменника) та польською (ціла низка праць, більшість із яких друковано в газетах «Prasa» й «Kurjer Lwowski»: «Наука і її взаємини з працюючими класами», 1878 [«Nauka i jej stanowisko wobec klas pracujących»], «[Про солідарність]», 1878, «[Що таке соціалізм?]», 1878 [«Катехізм економічного соціалізму»], «Солідарності!», 1879 [«Solidarności!»], «Програма галицьких соціалістів», 1879 [«Program socialistów galicyjskich»], «Ксьондз Юган про цивілізацію», 1892 [«Ks. Jougan o cywilizacji»], «Найновіші напрямки в народознавстві», 1895 [«Najnowsze prądy w ludoznawstwie»] та ін.) [див.: 25, т. 45].

Таким чином, основою логічно-сислової структури філософського тексту і водночас інструментарієм філософського дискурсу є система філософських понять (концептів, категорій), вербалізацією яких є філософська терміносистема (термінологія). Філософські терміни є словесною формою позначення узагальнено-абстрактних понять-універсалій. Такими центральними поняттями-категоріями для філософського світогляду І. Франка є, на наш погляд, *розвій, поступ, чоловік* (у значенні людина), *громада, суспільність* (у значенні суспільство), *культура, цивілізація, нація, історія, людськість* (у значенні людство), *праця, щастя, ідеал, можливе, моральність, справедливість, гуманність* та багато інших. За нашими попередніми підрахунками, філософська терміносистема І. Франка охоплює понад тисячу лексичних одиниць (однослівних термінів та аналітичних терміносполук). Щоб збагнути значущість цієї, на перший погляд, може, й не надто великої кількості, варто бодай зазначити, що найновіший поки що і найповніший в Україні академічний «Філософський енциклопедичний словник» (Київ, 2002), підготований заходами Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, містить усього близько 1700 гасел, що становлять систематичний виклад філософських знань з позицій сьогодення, у тім числі кількості статей персонального типу, присвячених творчості визначних філософів минулого і сучасності (отже, нетермінологічного характеру) [24, II]. Це означає, що філософсько-термінологічний апарат І. Франка-мислителя і мовотворця за своїми масштабами зіставний з сучасним станом української філософської терміносистеми. А отже, його роль у формуванні української філософської термінології наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. важко переоцінити. Саме йому належить чи не найбільша заслуга в процесах інтелектуалізації української літературної мови, її функціонально-стильової розбудови. Недарма вже Франкові сучасники усвідомлювали, без перебільшення, видатне значення особистого внеску письменника-вченого у ці процеси. Так, за слушним твердженням уже згаданого вище академіка С. Смалья-Стоцького, «без пересадки можна сказати, що наша теперішня літературна мова – се мова Франка. <...> І коли сьогодні наше слово блискотить багатством, красою й силою, знаходить відгомін у серцях соток тисяч синів України, здобуває собі право горожанства серед цивілізованих народів, коли ми тепер вже є нацією, коли наша суспільність, особливо ж молодіж жила ідейним життям, плекала високі ідеали народні, коли ціле духове життя української нації стало таке, що вона, піднявшись із тяжкого занепаду, сягає рукою по найвищі плоди цивілізації і культури, то дякувати за се передусім треба Франкові» [21, 19–20].

Отже, філософський текст І. Франка – це предмет інтердисциплінарних досліджень, які вимагають ефективної співпраці філософів, лінгвістів, літературознавців, істориків, текстологів, бібліографів... При цьому важливо враховувати специфіку Франкового філософського світогляду, його складну й суперечливу еволюцію, функціонально-стильову диференціацію та мультилінгвізм філософського дискурсу та категоріально-термінологічну гетерогенність терміносистеми. Тільки за умови свідомого врахування усіх цих чинників наукове осмислення філософської спадщини І. Франка може бути адекватним і методологічно коректним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник / Ф. С. Бацевич. – К.: ВЦ «Академія», 2004. – 344 с.
2. Білоус О. Г. Світогляд Івана Франка / О. Г. Білоус. – К.: Знання, 1956. – 52 с. – (Товариство для поширення політ. та наук. знань УРСР. – Серія І. – № 11).
3. Брагінець А. Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка / А. Брагінець. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1956. – 410 с.
4. Горбач Н. До питання про філософські переконання Івана Франка / Н. Горбач // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С. 148–152.
5. Горський В. Історія української філософії: Курс лекцій / В. Горський. – К.: Наук. думка, 1996. – 287 с.
6. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко і його спільнота (1856–1886) / Я. Грицак. – К.: Критика, 2006. – 632 с.
7. Грицков'ян Я. «Вірю в силу духа» – ключ до вивчення світогляду Івана Франка / Я. Грицков'ян // Другий міжнародний конгрес українців (Львів, 22–28 серпня 1993 р.): Доповіді і повідомлення: Літературознавство. – Львів, 1993. – С. 278–285.
8. Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи / І. Денисюк // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С. 12–18.
9. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період / О. Забужко. – К.: Основи, 1993. – 126 с.
10. Заклинський Р. Світогляд Івана Франка: (Реферат) / Р. Заклинський. – Львів: З друкарні Гн. Єгера, 1916. – 31 с. – (Бібліотека «Громадського голосу». № 28).
11. Захара І. Позитивізм у соціальній філософії Івана Франка / І. Захара // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С. 180–185.
12. Климась М. Світогляд Івана Франка / М. Климась. – К.: Держ. вид-во політ. л-ри УРСР, 1959. – 349 с.
13. Козій Д. Розвиток світогляду Івана Франка / Д. Козій // Сучасність. – 1977. – № 5 (197). – С. 27–33.
14. Космеда Т. Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри / Т. Космеда. – Львів: Видавництво «ПАІС», 2006. – 328 с.
15. Мазепа В. І. Культуроцентризм світогляду Івана Франка / В. І. Мазепа. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2004. – 232 с.
16. Маланюк Є. Франко незнаний / Є. Маланюк // Маланюк Е. Книга спостережень: Проза. – Торонто: Гомін України, 1962. – С. 81–90.
17. Панько Т. І. Мова і нація в естетичній концепції І. Франка / Т. І. Панько. – Львів: Світ, 1992. – 188 с.
18. Пашук А. І. Філософський світогляд Івана Франка: Монографія / А. І. Пашук. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – 432 с.
19. Регушевський Є. Нариси про мову наукових праць І. Я. Франка / Є. Регушевський. – Сімферополь: Таврія, 2006. – 194 с.
20. Романенчук Б. До проблеми естетичних поглядів Івана Франка / Б. Романенчук // Київ. – Філадельфія, 1956. – № 4 (липень-серпень). – С. 164–173.
21. Смаль-Стоцький С. Характеристика літературної діяльності Івана Франка: Ювілейний виклад / С. Смаль-Стоцький. – Львів: Накладом Автора; З друкарні «Діла», 1913. – 20 с.
22. Тихолоз Б. Іван Франко – філософ (До характеристики стилю та еволюції мислення) / Б. Тихолоз // Сучасність. – 2002. – № 12. – С. 106–119.
23. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії: Монографія / Б. Тихолоз; наук. ред. та авт. післям. В. С. Корнійчук. – Львів: [ЛВІЛШ НАНУ], 2009. – 319 с. – (Франкознавча серія. Вип. 12). – С. 68.
24. Філософський енциклопедичний словник / Ред. колегія: В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. – К.: Абрис, 2002. – 746 с.
25. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. / І. Я. Франко – К.: Наук. думка, 1976–1986.

26. Франко І. Я. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібр. тв. У 50 т. / І. Я. Франко; упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. – Львів: Каменяр, 2001. – 434 с.
27. Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка / Р. Чопик. – Львів: ЛВІЛШ НАНУ, 2002. – 232 с.
28. Шерех Ю. Другий «Заповіт» української літератури / Ю. Шерех // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К.: Дніпро, 1993. – С. 192–221.
29. Шинкарук В., Йолон П. Філософія / В. Шинкарук, П. Йолон // Філософський енциклопедичний словник / Ред. колегія: В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. – К.: Абрис, 2002. – С. 670.

SUMMARY

Article is devoted a problem of specificity of a philosophical discourse of Ivan Franko, realised in different functional styles (not only scientific, but also art and publicistic) and even languages (Ukrainian, Polish, Latin) and embodied in original author's system of terms.

Keywords: philosophical outlook, discourse, functional style, multilingualism, concept, term, system of terms.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Леся Генералюк** – кандидат філологічних наук і мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.
- Ігор Папуша** – к.філол.н, доц., докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.
- Світлана Луцак** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.
- Валерій Кикоть** – поет, перекладач, член Національної спілки письменників України.
- Іван Лучук** – кандидат філологічних наук, докторант Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.
- Валентина Нарівська** – доктор філологічних наук, професор кафедри філологічної і культурологічної підготовки журналістів Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.
- Анна Степанова** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Дніпропетровського університету економіки і права.
- Людмила Собчук** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов при факультеті економіки і права Тернопільського національного економічного університету.
- Олександра Лотоцька** – викладач кафедри іноземних мов при ФЕУ Тернопільського національного економічного університету.
- Ольга Тищенко** – асистент кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного університету.
- Ольга Грибова** – методист заочного відділення філологічного факультету Слов'янського державного педагогічного університету кафедра української мови та літератури.
- Ілона Дорогань** – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара.
- Ольга Довбуш** – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.
- Ольга Вознюк** – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.
- Роман Біляшевич** – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.
- Людмила Бербенець** – молодший науковий співробітник відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.
- Ольга Блашків** – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.
- Лідія Вербицька** – аспірант кафедра української літератури імені М.Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Таміла Котовська** – викладач кафедри іноземних мов при ФЕУ Тернопільського національного економічного університету.
- Ірина Олійник** – асистент кафедри практики англійської мови Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.
- Олег Боднар** – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.
- Наталія Белоконь** – старший викладач кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.
- Михайло Лабащук** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської мови та літератури Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.
- Маргарита Надель-Червінська** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри російської мови Сілезького університету, Польща.
- Ірина Кость** – аспірант кафедри української мови Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.

- Оксана Лабашук** – докторант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.
- Адам Замойский** – кандидат політичних наук, ад'юнкт Інституту Політології Свентокшиської Академії в Кельцах, Польща.
- Віктор Яшин** – докторант експериментальної програми докторантських студій, аспірант філософського факультету Львівського національного університету ім. І.Франка.
- Віктор Зінченко** – кандидат філософських наук, професор Міжрегіональної Академії управління персоналом.
- Ришард Стефаньскі** – кандидат політичних наук, ад'юнкт Інституту Політології Свентокшиської Академії в Кельцах, Польща.
- Оксана Новоставська** – здобувач кафедри української мови Львівського національного університету імені Івана Франка, викладач Львівського інституту економіки і туризму (ЛІЕТ).
- Ольга Сослюк** – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

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”. Матеріали друкуються мовою оригіналу зі збереженням авторської стилістики. Авторам надсилається примірник альманаху. Випуски альманаху та інші видання в рамках “Бібліотеки наукового альманаху Studia methodologica” можна замовити за адресою редакції.

Увага! Редакція альманаху залишає за собою право на розміщення матеріалів кожного випуска альманаху в мережі Інтернет одразу після виходу його друкованої версії.

Вимоги до оформлення матеріалів. Матеріали приймаються у форматі .doc (Microsoft Word) або .rtf. Обсяг статті від 10 сторінок формату А4. Шрифт — Times New Roman, 14 пт. Стиль «Обычный»; інтервал 1,5; абзацний відступ — 0,75 см.; вирівнювання — по ширині. Розміри полів: ліве — 30 мм, праве — 15 мм, верхнє — 20 мм, нижнє — 20 мм. Ім'я файлу подавати транслітерацією, як прізвище автора (авторів), наприклад, Petrenko(-Kovalchuk).

У тексті не допускається вирівнювання пропусками (для цього використовують параметри абзацу). Посилання на використані джерела в тексті подаються за зразком: [2, с. 364-367; 5, с. 127; 7-9; 12], де перше число — номер джерела в списку використаних джерел, число після коми — номер сторінки (діапазон сторінок задається через дефіс), декілька джерел відділяються крапкою з комою або дефісом. Виноски допускаються лише для коментарів у тексті. Виноска створюється через меню програми (напр., “Вставка > Сноска”). Джерела у списку літератури розташовуються за абеткою.

Приклад оформлення матеріалів:

	Іван Гальченко <i>Інститут літератури НАН України, Київ</i>
НЕВІДОМІ СЛАВІСТИЧНІ ЛЕКЦІЇ М. ДРАЙ-ХМАРИ	
	Анотація
Текст анотації українською мовою...	
Ключові слова...	
Текст статті...	
	ЛІТЕРАТУРА
1. ...	
	Summary
Текст анотації англійською мовою...	
Key words:...	

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'язково 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: dryuzavadsky@gmail.com.

У мережі Інтернет функціонує веб-сторінка альманаху за адресою
<http://studiamethodologica.com.ua>

Наукове видання

STUDIA METHODOLOGICA
Випуск 28

Відповідальний за випуск: Юрій Завадський

Підписано до друку 29.05.2009 р. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.
23,8 ум. др. ар. Папір офсетний. Тираж 300.

Науково-редакційний відділ
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул.М.Кривоноса, 2

Редакція наукового альманаху *Studia methodologica*
а/с 554, м. Тернопіль-27, Україна, 46027.
Веб-сайт: <http://studiamethodologica.com.ua>
Електронна пошта: dryuryzavadsky@gmail.com.

Верстання та дизайн обкладинки:
Видавничий центр ТОВ «Компанія КРОК»,
вул.Гайова, 56, м. Тернопіль, тел. 8 (096) 9431704.

Редакція газети «Підручники і посібники»
Свідоцтво ТР №189 від 10.01.96.
46020, м. Тернопіль, вул. Поліська, 6а. Тел. 8-(0352)-43-15-15; 43-10-31.
E-mail: pp@pp.utel.net.ua
www.pp.utel.net.ua