

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Odesa National University Herald

•

Вестник Одесского
национального университета

•

ВІСНИК ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Том 13. Випуск 7

Філологія: літературознавство

2008

Редакційна колегія журналу:

В. А. Сминтина (*головний редактор*), **В. О. Іваниця** (*заступник головного редактора*), **О. В. Запорожченко** (*заступник головного редактора*), **С. Л. Стрельцов** (*заступник головного редактора*), **С. М. Андрієвський**, **Ю. Ф. Вакман**, **Л. М. Голубенко**, **В. В. Заморов**, **І. М. Коваль**, **В. С. Круглов**, **В. Г. Кушнір**, **В. В. Менчук**, **В. І. Труба**, **О. В. Тюрін**, **Є. А. Черкез**, **Є. М. Черноіваненко**.

Редакційна колегія випуску:

Н. М. Шляхова, д-р філол. наук (*науковий редактор*), **Є. М. Черноіваненко**, д-р філол. наук (*науковий редактор*), **О. В. Александров**, д-р філол. наук, **Н. П. Малютіна**, д-р філол. наук, **В. Г. Полтавчук**, канд. філол. наук, **Н. М. Раковська**, канд. філол. наук, **В. І. Силантьєва**, д-р філол. наук.

Мова видання: українська, російська

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації: серія КВ № 11458 від 07.07.2006 р.

Рекомендовано до друку вченою радою Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Адреса редколегії: 65082, м. Одеса, вул. Дворянська, 2, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова.

ЗМІСТ

О. Г. Астаф'єв Природа у малій прозі Олеся Гончара (семантика і функція)	5
Н. І. Бернадська Жанровий код як поле експерименту в постмодерністському романі	11
О. Є. Бондарева Трансформація модерністського міфу про Творця у постмодерністську добу і жанрологічний шлях від теургічного дійства до антивистави	19
М. М. Гнатюк Топос Одеси в текстуальному просторі Юрія Яновського	34
Данута Улицкая Восприятие Бахтина в англоязычных странах и в Польше	46
О. А. Іванова Літературний твір: між літературознавством та соціальними комунікаціями	64
Н. В. Костенко О гекзаметре Леси Украинки и Ивана Франко	71
З. Б. Лановик Інтерпретація біблійних текстів у герменевтичній концепції Поля Рікера	78
М. Б. Лановик Новітнє літературознавство у пошуках “найкращої” інтерпретації: перекладознавчий аспект	88
Н. П. Малютіна Актуальні підходи до проблеми історичної динаміки жанрів (жанрової системи)	96
В. Д. Наривская Преимственность преимственности (рецензия на монографию А. Е. Нямцу “Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). — Черновцы: Рута, 2007. — 520 с.)	107
А. Є. Нямцу Трансформаційний контекст легендарно-міфологічної традиції	112
Я. О. Поліщук Рельефи та рифи культурної пам'яті	127
Н. М. Раковская Критическая рефлексия (к проблеме структурной организации)	138
В. И. Силантьева Проблема памяти в контексте нелинейного мышления: цвет и звук в рассказе Чехова “У знакомых”	146

М. Г. Соколянський “Хоть поздно, но вступленье есть...” (об отрывке Н. В. Гоголя “Рим”)	154
Е. М. Черноиваненко Реквием на два голоса	162
Н. М. Шляхова Літературознавча герменевтика О. Потебні	170

О. Г. Астаф'єв,

д-р філол. наук, професор

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
кафедра теорії літератури та компаративістики

ПРИРОДА У МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА (СЕМАНТИКА І ФУНКЦІЯ)

У статті розглядається семантика і функція природи в новелах і оповіданнях Олеся Гончара, трансформації її усталених образів, численні варіації і транскрипції тем, уміння письменника за рахунок образів природи сягнути широких філософських узагальнень.

Ключові слова: природа, пейзажні образи, постпейзажні візії, суб'єктивне бачення.

Формам присутності природи в літературі, письменницьким уявленням про природу в різні епохи, тематиці пейзажів і ландшафтів присвячені численні праці видатних літературознавців українських і зарубіжних літературознавців (Олександр Білецький, Дмитро Чижевський, Олексій Лосєв, Дмитро Лихачов, Ігор Шайтанов та інші). Автор статті ставить собі за мету розглянути семантику і функцію природи в новелах і оповіданнях Олеся Гончара, трансформації її усталених образів, численні варіації і транскрипції тем, уміння письменника за рахунок образів природи сягнути широких філософських узагальнень.

Природа у новелах та оповіданнях Олеся Гончара виступає і як самостійний об'єкт [1, 442–488], тобто як пейзаж, розвиваючи ті чудові взірці описової природи, що йдуть ще від поеми “Пори року” Томсона, а далі — широкими мазками, переважно в елегійних тонах зафіксовані у Гете, Гюго, Байрона, Шевченка і т. д., і як “мова опису”, система певних моделюючих категорій [2, 70], за якою стоять принципи індивідуально-авторського бачення і відтворення природи (згадаймо “Сонячні кларнети” Павла Тичини).

Будучи об'єктом зображення, вона виступає у різних пропорціях стосовно цілого художнього світу: то цілковито займає його (“На косі”, “Тихі води”), то більшу (“Жайворонок”), то меншу (“Літньої ночі”) його частини, то зовсім відсутня (“Ілонка”). У деяких творах природа нерівно з'являється у різних партіях художньої системи: то може стрімко наростати, аж до витіснення інших подій (“Сари-Комиші”), то навпаки, може поступово йти на спад, аж до щезнення (“Модри Камень”). У новелі “Весна за Моравою” її мінливість умотивована сюжетно, однак у міру розвитку повісткування то зростає увага до пейзажу за Моравою, то спадає — під кінець твору пейзаж уже цілком відсутній. На початку новели природа представлена бентежною картиною ночі, лісових чагарів і місячної води, через які береде батарея Яші Гуменного, далі постає картина перестріл-

ки, епізод, коли старшину ранять, і він, стікаючи кров'ю, продовжує з угорцями нести снаряди на передові позиції. Після епізоду з пораненням різко зменшується детальність зображеного й інтерес до природи, герой наче відособлюється від природи, уже не споглядає її, як перше, через рану в грудях мабуть не здатний сприймати краси зовнішнього середовища, події перенесено у план внутрішніх переживань людини, її переживань, думок, Гуменний думає лише про одне, чи не розбіжаться угорці із снарядами, коли він упаде. Угорців вражає відвага Яші, вони забирають у нього боєприпаси і доводять його до батареї. Краса і багатство заморавських пейзажів на початку твору і гранична ощадність під кінець мають характер протиставлення між мажорною тональністю природної краси і можливим обмеженням людського життя (“Йому тільки дедалі важче дихати, і він хапає повітря, ніби позіхає”), між красою природи і ймовірним безглуздом вираження людини, яку спіткав осколок ворожого снаряда [2:1, 470–480].

У кількох творах (“За мить щастя”, “Птахи над Бродщиною”, “Дорога за хмари”) постає образ саду. У європейській культурі з її язичницько-античною основою сад асоціюється з уявленнями про світ як твір Бога-Художника, про світ як втрачений рай, країну вічного щастя і повноти буття, і, нарешті, про сад як стан людського духу. Семантика “саду” як еквівалента людського духу втілена у “Птахах над Бродщиною” (“Отже, це Бродщина! Як же я її не впізнав? Чи що садками так позаростала?”). І далі: “Розказати і Юркові, як було тут, коли ми наступали, коли пробивалися до Дніпра цими краями, десь отам ночували цілим взводом у бродщанському сараї в ніч осінню, в негоду... Тепер і не розбереш, де то було, — все, все позаростало садками”. Хоча на сюжетному рівні сад і одержує конотацію буйного цвітіння, головний герой цих садів не пам'ятає, він живе подіями війни (“Розповісти тобі, які тут заграви небо кривавили? Як мало нас після тієї ночівлі зосталось?.. І птахів над нами тоді не було. Лише круки смерті”) [2:5, 436–442]. Сад ніби створює якусь межу між героєм і селом, у якому він проливав кров, воював, за садом — дорога у світ війни, смерті, трагедії, болісних споминів. З одного боку, “війна” і “сад” протистоять один одному як руйнівне і творче, мертве і живе. З іншого: вони й еквівалентні: війни вже немає, герої виходять у сад, якого не пам'ятають, але він цвіте й уособлює буйність життя (“Нуртує, кипить птаством усе небо надвечірне. Живе крилате паліччя безперервно танцює у своєму повітряному вирі, все воно ніби в безладному русі, не зрозумілому для нас, і в той же час є, почувується якась мета у тому його нуртуванні, кипінні, в тому терпеливому піднебесному танці життя”) [2:5, 436–442].

Природа у новелах та оповіданнях Олеся Гончара витлумачується у різних, часом навіть протилежних сенсах. З одного боку, вона втілює ідею сліпої і загрозливої для життя людини стихії (наприклад, на початку оповідання “Пороги”, де пороги вкоротили віку чоловікові героїні, який водив чужі плоти через усі дев'ять порогів на Дніпрі). З іншого боку, вона — сповнена вищої мудрості (“Дніпровський вітер”). В одному випадку вона підступна, руйнівна (“Людина в степу”), в іншому — божественна, творча,

гармонійна (“Чари-комиші”). Вільна і скута, минуща і вічна, зрозуміла і таємна, реальна і міфічна, така, як храм, і така, як тюрма, — ці та інші категорії легко впізнаються в Олеся Гончара. У більшості випадків природа у нього співвідноситься з людиною, моделює життя індивіда, його світовідчування, визначає місце людини у світі [4, 110]. Скажімо, у нарративно-зображальних жанрах фронтових поезій Олеся Гончара (“Над Бугом”, “Моя ти зоре, румунські гори”, “Ніч у Карпатах”, “Спека в горах” та інших) вона здебільшого відтворює і віддзеркалює душевні переживання героя. Це справді так, однак це далеко не універсальна і не єдина функція природи у художньому світі Олеся Гончара.

Картина ускладнюється у тій мірі, які категорії співвідносяться з природою у художній системі письменника, яке місце займає природа — чи пейзажу, що споглядається, чи місця локалізації подій, чи дзеркала “душі”, коли вона оцінюється очима живописця [5, 254].

У деяких творах Олеся Гончара прочитується опозиція природи північної і природи південної, що було характерно для романтизму. Природу північну у 60-их роках блискуче схарактеризував І. Світличний у своєму триптихові “Курбас”: “Холод — державний, крутий, монарший”. Природі північній Олесь Гончар приписує риси подавленості, скутості, несвободи, монотонності (“Пізнє прозріння”). Природі південній — риси вільності, динаміки, життєвості, яскравості, гордості за своє місце на землі і т. д. (“Людина в степу”, “Дніпровський вітер”, “Берег його дитинства”). Опозиція “природа північна 0 природа південна” маж два джерела. Одне з них зводиться до різниці між північною Росією і південною Україною (нашаровуючись, по суті, на романтичну геополітичну вість “Схід — Захід”, “Європа — Азія”), і часто навмисне підкреслюється, як це ми бачимо, наприклад, у творчості Т. Шевченка. Друге джерело — просвітительські тлумачення природи і клімату як визначального фактора менталітету тих, що живуть у ньому. З цього приводу Монтеस्कє писав: “У північному кліматі ви побачите людей, у яких мало вад, немало добродетностей і багато щирості та відвертості. У країнах помірною клімату ви побачите народи, непростійні у своїх вадах і добродетностях, бо недостатньо визначені властивості цього клімату не надають їм стабільності” [6, 163].

Олесь Гончар переосмислює просвітительські ідеї і опозицію “північ — південь” возводить у ранг категорій, за допомогою яких актуалізує проблеми війни і миру, природи і культури, цілий комплекс філософсько-моральних питань. Антропологічні аспекти просвітництва начебто відсувають набік, бо на першому плані постають аспекти “свободи — несвободи”, “стихії, спонтанності — монотонності, регулярності” і т. д. (“Коли рвуть кригу”). Відомо, що особливій гостроти набуло протиставлення “Україна — Росія” в силу багатовікової загарбницької політики Московської держави. Тому легко зрозуміти, що “північ” з її хуртовинами і морозами часто асоціюється з негативом, а “південь” — з позитивом. Такими є, наприклад, образи Петербурга в П. Куліша, Т. Шевченка, Ю. Клена, Є. Маланюка, Мар’їної гори, Соловків у Ю. Клена, Колими в Л. Мосендза, Л. Полтави та ін. І, навпаки, іконічні пейзажі півдня постають соковитими, щедрими

на кольори, вони втілюють високу духовність, культуру, свободу, і радість хліборобського щастя. Згадаймо кінцівку оповідання “Пороги”:

“Білили села понад Дніпром. Обабіч у світлих степових просторах золотились на схилах масиви хлібів, перетяті від обрію до обрію ажурними щоглами високовольтних ліній.

Повновода, аж ніби трохи опукла, ріка рясно мигтіла, енергійно сяяла в далечинь.

Все ширше розходились береги, вражаючи майбутніх учительок своєю суцільною новизною. Попереду мовби нечутно відчинялись якісь величезні брами в новий широкий світ, де все омріяне здійсниться, де найкраще збудеться...” [2:5, 290]

Зміна ціннісної шкали стосовно романтичного змалювання природи особливо помітна в оповіданнях “Море”, “Літньої ночі”, “Під далекими соснами”, “Соняшники”. Скажімо, соняшники, які обробляє Меланія, виступають “ясночолим сонячним братством” (“Соняшники”). Цим метафоричним епітетом письменник малює свіжу, яскраву і чітку картину південної природи, на тлі якої постає моральна краса Меланії.

Більшість новел та оповідань Олеса Гончара створені у межах неоромантичного і неореалістичного кодів. Вони цікаві тим, що у них виразно постулюються “детальність” і “спостережливість” як умови, що гарантують художність. Зовнішній світ ніби справді створений Богом, він сам по собі є художнім. Письменник маніфестує свою живописну зіркість, здатність бачити деталі, подробиці, їх красу, звідси і домінація зорового сприймання дійсності (“З тих ночей”, “Маша з верховини”).

На прикладі таких творів, як “Березневий каламут”, “Кресафт”, “Сусіди”, “За мить щастя”, “Чари-комиші”, “Тихі води” можемо говорити про вплив модернізму на творчість Олеса Гончара: суб’єкт його художнього мовлення ніби залежить від законів своєї ж таки мови, відповідно до неї він будує і свою поведінку, і своє сприймання. Мабуть, цим можна пояснити естетизацію і культивування власних почуттів, настроїв, відчужень. Тут можемо говорити про посилення суб’єктивних принципів, прагнення передати, нав’язати, реконструювати певний стан духу, конкретну психологічну обстановку, напрям думок, уявлення. Поетика деяких творів Олеса Гончара перегукується з імпресіоністичною поетикою, тут робиться акцент на сенсуальній стороні настроїв, відчуттях та сенсовій інформації, яка викликана контактом людини і дійсності (Соняшники). В інших творах на його поетику помітно впливає естетичний досвід символістів — може з’явитися підвищений стан духу, зануреність в абстрактні роздуми, інколи навіть містичний екстаз (“Чари-комиші”).

Якщо говорити про ідентифікацію суб’єкта мовлення із художньою мовою, то тут спостерігаємо комунікацію типу “Я — Ти” і дуже рідко “Я — Я (хіба-що в оповіданні “З тих ночей”, де помітний перехід на суб’єктивні внутрішні чуттєві рівні. Тут нема сповзання у сферу психоаналізу, тому поширена у модернізмі тематика еротичності, демонстрації внутрішньої вітальної енергії, згубного жіночого начала як першоелемента “життя-смерті” тут від відсутня.

Референтом малої прози Олесь Гончара завжди залишається природа і соціальна дійсність. Тут легко встановлюється еквівалентність між фразами і їх матеріальними заповнювачами, легко вибудувати ієрархічну площину системи. Можемо сказати, що в основному у творчості Олесь Гончара ми маємо справу із живописно-музичним принципом побудови тексту і світу. Олесь Гончар у своїй художній практиці близько стоїть до Михайла Коцюбинського, Юрія Яновського, раннього Павла Тичини. Краса природи, її живописання, земна музика ніби стають предметом художнього пізнання і моделювання. В ієрархічному відношенні музика природи — найвище, майже космічне начало. Її ритми, цикли, хвилі можуть захоплювати увесь світ, можуть складати психологічну домінуючу ціннісних орієнтацій героїв, можуть віддалятися у сферу семантики — але не настільки, щоб виник конфлікт між повідомленням і мовою. Система моделюючих категорій в Олесь Гончара зберігає схожість до природних явищ.

Література

1. Білецький О. Изображение живой и мертвой природы // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. — К., 1966.
2. Гончар О. Твори: У 6 т. — К., 1978.
3. Дарецький В. “Діалог” Людина-природа як екзистенційний феномен // Філософія природи. Монографія. — К., 2006.
4. Лебедь Е. Идея природы: концепт и контекст. — К., 2007.
5. Лосев А., Тахо-Годи М. Эстетика природы. — М., 2006.
6. Монтескье Ш. Л. Избранные произведения. — М., 1955.

А. Г. Астафьев

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченка,
кафедра теории литературы и компаративистики

ПРИРОДА В МАЛОЙ ПРОЗЕ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Резюме

В статье рассматривается семантика и функция природы в новеллах и рассказах Олесь Гончара, трансформации ее традиционных образов, многочисленные вариации и транскрипции тем, умения писателя за счет образов природы достигнуть широких философских обобщений.

Ключевые слова: природа, пейзажные образы, постпейзажные визииз, субъективное видение.

A. G. Astafyev

Kyiv National University named after Taras Shevchenko
Department of theory of literature and comparative studies

NATURE IN A SMALL PROSE OF OLES GONCHAR

Summary

In the article the semantics and function of nature in short stories and stories Olesya Gonchara, transformation of its set appearances is considered, numerous variations and transcriptions of themes, ability of writer due to appearances of nature to attain wide philosophical generalizations.

Key words: nature, landscape appearances, postpeyzag visions, subjective vision.

Н. І. Бернадська,

доктор філологічних наук, професор

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,

кафедра теорії літератури та компаративістики

ЖАНРОВИЙ КОД ЯК ПОЛЕ ЕКСПЕРИМЕНТУ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ

У статті розглядаються специфічні риси українського постмодерністського роману в контексті жанрових перекодувань.

Ключові слова: постмодернізм, роман, жанрові коди.

Постмодерністський стан культури певною мірою зумовлює її звільнення від усіляких канонів, обмежень, стереотипів. Учені висловлюють думку про те, що в постмодерністській літературі спостерігається “зневага до всіх законів і правил жанру” (Д. Затонський), відбувається “гібридизація або контамінація жанрів” (Т. Денисова). Загальновідомо і те, що для етики постмодернізму характерна актуалізація так званих “другорядних” жанрів: есе, мемуарів, житій, апокрифів, літописів, коментарів, трактатів, “мутація” жанрів високої і масової літератури.

Відома дослідниця постмодернізму К. Брук-Ровз, говорячи про остаточний крах мімесису у постмодерністському дискурсі, серед причин цього називає занепад жанру і жанровості як такої [7]. Голландський учений Д. Фоккема, проектуючи світоглядні настанови постмодерністів на їх стилістику, заявляє, що виробництво тексту в постмодернізмі передбачає, поряд з іншими — лінгвістичним, загальнолітературним, ідіолектом письменника, — і жанровий код, який активізує у реципієнта певні чекання, пов’язані з обраним жанром.

Спостерігається суперечність між основними постулатами постмодернізму і такою категорією, як жанр. Якщо постмодернізм прагне зруйнувати будь-які ієрархії, то жанр — це сукупність певних констант, характеристик: просторово-часових, сюжетних, композиційно-мовних, способів вираження авторської позиції. Цю суперечність запримітили критики. Так, у статті І. Бондар-Терещенка “Впроти ночі до вітру (Про жанровий диморфізм В’ячеслава Медведя)”, написаній гостро іронічно, висловлено слушні зауваження про формальні ознаки творів постмодерністів в особі автора “Заманки” та інших творів, чиї “малолітражні писання” або ж “півдесяток сторінок у журналі “Київ” називаються романами. Висновок критика категоричний: “Назагал виходив не роман і не повість. А взагалі не знати що: якісь довжелезні, втім нестійкі, як пасма тютюнового диму, аморфні утворення, не занесені до періодичної таблиці літературних жанрів. Апотеоз безструктурності, сновидіння синтакси, жанровий диморфізм” [1, 174].

Твори ж таких представників української постмодерністської прози, як Є. Пашковський, В. Медвідь, Ю. Издрік, О. Ульяненко, — це тексти, позба-

влені жанрового коду, своєрідні оповідні потоки, складність яких пояснюється, з одного боку, відтворенням хворобливої свідомості сучасної людини, розгубленої і зневіреної в абсурдному світі повсякденного життя, а з іншого — ускладненим синтаксисом, метафоричністю. Слушно тут згадати слова В. Медведя: “Коли віднайдено символ, решта — справа продукування кількох сот сторінок про що-завгодно. Це одержання насолоди, що не завжди означає насолоду для читача. Так, мабуть, і творяться романи” [3, 132].

Проте говорити про занепад жанрового мислення у постмодерністів передчасно. На наш погляд, тут спостерігається певна закономірність. Якщо в “східноєвропейській модифікації” цього феномену “деконструкція вже не розглядається як актуальна стратегія і сприймається російськими та українськими письменниками лише частково” [4, 19], то це стосується в першу чергу змістового аспекту творів, у той час як царина жанрова, формальна стає полем експерименту, тієї самої деконструкції більш помітно. У постмодерністів процес асоціативної гри, фантазування викликає не менший інтерес, ніж твір як цілісність. Усі згадані моменти не можуть не впливати на жанрову природу твору: напружена інтелектуальна праця автора, помножена на провокативно-епатаючі сюжети, особливий колорит гри, іронії, інтертекстуальності часто породжують еkleктичність, мозаїчність, пародійне переосмислення традицій, зокрема жанрових. Якщо інтертекстуальність постмодерністського тексту виявляється у запозиченнях і переробках тем і сюжетів, явному і прихованому цитуванні, перекладі, плагіаті, алюзіях, використанні епіграфів, то на рівні жанровому — в “інтержанровості”, в запозиченні жанрових кліше минулих епох, їх примхливому поєднанні, модифікації, розчиненні один в одному, навіть в своєрідній грі з читачем — нав’язуванні йому думки про “безжанровість” твору. Таким чином, розуміння тексту як ігрового художнього простору зумовлює нові параметри постмодерністської літератури, роману зокрема: сюжетну непередбачуваність і незавершеність, схильність до полістилістики, неакцентованість ролі автора, інтермедіальність та інтертекстуальність, активізацію ролі читача, відсутність ідеологічної мети. Водночас у ньому обов’язковими є традиційні структури — мотиви, сюжети, образи, а також запозичені елементи окремих жанрів.

Авторитетна “Енциклопедія постмодернізму” пропонує таке визначення жанру: “...це тип написаного або виголошеного тексту та психологічна побудова, що допомагає читачам вибудовувати тексти у відповідь на повторювані риторичні ситуації” [2, 149]. Орієнтованість на сучасні теорії читання зумовлює висновок про “своєрідну жанрову домовленість”, яка дозволяє “споживачу” усвідомити ту істину, що жанр “неявно” визначає правила для форми, змісту і/або тематичного розвитку”. При цьому процес осягнення жанру двоспрямований: “правила жанру” допомагають читачам осмислити текст або театральну виставу, а авторів дають змогу або слідувати їм, або виходити за їх межі. Її основою цього процесу є функція “жанрової домовленості”.

Отже, канонічна категорія жанру своєрідно вписується в культурологічний простір постмодернізму.

Роман В. Слапчука “Дикі квіти” (2004) досі достатньо не інтерпретований. Проте навіть у тих рецензіях, які з’явилися, помічено його визначальну особливість, що, зокрема, зазначено в заголовку однієї з них — “Дикі квіти” Василя Слапчука: типові характери в нетиповій літературі...” [5]. Отже, яку жанрову “дорогу” вибрав автор, оминаючи чи, навпаки, використовуючи матрицю класичного роману і водночас постмодерністського?

Найперше, В. Слапчук помітно скорочує обсяг свого твору, проте побудова роману традиційна: три його частини виписані як часом іронічна, часом парадоксальна, часом драматична історія середньостатичної української родини з її проблемами, хвилюваннями, внутрішніми і зовнішніми колізіями між чоловіком і дружиною, батьками і сином. Середньостатичність цієї сім’ї і в тому, що вона, як і тисячі інших сучасних родин, не багатодітна. Образ сина — Вовика-Влодика (він же Степанович) — надає творові особливого звучання — поліфонічного, бо об’єднує у фіналі не лише батька й матір, а й акумулює авторське бачення сучасних найпекучіших і вічних проблем людської особистості в аспекті загальнолюдському, психологічному, морально-етичному.

Власне, образ Вовчика позбавляє роман В. Слапчука головної постмодерністської художньої доміанти — “ідеологічної” безсторонності, оскільки автор “дидактичний” у позитивному розумінні цього слова: чому, запитує він, апелюючи до своїх читачів, двоє поєднують свої долі не з любові, якими в результаті такого союзу, побудованого лише на сексуальних утіхах, виростуть діти? Які вони, ці діти, виховані у такій “сучасній” сім’ї? Яке їх майбутнє? Відтак — і майбутнє держави, громадянами якої вони є?

Така “ідеологічна” настанова автора художньо реалізується в архітектоніці роману. Перша книга — “чоловіча” (“Крихти хліба у бороді Конфуція”, третя — “жіноча” (“Жінка без косметики”), а між ними (і це символічно) — “дитяча” (“Калюжа пізнання”). Прикметно, що кожна з них має власний мікросюжет і оповідача. Водночас ці вкрай суб’єктивні внутрішні мікросюжети переростають у зовнішній макросюжет: стосунки в сім’ї, подружня зрада обох партнерів, взаємні докори, недовіра, а десь на маргінесі — дитя, відправлене на виховання до баби (досить типова ситуація). Кожна з книг, у свою чергу, поділяється на дрібніші розділи з влучними заголовками, які підкреслюють і вибудовують перипетії конфлікту: протистояння Чоловіка та Жінки, об’єднаних вузами шлюбу. Відтак найбільш пов’язаними між собою є перша та третя частина роману, бо з них складається, нарешті, як в калейдоскопі, цілісна і повна картинка дошлюбних і шлюбних стосунків подружжя, виявляються погляди і Степана, й Лариси на одні й ті ж події. “Дитяча” книга з її центровим композиційним розташуванням пропонує читачеві окремий дитячий, а відтак безпосередньо-щирий ракурс-оцінку-ставлення до того, що відбувається. Моделюючи мікроуніверсум однієї родини, В. Слапчук пропонує читачеві три взаємодоповнюючі монологи, іронічні вщерть — і тоді, коли йдеться про звичайні побутові ситуації, і тоді, коли розповідається про глибинні психологічні комплекси сучасної людини-споживача. У цій сучасній моделі-триптиху є спільні колізії — любовні трикутники: Степан-Ліна-Лариса, Лариса-Льон-

чик-Степан, навіть Вовчик-Ірця-Макс — дівтора, ніби повторюючи досвід своїх батьків, на перше місце ставить сексуальний аспект у пізнанні життя, а маленьким героям — усього лише по вісім років (недаремно “дитяча” книга озаглавлена “Калюжа пізнання”).

Герої В. Слапчука означаються як міметичні: автор досить детально змальовує їх характери, звички, стиль поведінки, манеру говорити, думати. Проте все це оприлюднюється через психологічні портрети героїв, відтак сюжет кожної з книг мінімізований в аспекті подієвому, тобто тримається на якійсь одній ситуації: зрада Степана, легковажні стосунки Лариси з Леонідом; лише “дитяча” книга роману більш насичена подіями, оскільки це відповідає невгамовному характеру хлопчика (і його віку також), однак і ця частина має свою сюжетну домінанту — стосунки з Ірцею, перше “пізнання” таємниць жіночого тіла Вовчиком та Максом. Зовнішні події віддзеркалюють сімейні конфлікти, таємниці, психологію персонажів, їх внутрішній світ. Історія однієї сім’ї, конфлікт батьки-діти (повчальною також виступає сімейна драма батьків Лариси) розігрується в межах звуженого хронотопу: місто-село — такий основний маршрут батьків до сина і назад, а в плані часовому — це надзвичайно короткий проміжок, який психологічно важливий для внутрішнього клімату в родині.

Реальне життєве тло конфлікту породжує і зовнішні риси персонажів. Однак вони досить скупі, навіть схематичні — автор ніби ігнорує їх, бо зосереджений на внутрішній пружині сюжету. Скажімо, зі слів самого Степана можна з’ясувати, що він огрядний вусатий чолов’яга з помітною лисиною; Лариса понад усе дбає про свою зовнішність, сидить на дієті, байдужа до ведення домашнього господарства — без сумніву, вважає себе жінкою, що відповідає іміджу свого часу: “Та хіба я не сучасна жінка?! Я самостійна і впевнена в собі. Я переконана, що спроможна вижити у цих жорстких умовах конкуренції” [6, 279]. Така висока самооцінка Лариси зумовлена і тим, що вона одна забезпечує сім’ю матеріально, а її чоловік безробітний, тому залежний від дружини і фінансово, й психологічно (“У моєї дружини власні моральні критерії. Вона сама собі Маргарет Тетчер. Незламна, безкомпромісна залізна пані” [6, 37]. Ця “залізна” пані може із заплученими очима Степана “розібрати до останнього гвинтика, а потім скласти у зворотному порядку, а коли треба, то й підправити дещо” [6, 236]. “Сучасність” Лариси виявляється і в тому, що вона вийшла заміж за Степана на зло коханому, і, вже одружена, заглядається на чоловіків: то на хлопчика з кредитного відділу, то на колишнього коханого Ігоря, то на Леоніда Макаровича — “чоловіка зовні привабливого і до того ж багатого”, цинічно міркуючи, що зрада, якщо станеться, то через її чоловіка. Подібна “жіноча” логіка виявляється і в тому, що Лариса не любить Степана, а, проте, живе з ним, постійно дорікаючи за втрату роботи, за неповагу до її матері. Хоча, здавалося б, у люблячій родині проблема безробіття (тимчасового!) не набирала б таких катастрофічних розмірів! Більше того, у “чоловічій” книзі більше міркувань і спогадів про сина, ніж у “жіночій”. Абсурдність цієї ситуації посилюється тим, що Степан (а ще більше його мати) сумнівається у батьківстві.

Отакую звичайну, навіть банальну історію, яку можна почути від сусідів, знайомих, колег — найчастіше жінок, розповідає письменник, проте вона набуває інших вимірів, багатозначної глибини завдяки постмодерністським знахідкам В. Слапчука. До них зокрема належить Автор як герой, його присутність у творі, з одного боку, зумовлює ще одну, четверту, точку зору на зображені події, а з іншого — справжній автор, автор твору, віддаляється від того, про що розповідає, втрачає ініціативу Творця-Деміурга. Відтак читач активно залучається до певної гри, гри в текст, котра, в свою чергу, зумовлює театралізацію зображеної дійсності. Справді, кожен із героїв майстерно виконує свою роль: Степан — невдахи-філософа, щоб виправдати себе і перед дружиною, і перед самим собою; Лариса — неорганічну їй роль зразкової дружини (зраджує чоловіка) та дочки (приховує від матері свою звичку палити); Вовчик-Влодик приміряє маску “городського” хлопчика, обізнаного з анатомією жіночого тіла. Як на кону, виникають абсурдні в своїй епатажності ситуації, сутність яких вияскравлюється чи то згадкою про Автора персонажів, чи то їхнім безпосереднім зверненням до нього. Це драматизує твір, водночас надаючи йому великий заряд іронічності. Найперше йдеться про абсурдність співжиття двох різних людей, які формально поєднані шлюбними вузами, а насправді є чужими, навіть дитина не може привести до тями ці два самодостатні, егоїстичні світи, які живляться образами, взаємними докорами. Оця “хатня війна” відтворюється чітко виписаними лаконічними діалогами подружжя, котре не може і не хоче знайти спільної мови, а прагне щоболучіше вколоти одне одного. Такі словесні суперечки-турніри точаться з різних питань, і лише присутність Автора примушує персонажів схаменутися, подивитися на себе збоку. Він постійно з ними, навіть в найінтимніші моменти, тому, здається, не дозволяє героям перейти певну межу, за якою їхня ворожість набуде критичної маси. Він то іронічний, то дотепний, то поблажливо-повчальний, ніби намагається ствердити просту істину: гра в життя — це ще не саме життя, особливо вона небезпечна, коли в коло гри дорослих потрапляє дитина. Відтак Автор — ніби совість персонажів, ще не до кінця розгублена у сімейних конфліктах.

Уперше Автор з’являється у “чоловічій” частині роману в розділі “Тяжка доля народу”. Він як давній знайомий героїв уходить у світ читача: іронізує над вчинками персонажів, критикує їхні думки та міркування, дискутує з ними, дотепно коментує те, що сталося з персонажами. Завдяки цьому роль кожного персонажа набуває іншого виміру — більш об’єктивованого, бо через діалоги і внутрішні монологи герої позиціонують себе з такими, якими вони себе бачать, уявляють, а Автор розкриває їхню справжню сутність, бо його погляд — це погляд збоку. Відповідно, й ставлення у кожного з героїв до Автора різне. Так, Степан здебільшого не довіряє йому, його спостереженням та оцінкам, критикує його стиль, бо має підозру, що “Лариса поставила авторові могорич, аби він виставляв мене перед читачами отаким непривабливим опудалом городнім, а той і радий старатися” [6, 107]. Лариса для Автора — “жінка без косметики”, тому він переслідуює її і у ванній, і в коридорі, і в дзеркалі, навіть у спальні. Як і кожна жінка,

вона прагне бути зображеною кращою, ніж є насправді; Автор — знавець жіночої психології — розуміє це, тому часто кепкує над Ларисою. Тотальна іронія Автора нюансована різнобічно: від гумористичних нот (“Якби ти плакала бензином — ціни б тобі не було” [6, 274]) до співчутливих (“Не плач, — просить автор. — Усе наладнається” [6, 273]). І це при тому, що Лариса прагне керувати Автором, як і власним чоловіком.

Лише Степанович цілком задоволений спілкуванням з Автором, адже завдяки дитячій безпосередності він приймає цю гру, більше того — зовсім не проти залучати його на правах партнера і товариша до власних розваг і вигадок. Тому Автор у цій частині роману ніби самоусувається, адже дитина ще не зіпсована цинічним світом дорослих з його подвійною мораллю, часто егоцентричною. Проте Степан вже дещо перейняв від способу мислення (і життя) своїх батьків, тому по-дорослому міркує: “Не дуже-то я довіряю цим авторам — ненадійний вони народ і безвідповідальний. Скажімо, я надіюся, що мій автор мене з халепи виручить, а він замість того, щоб мої дитячі страхи описувати, сидить у барі й горілкою заливається або дівчат розглядає” [6, 183].

Автор-споглядач дії, Автор-совість персонажів — це своєрідна маска, яка надає оповіді нових відтінків, драматизує та об’єктивізує її, а текст роману перетворює на ігрове поле, на якому “...не автор сміється останнім. Останнім сміється читач” [6, 80]. Водночас і сам Автор стає об’єктом пародії письменника — коли зображується за друкарською машинкою чи із записником у кав’ярні. Чи ж має він право втручатися в долі інших людей, розпоряджатися ними, оцінювати їх? Це вже пряма критика класичної інтерпретації ролі автора. Автор не всезнаючий, він — лише “записувач”, який нагадує не давнього літописця, а сучасного папараці, котрий шукає “полуничку” у приватному житті (але не зірок, а звичайних людей). А це вже прямі аналогії з сучасною масовою культурою.

Загалом роман В. Слапчука інтертекстуальний. І ключовим у ньому є мотив “диких квітів”, алюзійний до відомої фрази Максима Горького “Діти — квіти життя” з оповідання “Бывшие люди”. Вона виникла на основі твердження “Діти — живі квіти землі”. Цей вираз, іронічно видозмінений, уже довгий час популярний, особливо в молодіжному середовищі: “Діти — цветы жизни, но лучше пусть они цветут на чужой клумбе”. Його використовують тоді, коли хочуть позірно-байдуже висловити своє ставлення до дітей, а вік і фізіологія людини диктують: час відтворювати себе, продовжувати рід. У В. Слапчука діти (хоч буквально розповідається про одну дитину) — дикі, тобто позбавлені щасливого дитинства, гармонійного впорядкованого світу, центр якого — люблячі один одного і своїх дітей батьки. Вони кинуті напризволяще, часто стають об’єктом маніпуляцій батька або матері, або обох одразу, і навіть педагогіка діда чи бабусі не може врятувати дитину від самотності у такій сім’ї.

Зображений у такому ракурсі персонаж — це виклик потужній у світовій літературі традиції змалювання дитинства як острівця радості, світлого пізнання життя, коли навіть перші проблеми, вагання, прикрощі все одно щасливо розв’язуються під надійним батьківським крилом. Стильова домі-

нанта цих творів близька до ідилії, бо світ зображується у них, сповнений гармонії, добра, впорядкованості. Проте В. Слапчук творить антиїдилію з відчутними алюзіями до атмосфери “Зачарованої Десни” О. Довженка. Перегукується система персонажів — спокійний дід, але він постійно зраджує своїй дружині Зіні; сварлива баба, але вона не неписьменна селянка, а завуч школи, за специфічні методи навчання, виховання і характер влучно прозвана учнями “студобекером”. Деякі відмінності персонажів подаються підкреслено іронічно, осучаснено. Так, якщо дід Сашка схожий на Бога, то дід Вовика нагадує хлопцеві негра. Якщо герой О. Довженка формується під впливом родини, в атмосфері любові, душевної мудрості й чуйності, то персонаж В. Слапчука осягає світ завдяки засобам масової інформації, друзям, власним домислам, бо неконтрольований дорослими. “Дитяча” книга і розпочинається з роздумів Степановича у калюжі, в якій, як відомо, О. Довженко, щемливо-пронизливо згадуючи щасливу пору дитинства, заповідав нам бачити зорі, прагнути до прекрасного, вміти його бачити й зберегти в душі. Сучасний хлопчина по-іншому сприймає навколишній світ, хоча, як і довженківський Сашко, дотепний, кмітливий, хоче все знати, здатний на легковажні витівки. Проте, незважаючи на повну сім’ю, численну родину, залишається самотнім перед огромом світу, який прагне пізнати. У такому інтертекстуальному колі стверджується думка про те, що обділені справжнім родинним теплом діти нагадують дикі квіти, бо й самі дорослі здичавіли: не можуть знайти спільну мову навіть у мікрокосмосі родини, виконують вигадані ними ж ролі батька, матері, але не є ними насправді.

Постмодерна тотальна іронічність, багатовимірنا інтертекстуальність, пунктирний внутрішній сюжет, монологічна наративна практика, зміна ролі автора, поєднані з чіткою структурованістю, “виписаністю” персонажів, — такі жанрові маркери роману В. Слапчука, які зумовлені перекодуванням матриці класичного психологічного, сімейно-побутового роману (ці твори — вершини ХІХ ст. дарують багатоаспектний матеріал для розвінчування міфів, пошуків істини у світі абсурду, бездуховності, руїни) і її іронічним обігруванням за законами роману постмодерного.

Література

1. Бондар-Терещенко І. Впроти ночі до вітру (Про жанровий диморфізм В’ячеслава Медведя) // Кур’єр Кривбасу. — 2001. — №136.
2. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Е. Вінквіста, Віктора Е. Тейлора. — К.: Основи, 2003.
3. Медвідь В. Ego sum rex romanus et supra gramaticos // Світовид. — 1999. — №1 (34).
4. Мережинська Ганна. “Східноєвропейська” модифікація постмодернізму // Філологічні семінари. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність? — К.: ВЦ “Київський університет”, 2002.
5. Скиба Микола. “Дикі квіти” Василя Слапчука: типові характери в нетиповій літературі // [www.review.kiev.ua / arcr.shtm?id=843](http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=843).
6. Слапчук Василь. Дикі квіти. — К.: Факт, 2004.
7. Brooke-Rous Cristine. The Dissolution of Character in the Novel / Reconstructing Individualism: Authonomy, Individuality and Self in Western Thought. — Stanford, 1986.

Н. И. Бернадская

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченка,
кафедра теории литературы и компаративистики

**ЖАНРОВЫЙ КОД КАК ПОЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ**

Резюме

В статье рассматриваются специфические черты украинского постмодернистского романа в контексте жанровых перекодировок.

Ключевые слова: постмодернизм, роман, жанровые коды.

N. I. Bernadska

Kyiv National University named after Taras Shevchenko
Department of theory of literature and comparative studies

**GENRE CODE AS A FIELD OF EXPERIMENT IN POST MODERU
NOVEL**

Summary

In this article specific features of the Ukrainian postmodernist novel in a context of genre code conversions are considered.

Key words: postmodernism, novel, genre codes.

О. Є. Бондарева

доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник
Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса

ТРАНСФОРМАЦІЯ МОДЕРНІСТСЬКОГО МІФУ ПРО ТВОРЦЯ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКУ ДОБУ І ЖАНРОЛОГІЧНИЙ ШЛЯХ ВІД ТЕУРГІЧНОГО ДІЙСТВА ДО АНТИВИСТАВИ

У статті на матеріалі української драматургії ХХ століття, зокрема, двох його “рубежів”, розглянуто актуальну для сьогоденного теоретизування проблематику “модернізм/постмодернізм”, марковано зони збігів і протистоянь в обох стильових комплексах. Проаналізовано особливості драматургічного “культу митця”, причому про останній йдеться саме як про маркер переходових стильових епох, по-різному проявлений у модерній та постмодерній українській драмі.

Ключові слова: модерністський код, постмодерна драма, культ творчості, літературна рефлексія, стильова матриця.

Відомий український соціолог Н. Костенко звертає увагу, що головні риси сучасної культури здебільшого ідентифікуються цілком порівняльним чином — у зіставленні модернізму та постмодернізму. Вона зауважує, що хоч би як ми означили стан сучасної культури — “чи то як видозмінений модернізм, який належить розуміти із дотриманням рекомендацій легітимного наукового знання, чи то як такий, що радикально покінчив із обіцянками модерну й завбачив у мистецтві свої найкращі мізансцени задовго до того, як спокусив ними повсякденність, — йдеться загалом про те саме. Про змінені правила побутування культури й індивідуальної суб’єктивності в обрядах найновішого для нас часу, якому все ще небайдужа таємна або легальна апеляція до втраченої цілісності” [15, с. 78]. Оскільки й у модерністській, і в сучасній драматургії чимало текстів зосереджені на розв’язанні складного комплексу проблем творчості та у зв’язку з нею — на створенні цілої галереї художніх образів митців як драматичних репрезентантів культурного процесу, є сенс через систему порівняльних базових понять розгорнути картину трансформаційних тенденцій від модерністської драми про креативну “надлюдину”, монологічного “пророка” до сучасних новацій у жанрово маркованих драматургічних текстах ізоморфної тематики, присвячених різним аспектам творчості — від біографічних до архетипних. Адже, за Т. Гундоровою, саме проблематика “*Modernity-Postmodernity*” є специфічними рамками простору сучасного наукового мислення, що доводять також численні праці інших відомих українських літературознавців.

Одразу візьмемо до уваги різний статус драматургічних жанрів у художніх системах двох рубежів — ХІХ–ХХ і ХХ–ХХІ століть: у модернізмі драма як глибоко емотивний синтетичний дискурс епохи кризи

ratio, культурної сугестивності, чуттєвої рефлексивності та граничного індивідуалізму — один із ключових жанрів, зона інтенсивної апробації модерністських пріоритетів (або “такий вид дискурсу, який діалогічно, агонально підриває абсолютний раціоналізм універсального, унітарного типу висловлювання” і є формою “творчого синтезу, аналогічного багатоголосся життя” [6, с. 243], а трагізм драми, як і модернізму в цілому, може бути “певною мірою оптимістичним і гуманістичним” [24, с. 75]); у літературі доби постмодернізму з його недовірою до *emotio* і тяжінням до приміряння/зривання різних масок вона ж — неакцентований раритет із глибокого жанрологічного маргінесу, де сама моделювальна динаміка носить уривчастий псевдоритмічний характер, орієнтуючись здебільшого на акти вже оформленої законодавчої стилістики, зініційовані найчастіше філософською, а також прозовою (зрідка поетичною) традиціями, закріплені їхнім художнім та есеїстичним досвідом і відрефлектовані критикою й літературознавством. Утім, ця обставина не заперечує очевидну наявність дискретного коду модерністських стратегій в українській драматургії постмодерної доби, яка не відповідає майже універсальній для західної естетичної думки біполярній моделі несумісності модернізму і постмодернізму (І. Хассан).

Інша справа — хронологічні межі модерної і постмодерної епох в українській драматургії і звідси — закономірність алгоритмів “спадковості” і “відштовхування” всередині етнодраматургічної традиції. Якщо, скажімо, Р. Ткаченко ідентифікує витoki українського постмодернізму в культурі *fin de siècle*, зокрема, в її декадансі, то С. Павличко зауважує, що терміном “модернізм” в українській літературній історії позначені мозаїчні явища, віднесені до різних періодів¹, часто протилежного змісту, що дає їй підстави задекларувати новий системний погляд на модернізм не як на набір стильових, формальних або жанрових принципів, а як на своєрідну мистецьку модель літературного розвитку, продуктивну у ХХ столітті, і стверджувати, що “модернізм є не просто літературним напрямом чи культурним явищем, це — своєрідна метафора нашого часу, всього ХХ століття” [18, с. 12, 20], поширюючи таким чином “модернізм” і на постмодерністську добу. В той же час Т. Гундорова полемічно починає відлік нелегалізованого українського постмодернізму з 1946 року² — з де-

¹ “Модернізм рубежу віків мав інші завдання й форми, ніж модернізм 10-х років. Модернізм 40-х, з яким пов’язані імена кількох письменників еміграції, досить критично настроєний щодо попередніх модернізмів. А поети нью-йоркської групи взагалі прагнули відмежуватися від усіх, у тому числі модерних, українських досвідів і традицій” [18, с. 12].

² Цю ж хронологічну прив’язку з мінімальним коригуванням можна приписувати щодо драматургії й до оприлюднення творів І. Костецького — прозового із завуальованою драматичною формою оповідання “Ціна людської назви” (1946) і драматургічних шедеврів “Спокуси несвятого Антона” (1946), “Близнята ще зустрінуться” (1947) та “Дійство про велику людину” (1948). Щоправда, у “ПроЯвленні Слова...” Т. Гундорова, апелюючи до маркування хронологічних кордонів українського модернізму І. Костецьким (“в українській літературі модерністський рух був дещо “затягнений”, у ньому чергувалися “систематичне відставання” з “похопливим надолужуванням”), самого Костецького називає одним із авторитетніших представників українського модернізму [Див.: 6, с. 19]. Постать і творчий доробок Костецького С. Павличко вписує у “нігілістичний” різновид дискурсу модернізму [Див.: 18, с. 345–376],

кларативної заяви Я. Гніздовського про “український гротеск”, доповненої міркуваннями В. Петрова (Бера) про “нову добу розкладеного атома” [5, с. 7]: таким чином, понад півстоліття, охоплені в рецепції С. Павличко метафорою “модерну”, в інтерпретації Т. Гундорової (як, зрештою, й численних інших дослідників) уже знаменують препостмодерністський комплекс та власне постмодернізм. Властиву модернізму й ідентифіковану С. Павличко художню неоднорідність його системи перебирає й постмодерністська традиція, для якої в “карнавальному українському постмодерні” Т. Гундорова віднаходить троп “після-чорнобильської бібліотеки” — метафоричний образ “водночас загрожуваної та збереженої культури”, явленої через “набір текстів, топосів, топограм, цитат, дискурсів, баїв, сюжетів, імен, канонів” [5, с. 8].

Звернімо увагу, наскільки постмодерністські концепти “бібліотеки”, “каталогу”, “словника”, “списку”, “антології”, “центона” є безкінечним тиражуванням модерністських концептів “творчості”, “сувою”, “книги”, “пережитої цитати”. Справді, з-поміж стратегічних модерністських конструктів, ревізованих сучасною драмою, неабияке місце належить саме теургічній модерністській константі “книга життя”, що в ній домінує оксюморонне поєднання майстерності, викінченого логоцентризму, вічності “книги” та спонтанності, неусталеності, швидкоплинності “життя”. Доцентрова сила стильового коду “книги життя” як амбівалентного знаку в модернізмі, зауважує Г. Хоменко, уподібнюється до сакрального статусу “Книги мертвих” у єгипетській і тибетській версіях: “Модерністський концепт “Книга життя” покликаний був відбити експансію життя насам-

вона ж наголошує на тому, що театр Костецького, будучи по суті абсурдистським, “випереджав” повоєнний модерністський “театр абсурду”, оскільки по суті сформулював і втілював його базові принципи, але, на жаль, “не здійснився” і “не мав жодного позаукраїнського резонансу” [Див.: 18, с. 357–359]. Натомість номінувавши “Ціну людської назви” “твором абсурдистським — у стилі Йонеско чи Бекета”, Г. Грабович виокремлює й означає риси цього тексту, що свідчать про його постмодерністську природу: своєрідне переміщення реалістичної деталізації й абсурду; загадкове “неспрацювання” “зовнішньої” інтерсуб’єктивної дійсності; постулювання окремим твором власної онтології; принцип внутрішньої сегментації тексту; переміщення реальності та галюцинаційної дійсності без декларування жодних переваг; закамуфльованість жанрової конструкції тексту; прихована наявність “швів” між сегментами текстової фактури та ін. [Див.: 4, с. 258–267]. Так само і Л. Залеська Онишкевич, коментуючи драматургічні твори І. Костецького в контексті української модерної драми, по суті називає на користь “модерності” їх постмодерні “маркери”: увага до комунікативних стратегій людського спілкування; намагання героїв схватитися від реальності, стати анонімними; ошукування читача через систему явного та удаваного двійництва; авторове немов би легковажне ставлення до серйозних тем; інтертекстуальність; пародіювання відомих творів або стилю доби. Водночас героїв драматургії Костецького Залеська Онишкевич синонімічно маркує як “не героїв”, “антигероїв”, “звичайних персонажів постмодерністичних творів” [Див.: 9, с. 329–330]. Тим часом вона ж посилається на І. Костецького, виявляючи загальні “риси постмодернізму” в драматургії української діаспори [Див.: 8, с. 26–27]. А в одній із останніх видрукованих статей пані Залеська Онишкевич вже безапеляційно називає “Дійство про велику людину” “першим класичним прикладом постмодернізму в українській літературі” [Див.: 11, с. 279]. Торонтський вчений М. Р. Стех справедливо вважає І. Костецького “новатором у контексті ширшому, ніж сфера української театральної культури” [21, с. 108], а С. Матвієнко взагалі позиціює творчість Костецького “десь між об’єктом психоаналізу та точкою, де сходяться концепції дискурсу, ідеології, безсвідомого” [17, с. 173].

перед у сферу культури, деструкцію її, чітко структурованої, оформленої, стихією, якій чужа структура і форма, а відтак продемонструвати незадоволення культурою, повсякчасну неповноту культури на фоні життя за умов апології тієї ж культури, неспроможності до категоричного відмежування від неї” [23, с. 11]. “Життя як Драма” — це, по суті, лише локалізований, жанрово виражений модерністський стандарт інтелектуальної моделі “Світу як Книги”, якщо домінантним стає акцент на самоцінності й унікальності, нерідко індивідуальній трагедійності або неординарній конфліктності та креативному потенціалі окремішнього життя, що у російському символізмі набуло статусного закріплення у теургічному концепті “життетворчості”.

Водночас очевидна загальна для різних національних традицій зневага модерністів до концепту “драма життя” у реалістичній транскрипції “відтворення”, на що вказує С. Павличко у контексті інтерпретації нетерпимості до національного (власне “етнографічного”) театру Лесею Українкою в українській літературі та Дж. Джойсом в ірландській відповідно. Наголошуючи, що саме драму на початку минулого століття Джойс вважав первинною щодо інших жанрів, “головним жанром” сучасного йому мистецтва, репрезентантом “модерності”, дослідниця дискурсу українського модернізму апелює до ключових положень Джойсової статті “Драма і життя” (“*Drama and Life*”, 1900), кореспондованих із негативною рецепцією народницького етнографізму у драмі, властивою теоретичним міркуванням Лесі Українки (своїм драматургічним доробком, до речі, Леся теж намагалася кинути виклик “популізму на українській театральній сцені” [18, с. 55]). Несумісність концептів “життя” і “драми” як взірця та його наслідування у модернізмі С. Павличко протиставляє їх конгруентності у народницькому міметичному дискурсі, вважаючи найіманентнішою рисою останнього “фігури замовчування того, що він не міг осмислити або асимілювати” [18, с. 55]. Т. Гундорова загострює увагу на декадентській дискурсії у сфері нової чуттєвості в постіндустріалізмі, коли взагалі відбувається “підміна життя специфічною експериментальною чуттєвістю, спровокованою літературно”, коли в ігровому полі свідомості естетичного індивіда “життя” сприймається саме як “література” [6, с. 111]. Невід’ємною ознакою модернізму С. Павличко називає деструкцію певних художніх форм, традицій і філософських систем, адаптовану згодом авангардистами — саме привласнивши “деякі атрибути модернізму”, авангард, на її думку, і стає проповідником деструкції [18, с. 186]. Втім, авангардистська концепція з її внутрішньою логікою зруйнування інтелектуальної моделі “Світу як Книги” скасовує традиційні уявлення про книгу, саму її форму і власне текст [див.: 20, с. 144] і торує шлях до смислових, жанрових і мовних експериментів абсурдистів. Тож, мабуть, логічно, що не тільки через ідеологічну стратегію пореволюційної доби у своїй концепції дискурсу модернізму в українській літературі вже в аналізі культурної специфіки 20-х рр. ХХ ст. С. Павличко веде мову не про явний, а про “захований” модернізм, параметри якого (між європейським і почвеницьким, народницьким векторами) переорієнтовані (“між

авангардом і неокласицизмом”). Характерними для представників українського раннього модернізму, наслідуючи логіку С. Павличко, справді можна вважати: 1) схильність до саморефлексії; 2) непевність у виключно модерністських позиціях та поодинокі поривання пристати на народницький шлях, видозмінюючи його художню парадигму; 3) амбівалентність у сприйнятті власних модерністичних новацій. Сучасні драматурги, як і їхні попередники-модерністи, виявляють неабияку схильність до саморефлексії, але на відміну від “учителів”-модерністів демонструють зверхність та повну зневагу до міметичних принципів драматургічного письма і декларативно впевнені в істинності власного творчого кредо. Взагалі ж викликають неоднозначне ставлення настанови дослідників шукати здебільшого відмінності між модернізмом та постмодернізмом, а не аналізувати процес впливу модернізму на постмодернізм; таким чином обидві стильові системи найчастіше опозиціоновані, натомість намагання простежити трансформаційні механізми та закономірності їхніх збігів/відштовхувань. За модернізмом традиційно закріплюються базові концепти “авторитет”, “надлюдина”, “прогрес”, “універсалізація”, “систематизація”, “послідовні критерії оцінки”, її “однозначність” (при цьому оптималізація образних принципів спонтанності й випадковості — алогічних, метафоричних, сенсорно-інтуїтивних моментів — пов’язується насамперед з авангардним мистецтвом), за постмодернізмом відповідно — “рефлексивність”, “регресивність”, “іронія”, “грайлива суміш високих і низьких елементів”, “розмитість критеріїв оцінки”, її “некритичність” тощо.

Показово, що систему модернізму сучасні дослідники хронологічно і структурно протиставляють також реалізму з його апологією “історії факту” на противагу модерністичній “історії душі”. Наприклад, якщо резюмувати аналітичні міркування теоретика українського модернізму Я. Поліщука щодо трансформації класичного дискурсу в модерністський [19, с. 211–250], можна схематично представити зміну ключових пріоритетів художньої літератури через опозицію:

Реалізм	Модернізм
“Історія факту”; історизм; старі лінійні схеми й стереотипи фактографії (“культурологічний дарвінізм” — О. Б.); факт як мотив розгортання історичного процесу (в центрі — маса або її типові представники); “правда фактів” як сценарій з акцентами, розставленими часом.	“Історія душі”; аісторизм; параболічна “внутрішня правда” індивіда супроти узвичаєної фактографії; суб’єкт як персоніфікація (над-) історичного процесу (в центрі — (над-) герой-індивідуаліст); “правда міфу” як позачасова самодостатня цілісність.

У такій схематичній дихотомії унаочнюються трансформаційні паралелі та локальні щаблі, що видозмінюють один тип художніх пошуків на інший. Аналогічним чином можна продовжити цю бінарію, схематично розвинувши вісь “модернізм” — “постмодернізм” у запропонованих Я. Поліщуком координатах:

Модернізм	Постмодернізм
<p>“Історія душі”; аісторизм; параболічна “внутрішня правда” індивіда супроти узвичаєної фактографії; суб’єкт як персоніфікація (над-) історичного процесу (в центрі — (над-) герой-індивідуаліст); “правда міфу” як позачасова самодостатня цілісність.</p>	<p>“Парадокси” й “лабіринти” індивіда — як у площині “душі”, так і за її межами; віртуалізм; відсутність пам’яті як забуття історії; неверифікованість норм, множинність “внутрішніх правд”, їх тиражованість та удаваність; суб’єкт як деперсоніфікована маріонетка, “фігура гри” за межами історичного процесу (розщеплений на довільну кількість дискретних сегментів дезакцентований не-герой); “правда модальностей”, у тому числі міфологічних, як фрагментарність.</p>

У монографії, присвяченій специфіці національної версії українського літературного постмодернізму, Т. Гундорова констатує, що українська література не пережила вповні “процесів модернізації та розвитку високих модерністських форм”, а її постмодерністські тексти актуалізували домодерні форми культури: “Отже, в українській літературі власне модерністські імпульси синхронізуються з постмодерністською концепцією світовідчуття” [5, с. 35].

Л. Залеська Онишкевич намагається адаптувати бінарію “модернізм — постмодернізм” до української драми ХХ століття, розуміючи під модернізмом “новий напрям, що виник наприкінці ХІХ ст. як реакція на попередні стилі (романтизм, реалізм і натуралізм) і пов’язані з ним світогляди і світосприймання”, а постмодернізм витлумачує як “іронічне, пародійне переосмислення модернізму”, але зрештою залишається не на специфічних щодо драматургії та її жанрологічних закономірностей, а на загальноестетичних позиціях, тиражованих у численних працях, присвячених постмодернізмові [10, с. 9-10]. Її протиставлення відбувається за наступними критеріями:

Модерна драма	Постмодерна драма
<p>Новий підхід до трактування історії й нова концепція часу. “Своя правда”, віднайдена героєм на противагу “загальній правді”. Центр уваги — проблеми одиниці, а не спільноти чи народу. Зростає увага до психології, до підсвідомості. Сміливі формальні й мовні експерименти.</p>	<p>У підході до історичних подій переважає недовір’я до влади та ідеологій. Реальність змішана з ілюзією, хоч герої шукають свою правду або шлях до неї. Одиниця зацентована настільки, що видно, як “герої роздвоюються чи й потроюються, стають масками або антиноміями”. Інтертекстуальність. Легкий пародійний тон.</p>

Впадає в око часткова неузгодженість критеріїв, за якими розведено базові поняття, так само як і незорієнтованість наявних векторів аналізу на специфіку власне драматургічного тексту, хоча сферою наукових уподо-

бань та публікаторства Л. Залеської Онишкевич є здебільшого українська діаспорна драматургія.

Тим часом вісь зіставлення передбачає не лише розбіжності, а й суголосні тенденції, які ідентифікуються й рефлектуються значно рідше, ніж наведені вище дихотомічні критерії аналізу. Серед “збігів” у модернізмі та українській драматургії постмодерної доби насамперед слід відзначити:

1) Наявність “кордонів” між “західноукраїнською” та “східноукраїнською” нетиповими рецепціями нових засад світогляду і нових принципів творчості. Ці кордони не завжди збігаються з власне географічними, що дало підстави Г. Грабовичу говорити про маркованість двох моделей українського модернізму, зорієнтованих одна на австро-угорські й польські, друга — на російські еталони [3, с. 581]. Обидві моделі дозволяють аналізувати модернізм в українській драматургії не тільки у його національній “нетиповості”, а й через актуальні модуси перетину європейського й російського культурних векторів межі ХІХ–ХХ століть. Навіть сьогодні “західний” текст української літератури має дещо відмінний від її загального фарватеру відцентровий (= “перспективний”, почасти неоавангардистський, раціональний) вектор розвитку (виокремлювання, позиціонування своєї географічно маркованої спільноти як культурного “центру” на противагу географічному “київському” “псевдо”-центру, який буцімто “не відбувся” де факто, тим паче як альтернативи “східному” маргінесові; задекларована прозахідна вісь різножанрових культурних стратегій, західна орієнтація актуалізованих сакралітетів австро-угорського Станіслава й історично міфологізованого “міста старого Лева”), що кардинально протистоїть доцентровому, більш статичному “східному” світогляду¹ (“не ділив на західних і східних”, — акцентує один із героїв В. Герасимчука, обстоюючи ірраціональну=інтуїтивну модель культури з її затемненою, “нічною” природою концепції героя як фатально приреченого: “... Ми на межі між Заходом і Сходом, / Тому і наша доля — чорна ніч...”). Тут показовим є тип інтелектуальної “межі”: денна модель раціонального сонцевороту, що природно виступає оптимістичним покордонням між Сходом і Заходом (у фарватері природного “руху” сонця), інверсована у поетичну “чорну ніч”, незбагненну, втаємничену, всепоглинаючу, ірраціональну, інтуїтивну модель непереборного “сну свідомості” на межі “між Заходом і Сходом”, тобто, у напрямку, протилежному природному глобальному циклізмові).

2) Безліч художніх явищ “покордонного”, “помежового” характеру. В українському літературознавстві на цій тенденції стосовно модернізму акцентують Т. Гундорова, С. Павличко, Я. Поліщук, С. Хороб, С. Руссова у російському — насамперед Л. Борисова, Л. Долгополов та О. Буреніна.

¹ Через брак літературних перекладів, полемік, контактів Я. Поліщук означає основну проблему східноукраїнського письменства початку ХХ ст., “котре створило переважуючий — і в якісному, і в кількісному вимірі — масив художньої модерності порівняно із “Молодою Музою” та іншими подібними проявами в галицькій літературі”, — як “процесійне кружляння по колу — в межах типових, а часто і тривіальних символів та асоціативних образів” [19, с. 180–181].

Але культурне “покордоння” епох і стильових традицій відлунює й у численних текстах постмодерністської доби, зокрема, у драматургії О. Шипенка, С. Щученка, М. Курочкіна, Н. Воржбит, Н. Нежданой, О. Гончарова, Л. Волошин та ін.

3) Неоднорідність процесу, в якій, утім, простежуються певні “важливі приховані зчіплювання” (Л. Долгополов). С. Павличко в аналізі модерністського дискурсу в українській літературі застосовує категорії “оновлення дисонансу”, “безперервна деканонізація”, “конфліктний діалог у межах культури”, “система спроб або хвиль” [18, с. 19–20], якими врівні можна характеризувати й сучасний літературний процес, принаймні його драматургічне відгалуження.

4) Розширення культурософського горизонту порівняно з попередньою традицією: так, українська модерна драма спростовує і долає етнографічну традицію (“із так званого “хуторянства”, із сентиментальної та пасивної любові до “садків вишневих” та “соловейків у гаю” загал мусив перейти до активної, державотворчої роботи”, відповідно й український театр “стомилевими кроками” пішов уперед, “із вузьких і обмежених, так формою, як і змістом загумінок етнографізму... вийшов на широкі, сонцем всесвітньої культури осяяні шляхи модерного, прогресивного мистецтва [1, с. 201]); українська драма постмодерної доби повністю дискредитує обмежену і штучну соцреалістичну традицію, пропонуючи нову гіпертрофічно ускладнену, мультистильову модель подальшого літературного розвитку, в якій, утім, наявні певні центробіжні пріоритети, насамперед національно-міфологічні, сюрреалістичні та ігрові.

5) Дискретність рецепції традицій. В українському модернізмі, як доводить Я. Поліщук, проблема спадкоємності традицій локалізується на індивідуально-особистісному рівні, а концептуально обґрунтоване систематичне успадкування традицій поступається “вибірковому, творчому, порівно-непередбачуваному, полемічно-ревізійному” [19, с. 223]. Проблема вибіркового, сегментативного засвоєння традицій актуальна і для української драматургії доби постмодернізму з її складним комплексом “данини” елементам “високого” і “низового” бароко, модерністської традиції в різних національних, жанрових та комплексних кодах (ранній французький символізм Бодлера; ніцшеансько-вагнерівська міфологічна модель; французький сценічний символізм початку ХХ ст.; демонізація образу письменника під впливом “*Młoda Polska*”; драматургія російського символізму; європейські модерні школи, репрезентовані драматургічними текстами межі ХІХ–ХХ ст.; російський і український драматургічний авангард, включаючи драми М. Семенка та “ОБЭРИУ”; німецький експресіонізм; європейський “театр абсурду”; різні щаблі “нестандартного” українського модернізму, специфікація його діаспорних потоків; комплексні новації театру “Березіль” Леся Курбаса та унікальні світові театральні практики ХХ ст.); але українська драма останніх десятиліть також не уникнула впливу структуралістських та постструктуралістських теоретичних вибудов, “західної” та “східної” транскрипцій і літературознавчих “кодувань” власне постмодернізму.

6) Період рухомості та оновлення жанрів, народження нових жанрових форм, переходова доба вироблення “нового художнього зору” (Ю. Тинянов).

7) Іншою стає особистість принаймні у двох іпостасях — як письменницька індивідуальність і як “герой” літератури, не кажучи вже про їхній перетин. При розбіжностях в ідентифікації модерністської особистості з естетизованою біографією, емоційної, психологічної, динамічної, втягненої у “світову водоверт” та постмодерністської іронічної децентрованої особи тенденція кардинальної зміни концепції особистості в обох випадках є спільною, хоча різняться інтенціями на модерністську міфологізацію та постмодерністську деміфологізацію.

8) Сплеск автопрезентативності митців, тенденція до “особистісної репрезентації” (термін Г. Сиваченко) у металітературному середовищі. Небачену раніше “самосвідомість літератури” С. Павличко вважає однією з констант українського модернізму, що породив “колосальну кількість критичних самопооясень письменників, журналів, які стояли на окреслених артистичних платформах, мистецьких груп, нових напрямів, естетичних теорій” [18, с. 17]. В українському постмодернізмі спостерігаємо аналогічну ситуацію, при цьому необхідно відмітити, що для яскравих літературних індивідуальностей драматургічна форма є досить прийнятною в плані автопрезентативності, про що, наприклад, свідчать два нестандартні тексти — саморепрезентативні, з безліччю драматургічних елементів: “Чайні замальовки” В. Діброви [7] і “Золотогоміада” [13] — втілена у форму класичної драми чергова презентативна акція літературного об’єднання “Бу-Ба-Бу”.

9) Хронологічні “зсуви” “кінця” й “початку” порівняно з європейськими еталонами. Так, ще у модерністичному хронотопі український *fin de siècle* явлений дещо спізнено — як *commencement de siècle*, саме тому він позбавлений міленаризму попереднього епохального помежів’я, а “популярні настрої схилу віку (втома, безсилля, відчай), які не вельми прищепилися на наших теренах”, трансформовані в українському транскрибуванні “у бадьоро-оптимістичні мотиви, співзвучні початку нового століття і станові культурної емансипації українства, романтики культурної інституалізації нації” [19, с. 15]. Так само у кінці століття Н. Корнієнко і Т. Гундорова фіксують хронологічний парадокс: на їхню думку, міленарним кордоном українського постмодернізму стає не межа тисячоліть, а чорнобильська катастрофа — вона переосмислюється письменниками в образі передчасного Апокаліпсиса, за межею якого вже не очікується міленарних змін, передчуваних інтелектуальною рефлексією європейської філософії та російського постмодернізму. Цим передчасним Апокаліпсисом концепції Н. Корнієнко й Т. Гундорової і пояснюють барокальну надмірність карнавальних елементів та іронічно-ігрових стратегій в українському постмодернізмі.

10) Міфоцентричність як естетична домінанта. Адже саме за доби модернізму Т. С. Еліот запропонував для мистецтва замість наративного методу — міфологічний. “Міф мав стати основою єдності художнього тексту,

яку модерністський твір часто втрачав у пошуку глибшого й ширшого відображення складності життя. Деякі критики модернізму вважали, що модернізм так ніколи і не досяг цієї єдності”. Я. Поліщук витлумачує міф в українському модернізмі як унікальний спосіб трансформації образності та реінтерпретації культурної спадщини, як національної, так і європейської та світової, як один із провідних чинників “формування оригінальної поетики модернізму з її характерними культами й культками, візіями й ілюзіями, легендами й утопіями, стереотипами й топосами”, більше того — він називає міф “головним героєм модерністичної творчості” [19, с. 19]. Натомість у постмодернізмі, коли “незрозумілість буття вже наче й не лякає”, міфи, на думку Д. Затонського, “обслуговують виключно процес осягнення” [12, с. 102].

Співвіднести драматургічні позиції українського модернізму і постмодернізму щодо тих текстових стратегій, яким віддається перевага на двох рубежах ХХ століття, можна, відштовхнувшись від тих “модерністичних визвуків”, які акцентує у драматургії Лесі Українки Р. В. Кухар [16, с. 213–226], та сформулювавши шляхи їхньої трансформації у драматургії постмодерної доби:

Драматургія Лесі Українки	Драматургія постмодерної доби
Первинні джерела — фольклор, національна історія, міфологія. “Психоаналітична метода”.	Контамінація джерел, їх розслоєння, олітературнення, сегментація.
Нові несподівані засоби експресії та драматичного напруження, заглиблення у сценічні ситуації.	Формування поля “відчуження”, редукція психічної сфери персонажів.
Осучаснений підхід до передачі традиційного матеріалу.	Споглядальність, деструктивні мотиви, жорстокість, абсурдизація.
Увага до елементів Метерлінкової “статичної драми” з її настроями підсвідомих прагнень, невисловлених почувань, всеохоплюючим символічним значенням.	Полікодування “чужого слова”, гра з традицією, апокрифізація традиційних структур.
“Музичний” модерністичний складник.	Елементи карнавалу, блюзнірської гри, буфонати, надзвичайна увага до принципів <i>dell' arte</i> . Театральні форми “низового” барокального театру, пошуки резервів драматургічного письма всередині театральних естетичних ресурсів.

Взявши до уваги присвячену постмодерністському театрові концептуально структуровану аналітичну статтю Метью Козі в “Енциклопедії постмодернізму” [14, с. 412–416], можна показати і трансформаційний ряд від модернізму до постмодернізму у транскрипціях і ментальних маркерах західної драматургічної традиції, в якій модерністський дискурс майже віджив своє, явивши вершинні форми “нового театру” і, переживши сплеск абсурдової драми як граничної межі модерністського комплексу, всередині якого формуються ключові ідеї постмодернізму (тобто як препостмодерністської рухомої покордонної системи), повністю витіснився постмодерністським дискурсом:

Модерний театр	Постмодерний театр
<p>Конструктивний принцип — колаж (метафоричні прийоми). Уніфіковане бачення. Консенсус. ⇨ Однорідність базових понять. Прозора мета. Індивідуальна стратегія її досягнення. Система диференціації з чітким розрізненням між “високим” і “низьким” (мистецтвом). Зосереджена на суб’єкті перспектива падіння людини у ворожій порожнечі. Сценічна діяльність як демонстрація “харизматичного іншого” (насамперед глядача протипоставлено виставі та її геніальним творцям, на користь чого свідчать численні індивідуалізовані театральні практики).</p>	<p>Конструктивний принцип — бриколаж (метонімічні прийоми). Конкурентні елементи. Гетерогенність. ⇨ Колишні цілі стають засобами. Безперервна відбудова з тих самих матеріалів. Зіткнення різних текстів. Відмова від диференціації; розмивання кордонів (диференціація — це галюцинація). Неможливість розділення реального та ілюзії з позицій децентрованої суб’єктивності. Конфлікт із власне театральними технологіями репрезентації. Розмивчастість, умовність або навпаки, штучне нашарування вододілу між персонажем та реципієнтом драми.</p>

Безумовно, далеко не всі українські п’єси кінця ХХ — початку ХХІ століть можна аналізувати в параметрах, представлених у постмодерній площині запропонованої таблиці. Скажімо, “нова хвиля” 1980-х рр. більше тяжіє до означених в таблиці концептуальних стратегій драматургії європейського модернізму, та й частина сучасних українських драматургів розпочинала свою творчість саме з виразно модерністських п’єс (наприклад, Б. Жолдак, Я. Верещак, Д. Кешеля, М. Віргінська та ін.). Полемічним лишається й питання про наявність “чистого” постмодернізму західного взірця в сучасній етнодраматургічній традиції, відповідно, трансформаційна картина від модерністських координат до останніх драматургічних експериментів буде ще менш схематичною та набагато складнішою.

Від модерністської драми про креативну “надлюдину”, монологічного пророка і приневолюваного виразника творчого імпульсу, новітня драма успадковує увагу до різних аспектів творчості, частково локалізуючи її у площині біографічних п’єс. Сучасні драматурги при цьому враховують багато цінного із модерністського досвіду, свого часу штучно вилученого із національного літературного поступу, та органічно поєднують його з бароковим і постмодерністським формально-змістовим наповненням. У зв’язку з цим вони балансують між пріоритетами модернізму і постмодернізму, лише зараз, наприклад, екстраполюючи теургічний досвід російського символізму на біографічні матриці життя-творчості видатних митців.

Культ творчості, будучи однією з іманентних ознак “переходових” епох, запозичується сучасною драмою з модернізму у видозміненому вигляді, нерідко переростаючи у “культ конструювання”. Українська драма останньої третини ХХ ст. оголює зв’язок між документалізмом, який рясно оперував монтажними принципами, колажними прийомами та інтерпретаційними можливостями, та специфічною інтертекстуальністю в п’єсах “нової хвилі”.

Хоча дискурс митця у драматургії українського модернізму і не втілювався у форми біографічної драми, саме в її “небіографічних” п’єсах про людей мистецтва і колізії творчості в загальних рисах формується модель новітньої біографічної драми з її увагою до архетипів і “комплексу митця”. Водночас теургічний міф російського символізму, свого часу лише фрагментарно адаптований в український контекст, на новому оберті засвоюється українськими драматургами межі ХХ–ХХІ ст. На відміну від модерністської традиції, де творчість і Митець розглядалися переважно в абстрактно-символічній площині, новітня драматургія засвідчує превалювання в її текстах саме біографічного локусу. Оновлення структури і принципів драматургічного біографізму в українському контексті припадає вже на кінець 70-х рр. ХХ ст. У подальшому функціонування біографічної драми є настільки плідним, що навіть зріла постмодерна епоха не скасовує тяжіння драматургів до позиціонування сильних протагоністів-митців (на противагу, наприклад, західноєвропейській драматургії, яка вже давно розчинила будь-яку особистість у світі розмитої ідентичності). Українські драматурги, працюючи в біографічному фарватері, навпаки віддають перевагу сильному і неординарному типу протагоніста.

Нова концепція драматургічного героя біографічного жанру, запропонована на межі ХХ–ХХІ століть, розширює межі авторської свободи, яка реалізується в різних формально-змістових площинах: а) знімаються соціалістичні вимоги зліченності та ієрархічності представників біографічного канону, хронологічно і функціонально розширюється їх спектр за рахунок “призабутих” або “нововведених” протагоністів (“Містер Скворода” Я. Верещака і О. Вратарьова, “Сад” В. Шевчука, “Не вірте добродію Кафці” З. Сагалова, “Маленька футбольна команда” Ю. Щербака, “Іконостас України” В. Вовк, “В облозі Саламандр (Чапек)” В. Герасимчука, “Мені тісно в імені твоєму...” Т. Іващенко, “Три життя Айседори Дункан” З. Сагалова, “Третя Рота” О. Клименко, “Доки море перелечу...”, “Петлюра” В. Фольварочного, “Друже Лі Бо, брате Ду Фу” О. Лишеги, “Ассо та Піаф, або Ще один тост — за Мермоза!” О. Миколайчука-Низовця тощо). На відміну від брутално-деконструктивних стратегій сучасної прози, драматургічна опозиція “міфу батьківства” оформлюється переважно на естетичних позиціях — через розширення мистецького пантеону та його деієрархізацію; коригуванням набору узагальнених якостей його представників (натомість цілісності та монументальності, знаковості для культурного поля відтепер серед пріоритетів — ексцентрика; презирство до канонічних вимог; біографічна “індивідуальність”; “антизнаковість” щодо канону; психічні комплекси, якими в принципі знімається можливість гармонізації життя творчої людини; внутрішній злам; нетривіальність, вірогідність модальних оцінок життєвого і творчого шляху героя; підкреслена чуттєвість, інколи навіть — надчуттєвість; ситуативна непрогнозованість; спонтанна креативність); полемізацією евгемеричної проєкції розробки ключового сюжету; сегментацією біографічних образів на кілька стійких психічних комплексів (трипостасні протагоністки З. Сагалова (“Три життя Айседори Дункан”), Ю. Щербака (“Сподіватись”) і Н. Нежданой

(“І все-таки я тебе зраджу...”). Інший спосіб сегментації (тиражування) протагоніста-митця конститується привілейованим становищем подвійних текстових стратегій і введенням різних бінарних моделей протагоністів: внутрішньо-опозиційної — протагоніст і антагоніст злиті в одній особі; семіотичної — один персонаж знаково вибудовує власне життя за взірцем іншого; реінкарнаційної — протагоніст оживає як антагоніст; паралельної — метафізичне “протистояння” двох протагоністів є лише грою уяви, тож може сприйматися як конфлікт лише на рівні опозиціювання у тексті; агонально-опозиційної — протагоніст і антагоніст ведуть нескінченну боротьбу, в якій не може бути переможців. Посилюються мотиви “безсилого” перед буденним життям трагічного героя, присудженого на смерть. Деканонізація біографічних персонажів відбувається і через брутальні родинні протистояння: особисті історії митців не “лакуються”, як це відбувалось у межах “міфу батьківства”, а навпаки, проблематизуються, вони показані надто складними людьми, здатними пережити суто людські проблеми і конфлікти не обов’язково у традиційній “моральній” площині, більш того — опиняються безсилими перед ними. Маркування їхньої “богообраності” переноситься з сюжетів біографічного “життя” виключно у царину “творчості”, але у новітніх п’єсах останній сюжет фігурує пунктирно, дає драматургам здійснити “демонтаж” монументальних принципів знетроненого біографічного канону. Натомість кардинально переосмислюється деміургічний статус автора драматургічного твору як режисера-новатора у новому “прочитанні” відомого біографічного сюжету, посилюється ступінь його творчої розкутості та саморефлексивності, абсолютизується його автономізація від заялжених біографічно-документальних життєписних стратегій, а також по-новому інтерпретується та розслюється ідея “смерті автора” (= “біографічного протагоніста”) в контексті апелювання до його претекстових творів, що, власне, і стає основним полігоном жанрологічних новацій.

Література

1. Блавацький В. Український театр на еміграції // Ревуцький В. В орбіті світового театру. — Київ — Харків — Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1995. — С. 201–209.
2. Герасимчук В. Андрей Шептицький: Драма на дві дії // Герасимчук В. П’єси про великих. — К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. — С. 3–53.
3. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. — К.: Критика, 2003. — 631 с.
4. Грабович Г. Недооцінений Костецький // Грабович Г. Тексти і маски. — К.: Критика, 2005. — С. 258–267.
5. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005. — 264 с.
6. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997. — 297 с.
7. Діброва В. Чайні замальовки // Четвер: Часопис текстів і візії. Проект “Діброва”. — 2002. — № 14. — С. 64–147.
8. Залеська Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Передмова // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори / Упор. та автор передм. Л. Залеська Онишкевич. — Київ-Львів: Час, 1997. — С. 9–32.

9. Залеська Онишкевич Л. Ігор Костецький // Антологія модерної української драми / Ред., упоряд. і автор вступних статей Лариса М. Л. Залеська Онишкевич. — Київ — Едмонтон — Торонто: Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1998. — С. 329–330.
10. Залеська Онишкевич Л. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми / Ред., упоряд. і автор вступних статей Лариса М. Л. Залеська Онишкевич. — Київ — Едмонтон — Торонто: Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1998. — С. 9–14.
11. Залеська Онишкевич Л. Персонажі і проблеми ідентичності: історія, нація, релігія і ґендер в українській пострадянській драматургії // Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація / За ред. В. Ісаїва: Пер. з англ. — К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2004. — С. 279–292.
12. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста). — Харьков: Фолио; АСТ, 2000. — 256 с.
13. Золотогоніада, або ж Апологія Бу-Ба-Бу // Четвер: Часопис текстів і візії. Проект “The best of 90-96”. — 1999. — № 8. — С. 92–111.
14. Кози Метью. Театральне мистецтво (theater ars) // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. — К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. — С. 412–416.
15. Костенко Н. Культурні ідентичності: перетворення і визнання // Соціологія: теорія, методи, маркетинг (Інститут соціології НАН України). — № 4. — 2001. — С. 69–88.
16. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки. — Ніжин: Просвіта, 2000. — 268 с.
17. Матвієнко С. Експеримент з мовою: Інтерпретація творів І. Костецького // Кур’єр Кривбасу. — 2001. — № 145. — грудень. — С. 167–183.
18. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — 447 с.
19. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. — Видання друге, доповнене і перероблене. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. — 392 с.
20. Руссова С. Н. Автор и лирический текст. — К.: Изд. центр КГЛУ, 2001. — 305 с.
21. Стех Р. М. У пошуках того, що ми вже посідаємо // Кур’єр Кривбасу. — 1999. — № 117. — вересень. — С. 108–110.
22. Ткаченко Р. Про витоки постмодернізму в культурі *fin de siècle’y* // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. — Вип. 3. — К.: ВПЦ “Київський університет”, 2002. — С. 16–19.
23. Хоменко Г. Михайло Коцюбинський: “Книга життя” як феномен модерністської танатології // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського: Збірник наукових праць. Серія: Філологія. 2005. — Вип. 7. — Вінниця: Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. — С. 11–23.
24. Шахова К. До проблеми взаємовпливу і взаємозалежності модернізму та постмодернізму // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. — Вип. 3. — К.: ВПЦ “Київський університет”, 2002. — С. 70–75.

Е. Е. Бондарева

Национальный центр театрального искусства
имени Леся Курбаса

**ТРАНСФОРМАЦИЯ МОДЕРНИСТСКОГО МИФА О ТВОРЦЕ
В ПОСТМОДЕРНИСТСКУЮ ЭПОХУ И ЖАНРОЛОГИЧЕСКИЙ ПУТЬ
ОТ ТЕУРГИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА ДО АНТИСПЕКТАКЛЯ**

Резюме

В статье Е. Бондаревой “Трансформация модернистского мифа о Творце в постмодернистскую эпоху и жанрологический путь от теургического действия к анти-спектаклю” на материале украинской драматургии XX века, в частности, двух его “рубежей”, рассмотрена актуальная для нынешнего этапа теоретизации проблематика “модернизм/постмодернизм”, обозначены зоны совпадений и противостояний в обоих стилиевых комплексах. Проанализованы особенности драматургического “культа художника”, который рассмотрен именно как маркер переходных стилиевых эпох, по-разному проявленный в современной и постмодерной украинской драме.

Ключевые слова: модернистский код, постмодерная драма, культ творчества, литературная рефлексия, стилиевая матрица.

E. E. Bondareva

National dramatic art named after Les Kurbas

**TRANSFORMATION OF MODERNISTIC MYTH ABOUT CREATOR
IN THE POSTMODERNISTIC EPOCH AND GENRELOGICAL PATH
FROM LIFE-CREATING PERFORMANCE TO ANTI-PLAY**

Summary

The article “Transformation of Modernistic Myth about Creator in the Postmodernistic Epoch and Genreological Path from Life-Creating Performance to Anti-Play” (by O. Bondareva) is based on the Ukrainian playwrighting of XX century, especially of its two “borderlines”.

The article sets out the urgent problematics of “modernism \ postmodernism”, inlights the zones of coincidence and opposition in both stylistic complexes. The peculiarities of the playwright’s “cult of an artist” is under analysis. The “cult of an artist” is observed as a marker of transgressive stylistic epoch, which reveals in the modernistic and postmodernistic Ukrainian drama.

Key words: modernistic code, postmodern drama, the cult of creation, literary reflection, stylistic matrix.

М. М. Гнатюк,

доктор філологічних наук, доцент, професор
кафедри теорії літератури і компаративістики
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка

ТОПОС ОДЕСИ В ТЕКСТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

Розглядається знакова природа текстуального простору Юрія Яновського, кодифікуюча роль символу в генетичній матриці твору, аналізується його естетично-поетикальна концепція, специфіка художньої майстерності.

Ключові слова: топос, текст, знак, автор, читач.

Один з улюблених письменників Яновського — Антон Чехов — якимось точно і влучно спостеріг: “Дуже важко змальовувати море. Знаєте, який опис моря я недавно читав в учнівському зошиті? “Море було велике”. І тільки. Як на мене, чудово” [12, 219]. У свідомість українського митця Одеса ввійшла саме через “велике море”, яке незбагнено нагадувало його рідний степ. І хоч перше знайомство відбулося далеко не за приємних обставин (дев’ятилітнього хлопчика мати привезла на операцію), той морський чар залишився на все життя. Море і степ увійшли до сфери сакрального, означивши з роками єдиний асоціативний простір: “Море — це великий степ, на якому росте синя й чорна трава. Біля моря добре думається, і звичайні слова набирають таємного й великого змісту” [20, 46]. Прагнення пізнати цю одвічну таїну зародилося досить рано й пов’язане саме з тими незабутніми враженнями. Короткий рядок автобіографії: “В десять років писав рос. вірші і хотів бути Пушкіном” [14, арк. 1] зафіксував ще напівсвідомий, первісний намір, хоч поетичний дар хлопця означився дещо раніше. В матеріалах до біографії, записаних зі слів матері письменника, наведено короткий віршик, складений ним у чотири чи п’ять років. Далі вона пригадувала: “Іноді вночі казав: “засвітіть, бо я надумався”. Це значить, треба записати вірша, або що” [6, арк. 7]. Таких записів назбиралася ціла торбинка, але за свідченнями Марії Мусіївни в розмові з Сергієм Плачиндою: “у війну, під час нашого переїзду до Єлисаветграда, ота наволочка, вщерть заповнена рукописами Юрка, пропала. Не вберегли, не вберегли...” [9, 279].

Новий сплеск творчого натхнення приходить до Яновського в юнацькі роки. Ще студентом Київського політехнічного інституту zorganizував на факультеті тижневу стіннівку до якої дописував власні вірші, статті, фейлетони. Деякий час відвідував інститутський літературний гурток. Перший друкований твір під промовистою назвою “Море” (рос. мовою) з’явився на сторінках київської газети “Пролетарская правда” за 1 травня 1922 р. Псевдонім Георгій Ней виразно натякав на “Пурпурові вітрила” Олександра Гріна, видаючи, водночас, й характер самого автора — романтичного, рвйного, задивленого в заобрійну синь. “Він був закоханий в Гріна, — писав у

своїх спогадах Юрій Смолич, — і його “Прекрасна Ут” линула під гринівськими “Червоними парусами”. В її кильватерній течії пливли, вважаю, і перші новели Яновського. Я вдаюся до “корабельної” термінології умисне, нехай і з певною іронією, маючи на увазі прихильність самого Яновського до морського і моряцького словника, його романтичну закоханість у море, власне, і не так в саме море, як в образ легкокрилої яхти під напнутим вітрилом у морській даліні. “Белеет парус одинокий в тумане моря голубом” — то були улюблені поетичні рядки Яновського, і він проказував їх раз у раз — в хвилини задуми, замріяння, зажури. І це було наче сакраментальне мотто до всієї творчості і до самої натури Яновського: вони виявляли і саму його вдачу і його позиції в суспільному житті. Самотність, відірваність, але разом із тим і кличність вибіленого сонцем, напнутого вітрила, а довкола ж шумує безбрежне море — житейське море, голубе і принадне, але туманне й незбагненне...” [10, 98–99].

Щось особливе відчув у цій поезії, та і в самому поетові, тодішній завідувач літературною частиною газети “Більшовик” Михайль Семенко. Зі своїм бездоганим відчуттям “першого проблеску, першого поруху, першої іскринки обдарованості” [1, 10], він відразу побачив її й доручив близькому товаришеві Миколі Бажану привести невідомого автора до редакції. Так розпочалась їхня дружба й творча співпраця. Енергійний Михайль Семенко залучив Яновського, як колись Бажана, до футуристичного руху. Атмосфера творчого пошуку визначала манеру письма молодого митця. Вічний неспокій, свіжий морський вітер сповнюватиме його єдину поетичну збірку “Прекрасна УТ” (1928), з приводу якої жартома писав від імені свого приятеля: “Колись літературний дослідник скаже про вас, що ви були поет, та іноді займалися прозою” (V, 220). Проте письменнику ставало не до жартів, коли бачив одверте хамство, тупість, закостенілість, про що обурено писав у листі до Миколи Хвильового: “Ви чули певно, що у мене вийшла книжка морських віршів “Прекрасна УТ”. Вийшла рік тому. Сьогодні мені передали, що в “Літературній Газеті” Київського ВУСПП хтось ізгадав за цю книжку. Ізгадав як жалюгідний провінціал. “Англія — морська країна, значить, там можна писати про море, — сказав він, граціозно зіпершись на пужално, — а Україна — край не морський — значить ніззя.” Як вам подобається діалектика? Далі цей провінціал наївно згадує, що декотрі з віршів моїх нагадують Асеева й Гумільова — розміром. Я поважаю Асеева, але чому провінціал не звернеться до більших майстрів: Едгара По, Теннісона, Бровнінга, Шеллі, Кіплінга? Незвичайні митці, володарі романтичного слова, я читав їх із захопленням. Треба перш, ніж братися до критики навіть слабої книжки (а свою я, без скромності вважаю за слабу) — треба почитати західну літературу...” І далі: “Боляче не те, що ми малокультурні в масі — цього можна позбутися і цього ми позбудемось. Боляче, що багато у нас так званих “напівінтелігентів” — оцієї хижкої, пролазливої, безпринципної, гнучкохребетної, паразитної публіки, котра нехтує знання й культуру, шкодить робітничій клясі напльйницьким ставленням до культури і проходить життя, ні про що ні разу серйозно не замислившись” [4, 333–334].

Протестуючи проти ледачої розслабленості “і серця, й розуму, і рук” (Є. Маланюк), Яновський з прикрістю нотує в записнику: “Нація хат, а не кораблів” [15, арк. 9] і в прагненні збудити її приспаний дух, пише роман “Майстер корабля” (1928). Один із перших в історії української новітньої літератури філософсько-інтелектуальних романів, разом із такими творами як “Вальдшнепи” (1927) М. Хвильового, “Місто” (1928) В. Підмогильного, “Дівчина з ведмедиком” (1928) В. Домонтовича, “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію” (1930) Майка Йогансена та ін., він демонстрував нові якості жанру, стильової манери письма, що органічно вписувалися у контекст світової модерної прози. Відверте авторське зізнання, що прозвучало на сторінках твору: “Я ніколи не любив ходити по дорогах. Тому я й люблю море, що на ньому кожна дорога нова і кожне місце — дорога” (II, 27), лише потверджувало нестандартність, оригінальність пошуку. Море, як і рідний степ, імпонувало дерзновенній натурі тим, що не замикало ні творчих, ані життєвих горизонтів, відкривало в людині те глибинне й незвідане, що дозволяло “завше відчувати на щоках вітер шляхів. Бачити попереду просторінь. Не думати, потрапивши в пісок, що за піском немає трави. В чагарникові знати, що шлях не перетято і попереду лисніє бита путь. Коли ти сидиш біля стерна, ти відчуваєш те ж саме, що батько твій на кораблі, що й дід твій на коні. Жага за просторінню! “Вперед!” — кричить твоя істота! Людині не властиво стояти. Не властиво відчувати розпач. Ганебно плекати страх” (II, 141). На останньому наголошував особливо, нотуючи в автобіографічному нарисі, написаному роком пізніше за ці рядки: “Ще полюбив я тоді степ. Широкий, безмежний, розгульний, плодovitий, багатий степ. В ньому немає оман людських. Людина йде до Вас, і Ви ще здалеку-здалеку бачите її постать, рухи, чуєте її пісню, бо степ — не гори, бо степ — не ліс. І в горах, і в лісі можна підкрастися, можна схитрувати, можна ошукати. Недаром Ігор-князь, надсилаючи виклик ворогам, просто казав: “Іду на Ви” (названо помилково, замість імені Святослава — М. Г.). Я бачив тоді цього князя, бачив його воїв, твердих і високих, як дуби. Їхній хребет не вивчений був іще гнутися, його згинала тільки смерть” [13, арк. 2].

Настроюючи на такий лад свою душу, гартував характер, що допоміг вистояти у жорнах тоталітаризму. Як пригадувала Іта Пензо — прообраз прекрасної Тайях у “Майстрі корабля”, Яновський хоча і був “тихий, скромний, стриманий, але, коли треба, міг бути впертим й наполегливим. Про це можна судити хоча б з його стосунків зі мною... Ще він умів відстояти свою думку, якщо це було потрібно. Він більше слухав, ніж говорив. І був дуже самолюбний” [7, 213].

Одна з найцікавіших — “кінематографічна” сторінка біографії митця — тісно пов’язана з Одеською кінофабрикою, своєрідною третьою спокусою від Михайля Семенка (означення В. Панченка). Дві перші спокуси — літературна творчість (на противагу омріяваному в Київській політехніці кораблебудуванню) та робота у ВУФКУ (Всеукраїнському фотокіноуправлінні) усе настирлівіше підтверджували закономірність чину. І це не див-

но. “Кіноліхоманка” (за виразом Валер’яна Підмогильного, який і роман “Місто” задумував як кіносценарій) буквально захлеснула українське мистецтво 20-х років ХХ ст. Кіносценарії писали Олесь Досвітній, Майк Йогансен, Зінаїда Тулуб, Григорій Епик, Дмитро Бузько, Микола Бажан, котрий очолив і новостворений журнал “Кіно”. Власне, новітня художня течія — неоромантизм — також виразно кореспондувалася з кінематографічними зацікавленнями Яновського, оскільки “зближення літератури й кіно на початку ХХ століття було фактом очевидним. Характерними в цьому зв’язку є художні експерименти Д. Лондона (роман “Серця трьох”), Г. Аполінера (“Зона”), Д. Дос Пассоса (роман “Манхеттен”); дослідники вказують на “кіномонтажність образних структур у французькій ліриці ХХ ст.” [8, 289]. Повальне захоплення “наймасовішим із мистецтв” не могло залишити байдужим і Довженка. За спогадами Миколи Бажана, “він, ще не відсуваючи набік палітри й мольберта, вже марив про кіно і думав про нього глибше й запальніше за нас. Митцеві не вистачало в малярстві, в цій одномоментній фіксації руху, продовженого тільки в уяві художника й чулого глядача, руху видимого, тривалого в часі, — в тій категорії буття, яка давала непосильні для скульптури, живопису, графіки можливості розкриття людини і природи. Довженко, пристрасний митець-шукач, стояв на роздоріжжі. Ходив на кінодискусії, виступав, малював кіноплакати, робив перші спроби написання сценаріїв. Він читав нам уривки, і ми, знаючи попервах Довженка як обдарованого живописця й графіка, не могли не чудуватися з його винахідливого, вигадливого, дотепного і неповторного хисту літератора-сценариста” [1, 22]. Так починалася нова, “кінематографічна” ера, осяяна іменем майбутнього режисера. Надзвичайно великий вплив мала вона на творчість найближчого друга — Юрія Яновського. Їхня самовіддана праця на Одеській кіностудії наприкінці 20-х років минулого століття невіддільна від творчого експериментування Василя Кривецького, Данила Демуцького, Амвросія Бучми, Григорія Гричеря, Іти Пензо, Павла Нечеси та багатьох інших відданих шанувальників десятої музи.

Вперше Одеську кінофабрику Яновський побачив узимку 1926 року, діставши призначення на посаду головного редактора. Як напише в “Майстрі корабля”: “До кінофабрики я приїхав молодий і простий, як солдат з булавою маршала в ранці. Я, підскакуючи, ходив по місту, дивувався на море й забивав голову різною романтикою” (II, 13). Власне, окремі уривки автографа “Майстра корабля” записані на бланках із відповідним типографії позначенням: “Редактор художньої частини Одеської кінофабрики ВУФКУ”. Завершувати твір довелося вже в Харкові, після повернення з Одеси восени 1927 року. Ця “легка та життєжадібна книга”, як визначить її сам автор, створювалася на єдиному подиху (упродовж семи місяців). За внутрішньою енергетикою, своєрідністю змісту та форми вона помітно випереджала свій час, виразно демонструючи ознаки творчої свободи митця. Не випадково, пройшовши через роки терзань та гонінь, Яновський щиро зізнається: “Автор дуже шкодує сьогодні, що вже ніколи не зможе написати такого молодого й романтичного трактату про радянське кіномистецтво,

про перших наших митців, задивлених на море” (V, 239). Змонтований як фільм, з численних “кінопланів”, де стилізація під кіномемуари акцентує документальність й граничну суб’єктивність тексту, роман став новою сходинкою у творчій еволюції митця. Позиція автора, схованого за маскою безстороннього оповідача, так чи інакше виявляється крізь призму творчого процесу, в пульсації енергетики художнього мислення, що заповнює різні просторово-часові площини, адже й море, як нотував у автографі, “спокупає людину брати на свої плечі непомірний тягар” (арк. 36). Письменник був цілком свідомий поставленого надзавдання, яскравим свідченням чого є текст “Майстра корабля”. З кіно прийшов намір створення поліфонічного роману-монтажу, жанрова специфіка якого визначена сучасною критикою як “подоба німих стрічок з їхнім строгим чергуванням загальних планів і вихоплених камерою частковостей та подробиць, з нерозчленованістю фіксованого потоку життя, який схоплений у своїй безпосередній динаміці й стикуванням ракурсів організований як єдність декількох наскрізних мотивів” [3, 72]. Так виразно і повно вперше означилися “кінематографічні” прийоми письма саме у цьому творі.

“Голлівуд на березі Чорного моря” (промовиста назва книги нарисів Яновського) надихнув не лише сторінки “Майстра корабля”, а явив світові талановиті фільми Довженка “Звенигора” та “Земля”, виховав цілу плеяду обдарованих кіноакторів. Велично йменована в романі як вічне Місто, Одеса назавжди залишилася в скрижалах українського кінематографу і в пам’яті письменника. Про це він щиро зізнається в автобіографічних замітках: “В Одесі — люблю море і свої власні спогади. Кіно-фабрику і грека “ім. М. Семенка” [19, арк. 1]. З приводу останнього в автографі роману знаходимо такі пояснення: “У грека, що його обрав для своєї штаб-квартири Михайль — це було звичайне кафе — ми часто грали в доміно. Ця гра, а також кості є зараз і, мабуть, залишаться й надалі. Кафе було притулком для греків, вірмен, турків. Вони розмовляли своїми мовами. Ми не розуміли жодного слова. Чудна вимова, швидкі рухи гравців у кості, цокіт доміно по мармурових столиках, дим над усім, що ліниво плаває скрізь — все це переносило нас до чужих країв, робило нас спостережливими і щирими. Михайль писав тут свої вірші, а я мріяв про океани і пив пекуче кофе” [18, арк. 30]. Лаконічний, але надзвичайно виразний портрет ватажка українських футуристів і “романтика з романтиків” Михайля Семенка, зафіксований на сторінках “Майстра корабля”, обрамлено скупю й проникливо: “Я його любив, коли когось цікавить моє ставлення до нього” (II, 17). Значно ширші враження від невгамовного молодика з незмінною люлькою в зубах залишено в автографі. На жаль, ці моменти випали з основного тексту. Йдеться, зокрема, про пристрасні дискусії щодо суті національного мистецтва, модерних способів письма, місця та ролі інтелігенції в суспільно-громадському житті. В живому діалозі стикалися списи за істину й одного з учасників успішно “дешифрували” радикалізм, іронія та рвійність: “— Ти, крім романів з пригодами, нічого більше не читаєш, — несподівано кажу я тоном осуду, чи ти знаєш хоч одного з сучасних письменників нашої нації? <...> — Я твоїх хуторян не читатиму і їхня мова мене нудить. Треба енер-

гії. Щоб зразу. Треба сміливими і спереду. Видаватимемо журнал. Дайте чорної кави й доміно. Допишу ось стішка.

Я навів цей епізод, як один з численних вечорів, де йшли розмови на громадські й національні теми. Дальші такі розмови були цікавіші і в них брало участь кілька опонентів. Члени нашого “сеттльмента” в Місті. З наведеного мусить бути зрозумілим загострення національного питання в Місті, наше дальше поводження і боротьба за запровадження нашої мови в стосунках з мешканцями Міста і на кінофабриці” (арк. 30). Питання мови в автографі трактується як органічна складова самоідентифікації нації, невід’ємний сегмент духовного життя і традиційно — чинник віковичних змагань української інтелігенції. У цьому контексті безнадійним і безперспективним здавалося космополітичне “приморське Місто”, яке “вороже ставилось до нашої теперішньої державної мови. Воно не мало культури і не мало мови. Хіба ж можна було вважати за мову ті анекдотичні сполучення граматики, синтаксису і вимови різних націй, які там жили!” (арк. 29). Очевидно, складний топос Одеси потребував особливого розуміння й характер його легше сприймався людьми складу Семенка, який “ставився до всього як філософ. На роботу особливо не напосідав. Теорію відносності він ставив провище за все. “Тобі цей сценарій не подобається, а мені подобається. По одній мірці він добрий, а по другій — поганий. Не будь хахлом, сентиментальщиком і не приймай нічого до серця”. Такі розмови ми вели частенько <...>. Він незабаром поїхав у відпуск (*до Кавказу*) і на фабрику вже не повертався...” (арк. 17). Захоплений різногранним обдаруванням товариша, Яновський зауважить в першовиданні: “йому завше не хватало якоїсь дрібниці, щоб бути велетнем” [16, 20]. У перевиданні твору 1931 року ця фраза зазнає відчутної корекції, зумовленої диктатом нового дня: “йому завше не хватало якоїсь дрібниці, щоб бути повним” [17, 23]. Це менш експресивне означення перейде у всі наступні видання разом зі скорегованим образом ватажка лівих поетів, який буде позбавлений і ряду визначальних, сутнісних рис. На початку 30-х років його одіозна постать все настирніше вписуватиметься в ідеологічний контекст доби.

Герої роману — ті перші хоробрі, творці молодієї Республіки й української кінематографії, за химерними іменами яких стояли прототипи реальних людей, представників творчої інтелігенції, серед яких: редактор і письменник То-Ма-Кі (Ю. Яновський), “мій перший друг” (на зізнання самого автора) — режисер Сев (О. Довженко) та “мій колишній метр” — поет-футурист Михайль Семенко, Професор (художник Василь Григорович Кричевський — автор талановитих ілюстрацій до перших книг Яновського й на той час — професор Одеського політехнікуму образотворчого мистецтва), Директор (тодішній директор Одеської кінофабрики Павло Нечеса), балерина Тайях — обдарована Іда Петрівна Пензо, запрошена тоді з Великого театру до трупи Одеського театру опери та балету, Високий режисер (Микола Охлопков), актор Богдан — в минулому матрос Григорій Гричер (скорочено від повного імені та прізвища — Григорій Чериковер), який, помандрувавши по світах, повернувся в 1923 році на рідну землю й розпочав роботу в кіно. Міцно потоваришувавши з ним, письменник цікаво

відтворить цей багатогранний характер на сторінках роману, виявивши неабиякий талант свого героя до малювання й різьби по дереву. Усіх їх поєднала творчість, молодість, дружба, море, любов. Ставши учасниками незвичайних подій — будівництва красеня-корабля для зйомок фільму Сева (згодом бриг передали учням морської школи), вони водночас виступають і співтворцями кіносценарію. Задум його уточнюється й поширюється на очах читача, хоча сама кінокартина за спостереженням То-Ма-Кі: “стояла перед нами, як конкретна ідея, що закладала собою філософську систему” (II, 76). Основні її постулати виразно означилися з самого початку та в заключній частині фільму, відразу вималювавшись у творчій уяві Сева: “Я уявляю собі морську школу на високому березі. З усіх вікон школи мусить синіти море. Вікна круглі, як ілюмінатори, і кімнати з койками нагадують каюти. У бухті внизу стоїть кілька навчальних кораблів. Б’ють склянки — початок дня. Сходить сонце, як прапор, і прапор лізе на щоглу, як сонце. Бухта — не бухта, а люстерко, в яким відбивається й коливається все, що лише може заглянути. Так я мислю собі початок картини. <...> А далі — виходять юнаки в плавання. Море перед ними без берегів. Вітер перед ними й позаду їх. Корабель чистий та блискучий, як машина з дерева й полотна. Каюти пахнуть степом, землею. Юнаки вчаться захищати вільність, свій прапор — націю трудящих” (II, 76–77). І саме цьому кораблю волею долі судилося опинитися на місці катастрофи, серед уламків розбитого крейсером вітрильника, аби порятувати безпомічних людей: “Виплеснуті хвилею з рідної землі, вони повернулися понівечені на голе дерево палуби. Їхню одягу покидано за борт, розпутні сини повернулися голими. І прапор їхній — дівоча хустка — лежить мокрий поруч. У кожного є батьки й матері, що плачуть і тужать за синами, стоячи біля похилих хат. Та цілий корабель їм тепер за батька. Вони відчувають, що немає їм прощення й не буде, доки не зароблять його честю. І невже, переживши сто смертей, не очистили вони своїх очей, що не можуть ними глянути в братні очі нових юнаків нової землі? Та господарі лагідні, вони ходять біля врятованих, як біля людей, людей вони приводять до пам’яті, людей викачують до життя, людей захищають від холодного подуву морського вітру. Що за люди — ясно буде потім, а тепер — швидше, хлопці, позносьте всіх під палубу, кладіть у теплі койки і годуйте гарячою їжею.

Ніч приходить сувора, як смерть, і тривожна. Світять електричні лампи під стелею. На палубі порипують снасті. Дме рівний, спокійний бриз, і небо все в зорях, у проміннях, у радості. Ніч велична покрила море солодкою тайною. За таку ніч може пройти все життя, кораблем заснуть постаті без числа, тисячі доль різних людей спустяться на корабель. І тоді зійде сонце” (II, 77–78). За сповненими глибокої символіки кадрами фільму — долі тисяч викинутих бурями революцій та громадянської війни співвітчизників — “збезпрапорених солдат”, котрі серед розбурканого моря чекають порятунку на новому кораблі — державі, де запанує всепрощення, примирення й любов. У підтексті звучить щира стурбованість та засторога Яновського-письменника й громадянина: не шукати на уламках історичних катастроф винних та винуватців, а, радше, йдучи назустріч один одному,

долати разом перешкоди й відкривати нові обрії. На красені-вітряннику, де майстром-оберегом буде не традиційний хитрий лис, сильний вовк чи дужий ведмідь, а екзотична дерев'яна фігурка жінки — прообраз рідної землі, нарешті зможуть запанувати мир, благодать і любов. Точно відчувши цей настрій роману, художник Василь Кричевський відтворив на обкладинці першого видання чарівне обличчя жінки, профіль якої неначе зливається з кораблем. Не випадково і колишній матрос Богдан, пройшовши через власні “одіссеї”, доходить висновку: “Тепер — я вважаю, що кожний корабель може прийняти на себе радість людей, які стремлять до батьківщини” (II, 100). Устами дівчини з прибережних трамбаків Полі, автор теж не проміне зацентувати основні принципи співжиття на новому кораблі, тим самим підкреслюючи неперехідність визначених постулатів. У дискусії, серед сумнівів із приводу, “чи не можна зовсім відмінити всі батьківщини? Щоб випекти залізом той біль і поробити веселими людей по світі? Я думаю, що не треба пускати назад тих, що зрадили раз своїм братам. — А коли вони тонуть у морі? — запитав хтось”, — Поля ні на хвилину не вагаючись відповідає: “Тоді їх рятувати, як утоплеників. Бо люди людей не можуть не жаліти. Хто і кому дав право на смерть такого ж, як і він сам?”

Рибалка засміявся іронічно й зневажливо.

— Всяка тобі дівка буде закони встановлювати!” (II, 101–102). Та право голосу в романі забезпечено кожному. Свобода думки й творчості асоціюється з радістю відчуття безмежного простору, з гордістю за свою НАРЕЧЕНУ — “культуру нації”. Саме їй То-Ма-Кі складає пристрасну клятву — “нареченій з коліски, про яку я думав, мабуть, і тоді, коли не вмів ще говорити. Наречена, що для неї я жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу й за неї підставляв під мечі важкий щит <...>. Для неї я був сміливий і впертий, заради неї я хотів бути в першій лаві бійців — бійців за її розквітання...” (II, 29–30). Культура, як гарант незнищенності народу та люди, запоручені їй власним життям — основні складові роману “Майстер корабля”. В осмисленні цієї глибинної суті важливу роль відіграє категорична думка Редактора з приводу духовних цінностей та перспектив нації, адресована Директору: “Ти, може, взагалі проти цього фільму? Ти, може, думаєш завше одягати наших людей у драні свитки й вишивані сорочки? Страждання, злидні, соловейко й постійні мандри зі своєї землі — на землі інші, у каторгу, в ярмо, в перевертні? Ти думаєш, що ми не можемо підняти якір свого корабля й поставити паруси? Що ми не сильні духом і ділами для того, щоб заспівати веселої пісні про далекі краї, про блакитні високості неба, про бадьорі химери оновленого духу? Так ти думаєш?” (II, 92–93). Потужність духовного й культурного потенціалу нації співвіднесено автором “Майстра корабля” з найважливішою домінантою — радісною працею як ознакою творчості. Поетизація будівництва вітрянника та матеріалів, придбаних для цього, праці теслярів, кіномитців і письменницьких буднів — утвердження рукотворної краси й цінностей, здатних згармонізувати навколишній світ.

Власне, ця гармонія незрідка виявляється досить несподіваними ракурсами. Так, з уст шанованого Професора — відомого мистецтвознавця й ар-

хітектора, маляра і графіка, художника книги, театру та кіно, дизайнера і педагога Василя Григоровича Кричевського, до думки якого незмінно дослухався, То-Ма-Кі вперше довідався про цікаву подробицю, зауваживши на сторінках роману: “Мене вражала настирливість моря. Де б ви не йшли, воно завжди синіло між будинками в кінці вулиці. Тротуари — з квадратних плит чорного каменю. По ньому ковзко ходити. Я з півроку зневажливо топтав тротуари, поки взнав від Професора, що цей камінь привезено з Італії і що це — закам’яніла лава Везувію” (II, 14). Здається, навіть такі промовисті деталі давали право Одесі гордо іменуватися Південною Пальмірою. Цікаво, що археологічні розкопки античного міста на території північно-східної Сирії засвідчили його регулярне планування. Те саме відзначив і автор “Майстра корабля” про чорноморське місто. Детально описавши готель, в якому зупинився, він запропонував читачам перенести “свою тиху санаторію, де спочиваєте два місяці на рік” в інше місце — “на ріг Центрального Кільця та одного з Радіусів. Там літають і грюкають під вікнами поїзди. Ви виходите з будинку й переходите вулицю. Коли ви живете на одному з Радіусів, ви потрапите на широкий бульвар, що йде серединою Радіуса. Коли ви живете на одному з Кілець — ви знову ж таки опинитесь на бульварі — ширшому й затишнішому. А нам, щоб побачити дерево, доводилось трамваем їхати далеко за місто. Щоб понюхати квітку — треба було виростити її в кімнаті. Довгі вулиці розросталися в ширину — ними прийшов до міста степ і зустрівся з морем” (II, 14). Двовимірність сакральної структури міста означена не лише геометрично, а й через зіткнення морської стихії та степового обширу, води і тверді (закам’янілої лави Везувію). Цим вона кардинально відрізняється від т. зв. Північної Пальміри — Санкт-Петербурга (“Фінополіса”, “фінського болота”, “чортограда”), образ якого в російській літературі детально схарактеризував В. Топоров [11]. Художній архетип образу союзу Землі та Моря в Яновського виявляє ті смислові відтінки, які помітив Юрій Лотман у Рубенса, зауваживши, що союз цих “двох стихій благодатний — він несе достаток і процвітання” [5, 400], або як у пушкінській свідомості — “седой Нептун Земли союзник” (дослівний збіг із назвою картини Рубенса “Союз Землі й Води”). У “Майтрі корабля”, як і всій ранній творчості Юрія Яновського, домінує віталістичний настрій, та “романтика вітаїзму”, котру Хвильовий означив як основний напрямок переходною доби. Не подивовують тому і текстуальні паралелі роману з ролланівським “Кола Брюньйоном”, чи “Одеськими оповіданнями” І. Бабеля. Багато важить і власне сприйняття життя тодішнім двадцятип’ятилітнім автором, який відверто зізнався в автобіографічних замітках: “Ненавиджу осінь у Харкові і свою власну ліню. Найбільше люблю Київ. Москву — поважаю за театральну культуру і за світовий розмах. Ленінград — дивне і величне місто, але в ньому легко збожеволіти. Люди там печальні і доброзичливі. В Ленінграді можна відчутти смак і запах царського минулого” [19, арк. 1]. Топос його душі своєрідно накладається на часопростір, які вимірюються прикметами людського життя, конкретністю зору, особливою формою персональної нарації з яскраво вираженим індивідуальним, суб’єктивним началом.

Одеса в Юрія Яновського нагадує легкий вітрильник (до речі, більшість її будинків збудовано з ракушняка), який, проте, відчуває міцний якір (земне тяжіння). Це вічне Місто має свій специфічний хронотоп, власні засади співжиття, особливий тип соціуму. У нього свій аромат, кольористика, “незвичайний килим одеських звичаїв” та, навіть своя “одеська мова”. І якщо ви “не знаєте пахоців порту й не ловили бичків на хвилерізі”, “вам чужі такі слова як “клівер” або “грецький” та “очаківський” паруси”, якщо ви не бачили того “брудного, вонючого й романтичного портового завулка, що виходить на море” (II, 13) і пароплавів просто під дамбою, вам слід довірити себе морській воді, як це колись зробив сам автор, пірнувши в таємниці одеського життя. Його проникливий погляд бачить у ньому карнавальність, стихію людських почувань і вражень, прикмети життя без заборон і правил. Власне, як зауважив М. Бахтін “в карнавалі саме життя грає, розігруючи — без сцен, без рампи, без акторів, без глядачів, тобто без різної художньо-театральної специфіки — іншу вільну форму свого здійснення, своє відродження й оновлення на кращих началах” [2, 12]. “Театральними підмітками” для одеситів стають портові трамбаки, сповнені нічних пригод круті вулички, знімальні майданчики та, власне, вся Одеса — “країна веселого народу”. Навіть “п’яні там — перші лицарі Веселого Ордену. Вони ходять на тротуарах сотнями — витончені, чемні і граціозні, і своєю вдачею можуть звести з розуму навіть не одесита.

Там тридцять три адміністратори тридцяти трьох кіноекспедицій щодня кінофікують місто. Ви можете серед білого дня підійти до кожного одесита — хай на ньому буде каракуль і котик — і запропонувати йому участь у фільмові. Вас не пошлють до чорта і не покличуть міліціонера, а, ввічливо усміхнувшись, питатимуть за умови” (V, 196). Тож, “одесити — народ гарячий і симпатичний. Над усе вони кохають Одесу. Всі славетні люди з історії й географії, як відомо, були одеситами — це першого ж дня скаже Одеса, запевняючи вас, що Чарлі Чаплін народився на Молдаванці — від веселого вантажника Каплан” (V, 195 — 196).

“Одеський” текст Яновського занурює читача в особливу атмосферу Міста, наснаженого морською свободою, творчістю, любов’ю, безкорисливою дружбою, романтикою, рвійністю вибіленого яскравим сонцем вітрила. Тільки в такому Місті людина може шукати “інших морів, дальших обріїв і солодшої тайни” (II, 48), тільки тут, навіть як “одцвіте її буйне волосся, облетять кучері, як з весняної верби, похолоне кров і похолоне серце, людина все змагається, все простягає вперед долоні і, як парус, кличе пройти моря й пройти океани, припасти натомленим тілом до землі й дати сонцеві, дощам і вітрові робити їхнє діло” (II, 56). Демонструючи як твориться течія життя, як за горизонтом зникають його сліди, як змінюється простір і час, автор виділяє сенсові наративи, де топоніміка перетинається з генетикою: “Перед морем завжди себе відчуваєш ніби винуватим за те, що мало живеш. За те, що малий такий. За гнів і хвилювання” (II, 24). Сильне енергетичне поле втягує його героїв, де визначальним є дух моря і плоть (чи кров) землі. Основні сфери міської семіотики пов’язуються з торжеством стихії, творчим началом і натхненням, загадковим подихом моря та його

неприборканою душею. Дві стихії — вода і “вулканічний” камінь виступають не антитезово, а абсолютно на рівних, своєрідно доповнюючи одна одну. Унікальний топос Одеси включає складне переплетіння “свого” й “чужого”, стимулюючи інтенсивне інтелектуальне життя, оригінальну архітектуру, специфічний стиль поведінки, неповторні характери. Домінантою простору в цьому топосі стає безмежність, неторованість, поєднання інтелектуальних, духовних і чуттєвих сфер.

У текстуальному просторі Яновського Одеса має символічний зміст. Це — місто, де втілюються мрії. Це — ілюзія, яка має здатність до реалізації. Захоплюючись ним і навіть дещо ідеалізуючи, митець відтворює ту особливу ауру, де мирно сусідять високе і приземлене, пізнаване й незнане. Топос міста виявляє віталістичну модель, заряджену життєствердною семантикою. Для неоромантика Яновського місто на межі моря, степу та небесної сфери — характеристичний романтичний символ, сповнений цікавих планів, ракурсів, психофізіологічних конотацій. Модерне відтворення його як тексту співмірне трансляції “позеозфільму” (термін Михайля Семенка), який розшифровує кожен по-своєму.

Література

1. Бажан М. П. Майстер залізної троянди // Думи і спогади. — К.: Рад. письменник, 1982. — С. 9–62.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худ. литература, 1990. — 541 с.
3. Зверев А. Шум времени (Дос Пассос: уроки одной судьбы) // Вопросы литературы. — 1980. — № 6. — С. 59–96.
4. Лист Ю. Яновського до М. Хвильового // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко. — К.: Факт, 2002. — С. 333–337.
5. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. — Т. 3. — Таллин: Александра, 1993. — 480 с.
6. Матеріали до біографії Юрія Яновського. Записані зі слів матері Ю. І. Яновського — М. М. Яновської. Рукопис. Б. д. — ЦДАМЛМ України. — Ф. №17, оп. № 1, од. зб. № 212. — 9 арк.
7. Островський Г. Все, що залишилось... // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація. — К.: Факт, 2002. — 223 с.
8. Панченко В. Є. “Книга легка і життєжадібна...” // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація. — К.: Факт, 2002. — С. 287–300.
9. Плачинда С. П. Там, де народився Юрій Яновський // Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського. — К.: Дніпро, 1980. — С. 283–288.
10. Смолич Ю. К. Розповідь про неспокій триває. — К.: Рад. письменник, 1969. — 284 с.
11. Топоров В. Н. Петербург и “Петербургский текст русской литературы” (Введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: “Прогресс” — “Культура”, 1995. — С. 259–367.
12. Цит. за вид.: Моруа А. Мистецтво і життя / Зб. — К.: Мистецтво, 1990. — 360 с.
13. Яновський Ю. І. Автобіографічний нарис. 5. VI. 1929. Маш. з автор. поправками. — Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. № 116, од. зб. № 2. — 4 арк.
14. Яновський Ю. І. Автобіографія. 2 грудня 1925 р. — ІР НБУВ. — Ф. № 10, од. зб. № 6559, арк. 1.
15. Яновський Ю. І. Записна книжка з нотатками, виписками, літературними задумами,

- спогадами про сучасників. 1927–1932. Автограф. — ЦДАМЛІМ України. — Ф. № 17, оп. № 1, од. зб. № 87. — 18 арк.
16. Яновський Ю. І. Майстер корабля. Роман. — Х.: Книгоспілка, 1928. — 224 с.
17. Яновський Ю. І. Майстер корабля. Роман. — Х.: Рух, 1931. — 279 с.
18. Яновський Ю. І. Майстер корабля. Чорн. ред. 27. XI. 1927–2. VI. 1928. Автограф. — Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. № 116, од. зб. № 266. — 202 арк. Далі при посиланні на це джерело в тексті вказується у круглих дужках лише аркуш.
19. Яновський Ю. І. Міркування про себе. Автобіографічні замітки. [13. XII] 1927. Автограф. — Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. № 116, од. зб. № 1. — 1 арк.
20. Яновський Ю. І. Твори: В 5 т. — Т. 2 / Упоряд. та приміт. К. П. Волинського, М. М. Острика. — К.: Дніпро, 1983. — 382 с. Посилаючись далі на це видання, вказуємо в тексті том і сторінку у круглих дужках.

М. М. Гнатюк

Институт филологии КНУ имени Т. Г. ШЕВЧЕНКА
Кафедра теории литературы и компаративистики

ТОПОС ОДЕССЫ В ТЕКСТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЮРИЯ ЯНОВСКОГО

Резюме

Рассматривается знаковая природа текстуального пространства Юрия Яновского, кодифицирующая роль символа в генетической матрице текста, анализируется его эстетико-поэтическая концепция, специфика художественного мастерства.

Ключевые слова: топос, текст, знак, автор, читатель.

M. M. Gnatyuk

Institute of philology of Kyiv National Taras Shevchenko University
Department of theory of literature and comparative studies

TOPOS OF THE ODESSA IN THE TEXTUAL SPACIOUSNESS BY YURIY YANOVSKYY

Summary

The article deals with symbolic nature textual spaciousness by Yuriy Yanovskyy, codify role the symbol in the genetic matrix of the work, analyses his aesthetic and poetic concepts, specific creative mastery.

Key words: topos, text, symbol, author, reader.

Данута Улицкая,

доктор габилитованный, профессор

Институт Полонистики Варшавского университета

ВОСПРИЯТИЕ БАХТИНА В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СТРАНАХ И В ПОЛЬШЕ

В статье проанализированы основные фазы рецепции теоретического наследия М. Бахтина в англоязычных странах, выявлены расхождения в восприятии его концепции англосаксонскими и польскими исследователями.

Ключевые слова: рецепция, реминисценция, поэтика, антропология, структурализм, деконструктивизм

1. Реминисценции

Часто можно услышать, что в восприятии мысли Бахтина как в зеркале отражаются сменяющие друг друга методологические моды, что различные варианты прочтения его работ свидетельствуют скорее о предпочтениях их читателей, чем о них самих (в соответствии с афоризмом: “Не только читатели читают книги, но и книги — читателей”). С этой точки зрения, польское и англоязычное прочтение не отличаются друг от друга: в обоих случаях работы автора *Поэтики Достоевского* действительно воспринимались и воспринимаются в системе соотношения с доминирующими тенденциями в литературоведении и культуре. Впрочем, в этом нет ничего удивительного, а Бахтин в этом отношении не исключение. “Доместикация” — если использовать термин из области транслаторики — чужого слова, чужих идей и взглядов — это явление нормальное, всесторонне рассмотренное и интерпретированное герменевтами и посткуновскими философами науки. Не чужда она, впрочем, и идеям самого Бахтина о чтении как досказывающем ответе. В такой общей перспективе можно было бы заметить только очень крупные различия между польским и англосаксонским восприятием. Но есть и более тонкие.

Перед тем, как охарактеризовать основные фазы восприятия мысли Бахтина в англоязычных странах, я покажу их доминанты и сформулирую выводы, а также кратко обозначу основные различия между англосаксонским и польским восприятием, причем начну с двух анекдотов. В синекдохическом сокращении они сигнализируют как интерференцию, так и несовпадения прочтения Бахтина в обоих регионах Европы, отличающихся не только географически и политически, но также и в языковом отношении (банальность, но как окажется не такая уж и банальная, если принять во внимание отличие в смысле отдаленности от языка оригинала) и фона существующей методологической традиции, на котором это восприятие опеределяло следующие друг за другом фигуры.

Я должна однако сделать оговорку и сразу предупредить (а наверное и рассеять опасения): я не собираюсь реферировать здесь всю бахтинологию.

Такая задача была бы безрассудной и невыполнимой. Литература на тему Бахтина и его круга — это уже отдельная исследовательская дисциплина, вокруг которой выросла огромная библиография, усердно собираемая на протяжении многих лет (раз в два года в Канаде издается *The Bakhtin Newsletter*, подготовкой которого занимается Clive Thomson). Эта библиография дождалась и своей повествовательной версии — обширного “библиографического эссе” авторства Ken Hirschkor, который исчерпывающе и компетентно представляет состояние исследований до 1989 г. В 2005 году была издана огромная работа: полная *The Annotated Bakhtin Bibliography*, подготовленная Carol Adlam и David Shepherd, основателем The Bakhtin’s Centre в Шеффилдском университете (ранее в этом Центре дважды издавались выборочные, но очень обширные библиографические обзоры *Critical Work on the Bakhtin Circle*). В такой ситуации охватить все восприятие Бахтина, даже если оно сокращено до двух языков, невозможно. Это невозможно сделать также по причине ограниченного доступа ко многим работам. И едва ли нужно. Здесь следует остановиться на одном выводе: в польской бахтинологии такого типа библиография по-прежнему отсутствует. Единственная польская библиография (в антологии *Bachtin E.* Чаплеевича и Э. Касперского, изданной в 1983 г.) в свое время сыграла переломную роль, но была составлена почти четверть века назад, является далеко не полной, и кроме всего прочего — сильно устаревшей. После ее появления польские авторы только лишь оправдывались, что не занимаются составлением новой библиографии.

А теперь обещанные анекдоты. Один из них недавно рассказал профессор Януш Славинский, один из создателей польской структурной школы. В первой половине пятидесятых годов, будучи студентом, он взял в библиотеке Варшавского университета книгу *Проблемы творчества Достоевского* — первое издание 1929 года. Книга произвела на него огромное впечатление. Через неделю ее нужно было вернуть. Когда на следующий день он хотел снова ее взять, то книги уже не было. И нет до сегодняшнего дня. До сегодняшнего дня также неизвестно, украл ли ее какой-то другой страстный бахтиновед или же она была изъята из библиотечных собраний цензурой. Но прочитанная работа осталась глубоко в памяти исследователя и имела решающее влияние на радикальное отличие польского структурализма от структурализма западноевропейского (и американского — если о таком вообще можно говорить). Различие это было настолько радикально, что не лишены оснований те точки зрения, в соответствии с которыми польский структурализм “сразу же” вошел в фазу постструктурализма. Думается, что именно — хотя не исключительно — благодаря Бахтину.

Второй анекдот приводит упоминавшийся уже Ken Hirschkor, автор одной из наиболее интересных за последние пять лет монографий Бахтина (*Bakhtin. The Poetics for Democracy*, 1999). В начале книги Hirschkor вспоминает ситуацию, когда сразу после окончания университета он, еще очень молодой исследователь, в начале восьмидесятых годов купил на распродаже английский перевод *Творчества Франсуа Рабле* 1968 года за один доллар (то есть в переводе на язык современных украинских реалий за 1 грив-

ну). Через 20 лет, работая над монографией, он с ностальгией вспоминает времена “неизвестного Бахтина”, когда легче было совершать открытия и давать оригинальные комментарии. Эта ностальгия читается между строк: у нас, в англосакских странах, о Бахтине сказано уже все, остается только составлять дополнительные материалы к уже существующим работам, писать — в духе постмодернизма — тексты о текстах.

Оба анекдота содержат определенную недосказанность. Они показывают, что польское восприятие Бахтина, во-первых, началось намного раньше — уже в пятидесятые годы (а как мы увидим дальше — уже в тридцатые). Во-вторых, то, что Бахтина в Польше читали в подлиннике, а не в переводах, которые часто бывают далеки от интенций автора и контекста его мысли, от его собственных, чрезвычайно важных формулировок и значимых риторических приемов (парономастических, этимологических и т. д.). Впрочем, даже в переводах специфика его языка сохранялась, поскольку работы Бахтина были известны “из первых рук”, а не с чужих, всегда пристрастных слов (до сегодняшнего дня ходят слухи, что Юлия Кристева “пересказала” Ролану Барту и русских формалистов, и Бахтина, что оказало сильное влияние на ведущего французского структуралиста и привело к возникновению его “бахтинской” теории текста). В-третьих, работы Бахтина в Польше читались в той же последовательности и в такой же форме, в какой они появлялись в России и СССР: сперва работы литературоведческого и лингвистического профиля (в бахтинском, специфическом значении этого слова), и только потом труды, в которых упор делался на философию культуры, человека и методологию гуманитарных исследований. В-четвертых, в связи с этим в Польше Бахтин был прочитан через призму других, чем на Западе профессиональных интересов и другой компетентности: главным образом, исследователями литературы (не только литературоведами из академических кругов, но также литературными критиками и писателями — Ивашкевичем, Войдовским, а переведен выдающимися эссеистами — Фляшеном). В англоязычных же странах Бахтиным, особенно в решающей для его популярности фазе, занимались главным образом или культурологи различной ориентации — антропологической, политологической, феминистической, постколониальной, мультикультурной (иногда ориентированные на культурологию литературоведы), или философы. *Nota bene* — этих последних среди польских бахтиноведов, собственно говоря, никогда не было. (Недавно в одном из научных издательств, где готовили антологию *Современная философия*, имел место курьезный спор. Редактор издательства протестовала против включения в сборник работы Бахтина, поскольку, как она утверждала, Бахтин был ведь “только теоретиком литературы”, а не философом...). Когда же в Польше в девяностые годы на первый план также была выдвинута антропологическая ориентация его ранних работ, то и тогда это было результатом деятельности в основном исследователей литературы, которые, по причине своих профессиональных интересов, были особенно чувствительны к языку и языковому анализу форм дискурса. В связи с этим, польский Бахтин никогда не был “беззубым” (если воспользоваться ярким определением

Кэна Хиршкопа (Ken Hirschkop), т. е. никогда не был оторван от того, что составляет основу его размышлений о литературе и культуре, фундамент его философии сознания и его антропологии — от анализа языка, стиля и жанра высказывания.

2. Две фазы и две тенденции восприятия Бахтина в англосаксонских странах и в Польше

На английский язык Бахтина начали переводить в 1963 году. Именно в этом году появился перевод первой версии работы о Достоевском (*Problems of Dostoyevsky's Art.*) Кажется, однако, что перевод этой книжки (той, что вдохновила Януша Славинского) не произвел значительного резонанса, так же как и перевод *Творчества Франсуа Рабле*, сделанный в 1968 году. Ситуация выглядит совсем иначе, чем в Польше, где русские издания “Проблем поэтики Достоевского”, а затем “Рабле” сразу интенсивно комментировались, а их фрагменты переводились.

Однако, косвенным образом Бахтин появился в англосаксонском литературоведении в 60-е годы. 1968 год памятен не только общественными и политическими событиями в Варшаве, Праге и Париже, но также знаменитой конференцией в Йельском университете Джона Гопкинса, которая была “настоящим концом” структурализма и дала начало первой фазе постструктурализма, т. е. деконструкции. Деконструкция, однако, была в США французским импортом, или “французской болезнью” (как ее ехидно называют противники), и неизвестно, не она ли заразила американских литературоведов идеями Бахтина. Среди французских исследователей Бахтин был уже хорошо известен в конце 60-х — начале 70-х гг. благодаря “болгарскому десанту”, т. е. болгарским стипендиатам в Париже — Цветану Тодорову и Юлии Кристевой. Бахтин сыграл заметную роль в формировании идеологии журнала и группы “Tel Quel” (наложив свой отпечаток на позднейшую концепцию текста Юлии Кристевой). Именно из этой группы вышли французские зачинатели деконструкции. С этой точки зрения, польское и англосаксонское восприятие совпадали бы — в обоих языковых регионах мира Бахтин был альтернативой структурализму. Отличие состояло лишь в том, что польский структурализм, сформировавшийся на базе русского и польского формализма и на идеях пражской школы, сильно проникнутый польско-немецкой феноменологией, был качественно принципиально иным, чем сосюроевско-левистроссовский “жесткий” парижский структурализм. А что самое важное — в ситуации официального господства в странах социалистического блока марксистской методологии, “наш” Бахтин являлся альтернативой также и для последней (для западноевропейской — как раз наоборот: позволял включить левую идеологию в круг размышлений о литературе и культуре). Одним словом, в Польше 60-х годов для обоих конкурирующих между собой исследовательских лагерей — структуралистского и марксистского — Бахтин давал шанс литературоведению разумному, содержательному, а не идеологически ориентированному, в котором литература была бы связана с историческим

контекстом не через голову культуры, если использовать выражение самого Бахтина, и не через голову языка. Оба лагеря использовали Бахтина с равной степенью интенсивности.

Иначе дело обстояло в кругу англосаксонских исследователей, которые по-настоящему столкнулись с Бахтиным (т. е. начали его добросовестно читать и комментировать) только в 80-е годы. Решающую роль в его освоении сыграл 1984 год (Оруэлл здесь ни при чем!), год публикации в США перевода написанной в 1981 г. работы Цветана Тодорова *Bakhtin. The Dialogical Princip*, монографии Катарини Кларк (Katerin Clark) и Майкла Холквиста (Michael Holquist) *Mikhail Bakhtin* и наконец — *Проблем поэтики Достоевского*. Начиная с этого момента, т. е. с середины 80-х годов, можно говорить о настоящей карьере работ автора *Поэтики Достоевского* в англоязычных странах.

В англосаксонском восприятии Бахтина четко прослеживаются две тенденции, которые практически совпадают во времени и накладываются друг на друга (их интерференция видна особенно отчетливо в середине 80-х годов). Решающее влияние на их синхронность оказала, скорее всего, очередность переводов работ Бахтина и работ его т. н. “круга” (в англоязычных странах этот термин означает нечто иное, чем в России и Польше, он охватывает “треугольник” Бахтин — Волошинов — Медведев, а не неокантианский “кружок” невеликого периода). Последовательность эта была принципиально другой, чем в Польше, а следовательно сформировала другой “апперцепционный фон”. Хотя, как было сказано, книга *Проблемы творчества Достоевского* появилась в английском переводе в 1963 году, и тогда она не сыграла значительной роли. В сущности, первый английский Бахтин — это сборник (“коллекция”), составленный редактором, Майклом Холквистом, т. е. Бахтин из *The Dialogic Imagination* (1981). Эта подборка, содержащая в основном тексты из *Вопросов литературы и эстетики*, во-первых, опередила перевод *Проблем поэтики Достоевского*, без которых ряд бахтинских определений должен был носить пустой, оторванный от анализа языка, декларативно-идеологический характер. Во-вторых, он появился через двадцать лет после *Творчества Франсуа Рабле*, которое уже успело сформировать “образ” Бахтина в англоязычных странах (тем более, что американское издание *Проблем поэтики Достоевского* 1984 года, т. е. более позднее чем *The Dialogical Imagination*, было дополнено тремя фрагментами, не вошедшими в русское издание 1963 года, что придавало книжке сильный политический акцент). В третьих, антология *The Dialogical Imagination* предшествовал перевод *Фрейдизма* Волошинова (1976), а несколько лет спустя появились переводы *Марксизма и философии языка* (1986) и *Формального метода в литературоведении* (1985). Все три перевода сразу же поместили бахтинские рассуждения о романе или хронотопе в плоскость споров о формализме и марксизме, отбрасывая на них тень политическо-идеологических дискуссий. *Nota bene* — в Польше эти работы остаются до сегодняшнего дня непереведенными. Они известны только узкому кругу специалистов, кроме того, часто в английских переводах (русские подлинники до недавнего времени, то есть до появления *Бах-*

тина под маской, были недоступны). В-четвертых, англосаксонская практика издавать Бахтина в “коллекциях” продолжалась и в дальнейшем, а что самое важное — была хронологической: в начале были появились поздние работы (*Speech Genres and Other Late Essays*, 1986), а только после них — “ранние” (*Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, 1990). В Польше они были изданы одновременно (так же, как в русском издании *Эстетики словесного творчества*), что позволяло проследить непрерывность бахтинских поисков, отличающихся тематически и стилистически, как бы испытывающих различные мыслительные и языковые перспективы, но аксиологически единых. Следовательно, польское восприятие, в отличие от англосаксонского, не знает “двух” Бахтиных — литературоведа и философа культуры.

Такое положение вещей очень сильно повлияло также на другие аспекты восприятия. В англоязычных странах оно было помещено в биографическо-политический контекст, увязано с современной Бахтину ситуацией 20–30-х, а затем 50–60-х годов. В Польше, однако, более или менее серьезные упоминания о судьбе Бахтина — человека и о его времени приходятся только на 80-е годы. (Думается не нужно объяснять, почему: еще в 1984 году, когда я приступила к переводу *Эстетики словесного творчества*, я должна была получить разрешение цензуры на ксерокопирование книжки, а цензор даже требовал, чтобы я вначале представила ему готовый перевод, и только после этого он, возможно, даст согласие. Чтобы обойти это требование, необходимо было вмешательство директора Государственного издательского института, которым тогда, к счастью, был хорошо обустроенный в политической жизни Анджей Василевский). Нужно со стыдом признать, что до сегодняшнего дня не появилась ни одна монография типа “жизнь и творчество”, такие как авторства Катаринны Кларк (Katerina Clark) и Майкла Холквиста (Michael Holquist), Кэрил Эмерсон (Caryl Emerson) и Гэри Морсона (Garry Morson) или же Кэна Хиршкопа (Ken Hirschkop).

3. Бахтин-литературовед и Бахтин-антрополог

Как уже было сказано, в англоязычных странах восприятие Бахтина прошло через две фазы, хотя эти фазы и нельзя четко разграничить во времени. В первой фазе его работы читались в контексте современных философско-эстетических и литературоведческих течений, во второй — внимание переместилось на их культурософские, антропологические и этические аспекты. В Польше же обе эти фазы были четко разграничены во времени и в обоих случаях внимание было в одинаковой степени сосредоточено на бахтинских философско-языковых и философско-литературоведческих исследованиях.

Первая фаза, начало которой было положено работами американских славистов еще начала 70-х годов (Титуника и Матейки 1973 года, Morson 1978 года), помещала Бахтина в контекст формализма и марксизма. Она совпадала с зарождением возрастающего интереса во Франции и США, а

также Германии и Великобритании к русской формальной школе и в целом к русскому авангарду 20–30-х годов. Ее продолжением были исследования середины 80-х годов, посвященные связям Бахтина с пражской школой (работа Danov, 1986; Galan, 1987); признание Бахтина структуралистом *avant la lettre*, было скреплено исследованием Кристины Поморской 1984 года. Следующим этапом такой контекстуализации Бахтина была попытка связать его мысль с семиотикой. Инициаторами выступили Segal в 1974 и Иванов в 1976 году, чье убедительное видение Бахтина как предшественника тартусской семиотики было подхвачено просто бесчисленным множеством исследователей (в том числе в Польше). Позднее некоторые связывали мысль Бахтина также и с семиотикой Пирса (Danov, 1991).

Эти работы, нацеленные на реконструкцию признанного первичным формально-структурно-семиотического контекста мысли Бахтина как условия ее правильной интерпретации, авторами которых были преимущественно (если не исключительно) литературоведы-слависты, находились в решительном меньшинстве. Нужно добавить, что этот контекст в англосаксонских странах был неизвестен так же, как и сам Бахтин, а следовательно подлежал не столько реконструкции, сколько новому созданию вместе с прочтением, часто слишком поспешному и опирающемуся на зыбкие основания, чрезмерно обобщенному и модернизированному. В обоих случаях польское и англосаксонское восприятие решительно отличаются друг от друга. Польское восприятие, хотя и начиналось также с Бахтина-литературоведа, не только на полвека старше, но и располагало хорошим фоном, хорошей традицией для создания такого перспективного образа. Русская формальная школа стала предметом внимания польских исследователей литературы уже в 30-х годах, когда в Варшавском и Познаньском университетах переводили Жирмунского, Виноградова, Томашевского, а в Вильнюсском университете появился даже польский аналог русского формализма — т. н. школа Манфреда Кридля. Следовательно, для польских исследователей с самого начала, задолго до публикации полемических по отношению к формализму работ Бахтина, было очевидно, что формалистом он не был и по принципиальным причинам им быть не мог. Это накладывало отпечаток также на восприятие Бахтина-структуралиста. Зато польские исследователи не располагали такими же углубленными знаниями из области течений и тенденций в русском литературоведении марксистского направления 30-х годов и психоаналитического направления. Все марксистское рассматривалось как большевистское и отвергалось (исключением были работы тогдашних польских марксистски ориентированных литературных критиков, однако значительного резонанса они не имели). Такое положение вещей: незнакомство с русским продуктивизмом, слабые знания о связях формализма и футуризма с большевизмом, о связях православных философов с марксистской идеологией — стало позже причиной множества недорозумений в прочтении т. н. социологических работ Бахтина — Волошинова — Медведева (так же, впрочем, как например Шкловского и Проппа). Замечательная (и очень важная) попытка применить “Марксизм и философию языка” в анализе прозы польского романиста,

предпринятая Давидом Хопенштаном уже в 1937 году, надолго осталась единичным случаем.

В англосаксонском же восприятии Бахтина в его первой фазе работе литературоведов сопутствовали усилия философов и эстетиков, стремящихся (ре)конструировать философско-эстетические контексты его работ. Инициаторами этой второй тенденции стали авторы первой серьезной монографии Бахтина, Katerina Clark и Michael Holquist, которые старательно воссоздали неокантианскую и философско-религиозную родословную его мысли. Важными и устойчивыми прежде всего оказались выполненные ими реконструкции русского православного ренессанса. Эпистемологические корни были выявлены, в свою очередь, Цветаном Тодоровым, помещавшим работы Бахтина в контекст споров о методе предмете познания, которые интенсивно велись в разнообразных течениях западноевропейской философии в конце XIX — начале XX века. По этому пути пошли многочисленные последующие исследователи, сопоставляя мысль Бахтина с герменевтикой, экзистенциализмом и феноменологией. Их работы, однако, хотя и крайне важные с точки зрения познания контекстов и безусловно не нарушающие интегральность бахтинских исследований, были отягощены навязчивым усилием подчеркивать его роль предшественника — по отношению к Хайдеггеру или же Сартру, как будто только это делало Бахтина достойным внимания и признания. Одним словом, в них отражалось постоянное для западной науки убеждение, что ценность данной мысли определяется ее совпадением с теми течениями, которые были признаны авторитетными. Бахтин, почти что левистроссовский “дикарь” был интересен именно как “дикарь”. “Дикарь” тем более “дикий”, что исследователи, сопоставляющие его мысль с течениями западноевропейской философии, обычно не располагали глубокими знаниями на тему аналогичных русских философских течений рубежа веков и 10–20-х годов. Попросту говоря, они не имели понятия о русской гуссерлианской традиции (которая обозначилась очень рано), обо всем неоплатоническом, теологическо-философско-политическом течении, о морфологических поэтиках, а прежде всего — об очень интенсивном изучении произведений Фридриха Ницше. Нужно было дожидаться 1986 года, когда появилась переломная работа Curtis *Бахтин и Ницше*, а также старательно подготовленное исследование восприятия Ницше в России. Впрочем, они также не были свободны от неточностей и упущений, связанных с незнанием работ Фаддея Зелинского (фамилию которого часто писали по-немецки!), классического филолога польского происхождения, преподававшего в российских университетах, учителя Бахтина, влияние которого склонило Бахтина не только прочесть Ницше, но и более углубленно заняться классической филологией. Без знания того, какую роль играла классическая филология в царской России, как ее стиль мышления и понятийный аппарат формировали тогдашнее литературоведение, какую роль сыграли работы немецких филологов, историков философии, эстетики и литературы из школы Usenera, трудно было относиться к Бахтину иначе, чем как к непризнанному предтече, который политической системой был обречен на небытие в собственной стране и слишком поздно,

для того, чтобы действительно вдохновлять, “возвещен” миру. Без этого контекста трудно также понять поэтику работ самого Бахтина, в которой отчетливо видно влияние немецкой идеалистической философии и Ницше, а также античных философов.

Это не значит, что данные работы не сыграли важной роли. Независимо от включения Бахтина в доминирующие на конкретный момент методологических тенденций, они уберегали ученого от забвения, а также — что не менее важно — усваивали поверхностные, но все же знания о его времени, о интеллектуально-художественных и философско-религиозных направлениях.

Тем не менее, открытия оригинальности, своеобразия и абсолютной неповторимости того, что предлагал Бахтин, а также вдохновляющего воздействия с его стороны, англосаксонским исследователям пришлось ждать до конца 80-х — начала 90-х годов, когда над литературоведческим и философско-эстетическим восприятием отчетливо возобладала вторая, культурологическая тенденция. Бахтина начали рассматривать как философа культуры и политики, антрополога и наконец — философа науки. По этому пути пошло также и литературоведческое восприятие.

Начало этому можно усматривать в семиотизирующих Бахтина работах, которые появились после издания английского перевода “Творчества Франсуа Рабле”, когда наряду с тартусским контекстом начал вырисовываться также контекст западного, так называемого ревизионистского марксизма (уже в 1979 году, в работе *Formalism and Marxism* Tonny Bennet сопоставляла Бахтина с Althusser, позднее в 1992 году вопрос связи с ним, а также с франкфуртской школой Адорно и Horkheimer, затронул Michael Gardner). Эту фазу полностью развили британские и американские неомарксистские исследователи, представители так называемых “новых левых” (New Left): Terry Eagleton (1981 и 1982), Waltona (1981), LaCapra (1983), Godzich (1985), Raymond Williams (1986), а скорее всего наиболее систематично — Frow (1986). В центре внимания перечисленных исследователей оказалась работа, опубликованная под фамилией Волошинова — “Марксизм и философия языка”, английский перевод которой, сделанный Titunikom и Matejkom, был издан в 1986 году престижным издательством Гарвардского университета.

С точки зрения “самого” Бахтина, эти прочтения внесли значительный вклад в дебаты на тему авторства книг, которые появились под фамилиями троих (а в сущности четверых, поскольку нельзя забывать о Канаеве) мыслителей, а приписывались, однако, Бахтину, или же по крайней мере считалось, что эти работы возникли по его инициативе. Спор продолжается до сегодняшнего дня и обречен остаться неразрешенным. Однако не он является самым важным; гораздо более существенным представляется то, что в международной дискуссии, которая велась и ведется на тему того, кто написал *Марксизм и философия языка, Фрейдизм, Современный витализм, Формальный метод в литературоведении* выявились многие новые, ранее неизвестные факты из первичного контекста Бахтина. Расширились также биографические знания о нем и его круге. С этой точки зрения англ-

лосаксонская бахтинология значительно опережает польскую. Во-первых, потому, что в Польше о биографии долго, до 1983 года, молчали (что решительно изменило восприятие бахтинской мысли), да и сегодня издаются разве что хронологические перечни, где сухо сопоставляются факты, которые мало что значат для не посвященного в политическую историю СССР читателя. Во-вторых, потому, что польская бахтинология до сегодняшнего дня еще не имеет перевода ни “Марксизма и философии языка”, ни *Фрейдизма*, ни *Формального метода в литературоведении*. Данные работы были и являются известными в лучшем случае по английским переводам, в худшем — из вторых рук, и тогда ссылки на них оперируют мистифицированными убеждениями. Помещенные в антологии *Бахтин* небольшие фрагменты мало что с этой точки зрения изменили.

Такое положение вещей удивительно еще и потому, что книжка Волошинова появилась в польском литературоведении уже в тридцатые годы, в работах Давида Хопеншандта, который мастерски транспонировал волошиновский (и виноградовский) анализ синтаксиса и стиля как следов общественной познавательной позиции писателя в работе о несобственно-прямой речи в прозе Кадена. Можно добавить, что Хопеншандту не чужды были также *Проблемы творчества Достоевского*; об этом свидетельствует его анализ соотношения между речью героя и автора, рассуждения о многоголосии исследуемых романов, а также многочисленные ссылки, на те же самые, что и у Бахтина, источники, т. е. изданные в конце XIX века работы немецких классических филологов и Фаддея Зелинского об эпосе, используемые — как и у Бахтина — также как терминологическая основа. На вопросы, почему, несмотря на все это, до сегодняшнего дня работы Волошинова и Медведева на польском языке недоступны, почему Бахтин появился в польском литературоведении как “человек из ниоткуда” — без биографии и монографии, трудно ответить без подробного описания судеб нашего литературоведения после окончания войны, когда наследие межвоенного периода было почти уничтожено, а в лучшем случае, несмотря на усилия ученых польской структурной школы, сохранилось во фрагментарном, урезанном виде. Фактом остается то, что в нашей науке не разыгралась дискуссия на тему авторства, что *Фрейдизм* вообще (с одним исключением) не интересовал наших исследователей, что — и это самое важное — книга *Марксизм и философия языка* не оставила следа на хромающей в то время, анахроничной истории литературы, социолингвистики, социологии литературы подспудно присутствовали постоянно, но в большей степени как анонимные идеи неизвестного происхождения, чем именно бахтинские.

В противоположность уже культурологически и исторически ориентированному англосаксонскому литературоведению. Ранний перевод *Марксизма* и сопутствующие ему дискуссии повлияли также на форму американской неисторической школы (New Historicism) Stevena Greenblatta и на концепцию истории культуры как переводческого трансфера George’a Steinera, вообще на все расцветшие в 80-х годах англосаксонские т. н. политическо-культурные постструктуралистские теории. Без участия Бахтина

и воспринятых от него ключевых категорий (диалога, различия, полифонии, гетероглоссии, случайности, локальности, децентрализации, периферийности, дружности и многообразия) несомненно вся эта т. н. “контекстуалистская парадигма”, как ее также называют, выглядела бы совершенно иначе.

В 80-е годы для американских и британских постструктуралистов Бахтин стал альтернативной фигурой по отношению к деконструктивистским идеям 70-х годов (именуемым текстуализмом), т. е. для Йельской школы, а также для неопсихоанализа Жака Лакана и Юлии Кристевой. Альтернативность бахтинского подхода должна была состоять в контекстуализации текста и его тесной увязке с историческим окружением. Таким образом Бахтина “использовали” в полемике с текстуализмом (который был признан пустым и бесплодным исследованием “самого” текста, близким мистифицированному “формализму”) Terry Eagleton (1982), Dominique LaCapra (1983), Sprinker (1986), Peters Stallybrass (1986) и Allone White (1986). В их работах Бахтин рассматривался как аргумент против Дерриды (Eagleton, Young, 1985) и Лакана (MacCannelle, 1985). David Carroll (1983), сопоставляя Бахтина с Лиотаром, даже критиковал его как недостаточно радикального, слишком умеренного постструктуралиста-постмодерниста, который на самом деле остался верен идеалам модернизма.

Не место здесь подключаться к спору между двумя “парадигмами” англосаксонской мысли, о их “только” текстуальной или “даже” контекстуальной направленности и связанной с этим проблематикой отсутствия идей Бахтина во французско-американском деконструкционизме и бесспорном присутствии в британском и американском культурализме, что якобы доказывало превосходство, большую интеллектуальную зрелость и всесторонность этого второго.

Представляется, однако, что об отсутствии здесь говорить нельзя. Во-первых, в связи с уже упоминаемым вначале бахтинским влиянием на французских литературоведов (таких как Деррида, Барт, Кристева) из группы “Tel Quel”, без которых американского или, по крайней мере, йельского деконструктивизма просто бы не было. Во-вторых, в связи со словарем деконструктивистских исследований, в котором бахтинские категории занимали с самого начала ведущее место. “Диалог”, “различие”, “дружность” и “другой” стали неотъемлемой частью таких работ. Сами концепции текста-интертекста, никогда не готового, не закрытого, неокончательного и нестабильного, постоянно изменяющегося в зависимости от культурной соотнесенности, типичные для деконструктивистов, так же как и их концепция чтения — “ответственного ответа”, наиболее полно изложенная в работах Дерриды и де Мана, а затем развитые Джеймсом Хиллисом Миллером, и наконец — описанная в позднем деконструктивизме 80-х годов в т. н. Ирвинской школе в Калифорнийском университете, когда деконструктивисты выдвигали на первый план этические черты актов / поступков письма и чтения — все это подтверждает бахтинское влияние самым убедительным образом. Более того, деконструктивистский способ связывания анализа текста и контекста, их представление культуры в тек-

сте и текста в культуре (культурной природы текста), умелое обнаружение в текстовых микроследах, в мельчайших частицах грамматической формы высказывания культурных следов, присутствия голоса писателя и провоцируемого читательского ответа — все это практически полностью воспроизводит бахтинско-волошиновский метод работы с произведением. Такое отсутствие, казалось бы, подтверждается отсутствием ссылок на их труды, но это уже относится к специфической поэтике деконструктивистского дискурса, избегающего прямых ссылок на авторитеты, однако приводящего их мысли в бесчисленных аллюзиях, парафразах и квазичита-тах. Впрочем, если измерять бахтинское влияние цитатами и ссылками, то можно отметить полное их отсутствие в работах Умберто Эко, который лишь раз писал о Бахтине прямо (в связи с идеей карнавала), хотя любой компетентный читатель *Имени розы* не будет иметь сомнения в том, чьими словами говорит Вильгельм Баскервилльский в последнем споре с Йоргом Боргесским.

Этот вопрос неоднократно затрагивался англосаксонскими исследователями, которые указывали на сходство бахтинской и йелльской концепций текста, значения, понимания, высказывания, соотношения субъект — язык — сознание — культура (Анчор, 1985; де Жан, 1984; Хауэс, 1986). Самый главный аргумент, который приводился в этом случае против якобы бахтинской, культуралистической, концепции текста в контексте культуры, касался детерминистской трактовки этого соотношения, которая была совершенно чужда мысли Бахтина. Роль языка-сознания как посредника, через которого должен пройти каждый культурный “образ мира”, особенно подчеркивал Дэвид Шеферд (1986а), обращаясь к концепции reader-responce criticism (пользуясь случаем, стоит добавить, что в этнолингвистических трудах работы Бахтина сопоставлялись с теорией лингвистической относительности Бенджамина Ли Уорфа; под влиянием Бахтина появилась также монография авторства Эмили Шульц, представляющая Уорфа как писателя).

Тем не менее, исследователи, положительно относящиеся к деконструктивизму и видящие его корни в бахтинских идеях, проиграли борьбу не только за Бахтина, но и за собственное выживание. Когда с середины 80-х годов в культурологии начал безраздельно царствовать во всех своих многочисленных видах постструктурализм, Бахтин превратился в универсальный инструмент для всего. Его авторитетом пользовались феминистки (Сюзен Лансер, 1986; Дейл Бауэр, 1988) и их союзники (Уэйн Бут), постструктуралистски настроенные неопсихоаналитики (Нейл Брасс, 1976, использующий волошиновскую критику Фрейда для того, чтобы поставить под сомнение лакановскую реинтерпретацию Фрейда), философы политики (Gerald Pirog, который также пользовался аргументами Волошинова против Фрейда, чтобы применить их против герменевтики Габермаса), социальные психологи (Джером Брюнер — с интересными ссылками на Выготского), а вслед за ним антрополог Клиффорд Гиртц. Бахтинская философия “Другого”, философия сознания, основанная на идее соотношения “я — другой”, стала аксиомой в работах философов (у Тайлора,

Макинтайра, Рикера) и социальных психологов (даже конструктивистских течений, например Kenneth Gergen). “Диалог”, “карнавал”, “многоголосие”, “другой”, “периферийность”, “серьезная” и “смеховая культура” стали словами-отмычками, а не ключами во всех вариантах политико-культурных теорий (в постколониальном мышлении, мышлении категориями меньшинств — этнических, сексуальных, религиозных). Бахтинские идеи начали функционировать как ценностные критерии: “диалогичность”, “многоголосие” и “карнавальность” стали обозначать ценности прогрессивные и желаемые, а значит и предпочитаемые исследователями. Последним аккордом такой аксиологизации была, с другой стороны, интересная монография Кена Хиршкопа, который рассматривал бахтинскую концепцию как образцовую для действительно демократического мышления.

Не обошлось и без недоразумений. Измерение истории Бахтиным привело, например, к спору, является ли карнавал (и связанный с ним гротеск) свойством *sui genesis* модернистской формации (как утверждал в 1973 г. Фредерик Джеймсон, а затем David Shepherd, 1983, который соединил ее с дадаизмом), или же свойством постмодернизма (как в свою очередь утверждала Linda Hutcheon, 1983, используя аргументы из Бахтина для утверждения, что постмодернизм является “радикальной практикой” в культуре и литературе, а также Пьерре Мальцужиньска и Майкл Дэвидсон, которые, в свою очередь, трактовали “карнавал” и “многоголосие” как общие эстетические категории, покрывающие постмодернистскую поэтику коллажа и монтажа). В таком же духе — для разграничения романа модернистского и постмодернистского — использовал Бахтина и Дэвид Лодж. Эти недоразумения были естественным следствием, как назвал это Майкл Гарднер, “гагиографизации” Бахтина, т. е. чтения его трудов вне исторического контекста, отрыва их от исходного художественно-литературного контекста, а иногда просто вопиющего незнания не только литературного окружения Бахтина (поэтического творчества Хлебников и Обериутов, прозы Вагинова, Платонова и Замятина), но даже традиций гротеска в литературе XIX века (Гоголя, Достоевского) — не вспоминая уж о том, что “карнавализация”, считающаяся синонимом гротеска, неразрывно срослась с представлениями о мире и в других славянских литературах (в польской, например, Виткаци, Шульц, Гомбрович, Галчинский, Тувим), которым, как и Гоголю, до постмодернизма было очень далеко. Внеисторический подход к истории, к ее периодизации (деление на две большие формации — модернистскую и постмодернистскую) не могли не привести к такой амбивалентности.

На таком универсальном и обобщающем подходе со стороны литературоведов, философов, культурологов и антропологов к категориям, введенным Бахтиным, на их отрыве от личности ученого и его трудов, свободной их реинтерпретации, отразились те изменения, которые происходили со второй половины 60-х годов в философии и научной методологии. Как сегодня хорошо видно, философско-научные работы Бахтина прекрасно сочетались с идеями, сформулированными в ходе двух великих “революций” в области теории познания и методологии науки — в парадигматической

революции, осуществленной Томасом Куном, и когнитивистской революции Наума Хомского и Джерома Брюнера, который, оставив “твердый” когнитивизм, продолжил ее в версии культурной психологии.

О последней лишь упомяну, поскольку идеи Брюнера из его “Actual Minds — Possible Worlds” и “The Culture of Education” только начинают пробивать себе дорогу в литературоведении. Для славистов интересным, однако, может быть то, что Брюнер не скрывал того, что многим обязан великой русской гуманистике начала века, что великими авторитетами для него были Лев Выготский и, конечно же, Бахтин, что в его кругу постепенно открывается Роман Якобсон “без формализма и структурализма”. Как можно надеяться, недолго осталось ждать того момента, когда в этих кругах будет открыта яфетология Марра, работы по исторической семантике и истории человеческого познания Ольги Михайловны Фрейденберг.

Гораздо более важным однако является созвучие бахтинской философии гуманитарных наук с теми категориями, которые ввел сперва Kuhn, а затем Feyerabend, Lyotard, Richard Rorty, Michael Serres, Michael de Certeau. Если сделать хотя бы беглый обзор используемого ими и находящегося сегодня во всеобщем обращении науковедческого словаря, то станет ясным, что это словарь почерпнутый из английских переводов Бахтина. Тезисы Куна (а точнее: Flecka, то есть взятые из работы львовского естествоведа Людвика Флека “Возникновение и развитие научного факта” 1937 г.), полемические по отношению к попперовской логике научного открытия, указывающие на историчность и контекстуальность познания, его полемическую укорененность в преднаходимой гносеологической ситуации и действующем в ней стиле мышления, неотъемлемое увязывание “возникновения и развития научного факта” с расположением субъекта познания (с его соотношением с другими и с собственной биографией, убеждениями, предпочтениями, ценностями) — тезисы эти даже если и не взяты из Бахтина, то легко переводятся на их аналоги из английских изданий его работ. Еще более точным была бы трансляция предложений Feyerabenda и Toulmina, говорящая об открытости, нефинальности и неокончателности познания (open-endedness как по-английски подается *незавешенность*), его вечной нестабильности, неготовности и неподчинения законам исключительно рациональной логики, одним словом — его случайность. Последняя категория — это дословно бахтинская *событийность*, известная из лиотаровской интерпретации Фейерабенда и особенно из Рорти как английская “contingency”. Идеи “разноязычия”, т. е. английской “гетероглоссии” стали в свою очередь фундаментом номадической “гетерологичной” науки Michaela Certeau и Michaela Serres. Многоголосость, многоаспектность познания, распространенная скорее в версии множественности точек зрения (в соответствии с традицией англосаксонской науки, в которой пространственно-визуальные метафоры доминировали над темпорально-слуховыми, характерными для интеллектуальной формации, породившей Бахтина) в философии науки укрепилась благодаря критике сциентизма как “видения из ниоткуда”, которую провел Thomas Nagel. Бахтинский карнавал появился, в свою очередь, как проект методологии литературоведческих

исследований David Carroll, Paul de Man, Elisabeth Bruss. И наконец — благодаря работам Бахтина, Остина, Виттгенштейна — почти повсеместно принятой стала концепция речевых жанров, которая сыграла решающую роль в признании научного высказывания таким же самым видом литературной деятельности как литературное высказывание, а в любом случае высказыванием “fuzzy”, границы которого размыты, а идентификация на основе прежних критериев затруднена (метаязыкового характера, нейтральности и прозрачности языка, референциально измеряемой “правдивости” и т. д.).

Принадлежат ли еще эти категории Бахтину или же они стали всеобщей собственностью науки второй половины 20 века? Определить это также сложно как и в случае права собственности на формулу *ответственного ответа* (*responseable response, answerability answer*), которой повсеместно оперирует особенно этически ориентированная мысль о познании, начиная с 90-х годов, затрагивающая также “личную сферу”, т. е. локальность, случайность и периферийность знания, а также ее неотъемлемо субъектный, аксиологический характер (особенно в литературоведческо профилированных работах философа этики Marthy Nussbaum, у которой Бахтин появляется, однако не напрямую, но через Wayne Booth). Создается впечатление, что в англосаксонской мысли Бахтин стал анонимен, и даже, что пришла вполне понятная усталость от его популярности и интенсивно развиваемой “бахтинской промышленности”, как это определил Garry Morson (*The Bakhtin Industry, 1986*). Злоупотребление автоматизированными словами — жетонами исчерпало терпение (Clifford Geertz заявил, что никогда уже не употребит слова “другой” особенно написанного с большой буквы).

Об этой усталости может свидетельствовать также отсутствие бахтинской мысли в этической критике — наиболее динамичном направлении литературоведческих, философских, культурологических, политологических и антропологических исследований 90-х и 2000-х годов. Сами бахтиноведы и в англосаксонских странах и в Польше открыли Бахтина этического и посвятили ему важные работы; некоторые, руководствуясь его очерком “Искусство и ответственность”, работой “Автор и герой”, а также поздно изданной работой “К философии поступка”, даже пришли к выводу, что вся его мысль входит в сферу философии этики, выдвигая в своих интерпретациях на первый план категории сознания, ответственности и аксиологической оценки за счет категорий, доминировавших до этого (различие, диалог, полифония, карнавал, разноречие, дружба). Однако в самой этической критике в ее разнообразных вариантах Бахтин полностью отсутствует. Данный факт представляется весьма симптоматичным т. к. эта критика как бы бессознательно продолжает главные линии этической мысли Бахтина — прежде всего его полемику с Кантом и нормативной кантианской этикой, противопоставляя ей этику “повседневности” (“прозаичности” как выразились в названии своей монографии Морсон и Эмерсон), этику событийную и безусловно субъектную, занятия которой находятся в постоянном соотношении с литературой.

Бахтин должен также найти свое место в этическом направлении размышлений в области права. Достаточно присмотреться к словарю этих работ, чтобы отметить, что он оперирует терминами и категориями, происходящими из его работ: “даром”, “дружбой”, “ответственностью”, “гостеприимством”, “открытостью” и “событийностью” или “ситуативностью” этических отношений.

Анонимизация Бахтина остается как бы в согласии с его концепцией слова (которое никогда не является чьей-либо собственностью, всегда и свое, и чужое) и концепцией автора — всегда анонимного, остающегося в связи со “вторым” и “третьим” (высказывание, напомним, для него не диалог, а трио). Однако даже, если Бахтин и выпал из памяти науки, то из памяти людей — нет. Приведу в конце последний анекдот — короткое эссе, опубликованное в “Times Literary Supplement” в июле 2004 г. Его автор, Zinovty Zinik, американский журналист левых взглядов, оказался однажды вечером в марокканском баре в Лондоне, чтобы подчеркнуть свою солидарность с шельмуемыми в масс-медиа мусульманами. В баре, как и всегда в таких местах, работал телевизор. Когда там показывали демонстрацию на улицах какого-то азиатского города, что напомнило нашему журналисту подобные процессии во времена Брежнева в Москве, хозяин бара закричал, делая ударение на последнем слоге: “baktin! baktin!”. Оказалось, что он является доктором философии, одним из ведущих иракских ученых и переводчиком работ Бахтина, а телевизионная картинка натолкнула его на сравнение увиденного с карнавалом. Не нужно добавлять, что между ними завязалась поистину бахтинская — случайная и глубокая — дружба. Немного в духе известного лозунга: бахтиноведы всех стран, объединяйтесь...

Rozprawy i monografie anglojęzyczne przywoływane w rozważaniach

- *The Annotated Bakhtin Bibliography*, ed. Carol Adlam, Leeds 2000; *The Annotated Bakhtin Bibliography*, ed. Carol Adlam and David Shepherd, Sheffield 2005.
- *Le Bulletin Bakhtine. The Bakhtin Newsletter*, 1983 i następane lata, ed. Clive Thomson, Queen's University, Canada.
- *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, ed. M. Holquist, transl. C. Emerson and M. Holquist, Austin 1981.
- *Bakhtin School Papers*, ed. Ann Shukman, “Russian Poetics in Translation” 1983, 10
- *Speech Genres and Other Late Essays*, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist, transl. Vern W. McGee, Austin 1986.
- *Art. and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, ed. Michale Holquist, Vadim Lipaunov and Kenneth Brostrom, Austin 1990.
- Carol Adlam, *Ethics of difference: Bakhtin's early writings and feminist theory*, w: *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*, ed. Carol Adlam, Rachel Falcomer, Vitalij Makhlin, Sheffield Ac. Press 1997.
- Robert Anchor, *Bakhtin's truths of laughter*, “Clio” 1985, vol. XIV, nr 3.
- Dale Bauer, *Feministic Dialogism. A Theory of Failed Community*, Albany 1988.
- Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London and NY 1979.
- Jerome Bruner (ed.), *Studies in Cognitive Growth*, New York 1966.
- W. C. Booth, *Freedom of interpretation: Bakhtin and the challenge of feminist criticism*, “Critical Inquiry” 1982, vol. IX, nr 1.

- David Carroll, *The alterity of discourse: form, history, and the question of the political in M. M. Bakhtin*, "Diacritics" 1983, vol. XIII, nr 2.
- Katerina Clark i Michale Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge Mass. and London 1984.
- Robert Cunliffe, *Bakhtin and Derrida: Drama and the phoneyess of the Phone*, w: *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*, ed. Carol Adlam, Rachel Falcomer, Vitalij Makhlin, Sheffield Ac. Press 1997.
- James M. Curtis, *Michael Bachtin, Nietzsche, and Russian pre-revolutionary thought*, w: *Nietzsche in Russia*, ed. Berenice Glatzer Rosenthal, Princeton, 1986.
- D. Danov, *Dialogic Perspectives: The East European Views (Bachtin, Mukarovsky, Lotman)*, "Russian Literature" (Amsterdam) 1986, vol. XX, nr 2; *The Thought of Michail Bakhtin. From World to Culture*, Hong Kong 1991.
- Joan De Jean, *Bakhtin and/in hisotry*, w: *Language and Literary Theory*, ed. B. A. Stolz. L. Dolezel, I. R. Titunik, Ann Arbor 1984.
- Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, London 1981; jego, *Wittegnstein's friends*, "New Left Review" 1982, nr 135.
- Caryl Emerson, *The outer word and inner speech: Bakhtin, Vygotsky and the internalizatoion of language*, w: *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*, ed. Gary Saul Morson, Chicago and London 1986.
- John Frow, *Marxism and Literary History*, Oxford 1986.
- F. W. Galan, *Bakhtiniadi Part II: the Corsican Brothers in the Prague School, or reciprocity of reception*, "Poetics Today" 1987, vol. VIII, nr 3-4.
- M. Gardner, *The Dialogoics of Critique: M. Bakhtin and the Theory of Ideology*, London 1992.
- Clifford Geertz, *Stan antropologicznej sztuki*, w: jego *Zastane światło*, przeł. Z. Pucek, Krakyw 2004.
- Wlad Godzich, *Foreword*, do: M. M. Bakhtin / P. N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, transl Albert Wehrle, Cambridge 1985.
- Ken Hirschkop, *Critical Work on the Bakhtin Circle: a bibliographical essay*, w: *Bakhtin and Cultural Theory*, ed. K. Hirschkop and D. Shepherd, Manchester and NY 1989; *Bakhtin. The Poetics for Democracy*, 1999.
- M. Holquist, *Dialogism. Bakhtin and His World*, London and NY 1990.
- Dawid Hopensztand, *Mowa pozornie zależna w kontekście "Czarnych skrzydeł" Kadena-Bandrowskiego*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wycyckiemu*, Wilno 1937.
- Craig Howes, *Rhetoric of attack: Bakhtin and the aesthetics of satire*, "Genre" 1986, vol. XIX, nr 3.
- Linda Hutcheon, *The carnivalesque and contemporary narrative: popular culture and the erotic*, "The University ofOttawa Quarterly" 1983, vol. LIII, nr 1.
- V. Iwanow, *The significance of M. M. Balhtin's ideas on sing, utterance and dialogue for modern semiotics*, in: *Structuralism and Semiotics*, ed. Henryk Baran, White Plains 1976.
- Frederic Jameson, *Wyndham Lewis as Futurist*, "Hudson Review" 1973, vol. XXVI, nr 2.
- Ann Jefferson, *Bodymaster: Self and Other in Bakhtine, Sartre and Barthes*, w: *Bahtin and Cultural Theory*, ed. Ken Hirshkop and Davd Shepherd, Manchester and NY 1989.
- Dominique LaCapra, *Bakhtin. Marxism and the carnivalesque*, w: *Rethinking Intellectual Hisotry: Texts, Contexts, and Language*, Ithaca 1983.
- Susan Lanser, *Towards a feminist narratology*, "Style" 1986, vol. XX, nr 3.
- David Lodge, *After Bakhtin*, w: *The Linguistic of Writing*, ed. Nigel Fabb et al., Menchester and NY 1987.
- Juliett Flower MacCannell, *The temporality of textuality: Bakhtin and Derrida*, "Modern Language Notes" 1985, vol. 5.
- Ladislav Matejka (1973) *On the first Russian prolegomena to semiotics*, w: V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, transl. L. Matejka and I. R. Titunik, Cambridge 1986.
- Garry Morson, *The heresiarch of META*, PTL 1978, vol. III; *The Baxtin Industry*, "Slavic and east European Journal" 1986, vol. XXX, nr 1.
- Gary Saul Morson, Caryl Emerson, *Bakhtin. Creation of Prosaic*, Stanford 1990.
- Gerald Pirog, *The bakhtin'sd Circle Freud: from positivism to hermeneutics*, "Poetics Today" 1987, vol. VIII, nr 3-4.

- Dana Polan, *Bakhtin, Benjamin, Sartre: toward a typology of the intellectual cultural critic*, w: *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*, ed. Catriona Kelly, Michale Makin, David Shepherd, London and NY 1989.
- Krystyna Pomorska, *Mikhail Bakhtin and his verbal universe*, "PTL" 1984, III.
- Mary Russo, *Female grotesque: carnival and theory*, w: *Feminist Studies/Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis, Bloomington 1986.
- David Shepherd, *Tricksters, carnival, and the magical figures of Dada poetry*, "Forum for Modern Language Studies" 1983, vol. XIX, nr 2; *The authority of meanings and the meanings of authority: some problems in the theory of reading*, "Poetics Today" 1986, vol. VII, nr 1.
- Emily Schultz, *Dialogue at the Margins: Whorf, Bakhtin, and Linguistic Relativity*, Manchester 1990.
- Dmitri Segal, *Aspects of Structuralism in Soviet Philology*, Tel Aviv 1974.
- Michael Sprinker, *Boundless context: problems in Bakhtin's linguistics*, "Poetics Today" 1986, vol. VII, nr 1.
- Peters Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics in Transgression*, London and Ithaca 1986.
- George Steiner, *At the carnival of language*, "Times Literary Supplement" 1981, 17 July.
- I. R. Titunik, *The formal method and the sociological method (M. M. Bakhtin, P. N. Medvedev, V. N. Voloshinov)*, w: V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, 1973.
- Tzvetan Todorov, *Bakhtin. The Dialogical Principle*, transl. Wlad Godzich, Manchester 1984.
- William Garrett Walton Jr, *V. N. Voloshinov: a marriage of Formalism and Marxism*, w: *Semiotics and Dialectics*, ed. Peter Zima, Amsterdam 1981.
- Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford 1977; jego, *The uses of cultural theory*, "New Left Review" 1986, nr 158.
- Robert Young, *Back to Bakhtin*, "Cultural Critique" 1985, 2.

Данута Улицька

професор, доктор габілітований

Інститут Полоністики Варшавського університету

СПРИЙНЯТТЯ БАХТИНА У АНГЛОМОВНИХ КРАЇНАХ І У ПОЛЬЩІ

Резюме

У статті проаналізовано основні фази рецепції теоретичного надбання М. Бах—тіна у англомовних країнах, виявлено розбіжність у сприйнятті його концепції англосаксонськими та польськими дослідниками.

Ключові слова: рецепція, ремінісценція, поетика, антропологія, структуралізм, деконструктивізм.

Danuta Ulitska

Department of theory literature Poland philology Varshava University

THE PERCEPTION OF BAKHTIN IN THE ENGLISH-SPOKEN COUNTRIES

Summary

This article analyses the basic phases, reception of M. Bahtin's theoretical achievement in the English-spoken countries. Also the discrepancy of M. Bahtin's conception by Anglo-Saxon and Polish researchers has been revealed here.

Key words: reception, reminiscence, poetics, anthropology, structuralism, deconstructivism.

О. А. Іванова,

кандидат філологічних наук, докторант кафедри журналістики
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР: МІЖ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВОМ ТА СОЦІАЛЬНИМИ КОМУНІКАЦІЯМИ

Літературний твір розглядається в статті як такий специфічний феномен, дослідження якого триває в зоні перетину інтересів літературознавства як науки про закономірності літератури як виду мистецтва і теорії масової комунікації як науки, що розкриває закономірності побутування її у соціумі і культурі.

Ключові слова: літературний твір, реценція, комунікативний статус, соціальні комунікації.

Бездонне море під назвою “визначення феномену літератури”, що невинно шириться й росте, подає охочим до істини і таку пропозицію: література — це головне в житті, що виражено словами. Навмисне відволікаючись від ідейного сенсу цього висловлювання, хоч і не заперечуючи можливості продуктивних наслідків його розбору і розвою, скажемо про підтекстову частину його смислового поля. Щоб виразити словом головне в житті, література має *стати* (чи точніше — щоразу ставати) спроможною, затребуваною і цінованою в такій якості. Література є те, чим її робить культура, яка через нас продукує її витвори і рецепіює їх. Атмосфера культурної епохи завжди оточує твір, і його мистецький потенціал ставить нас, її агентів, у глухий кут, — кут необхідності пошуку і відповідей на свої питання через літературу, і самих питань, які (у разі їх усвідомлення) сповіщене нею зроблять нашим надбанням. Тобто література виражає словом головне в житті у разі обіймання нею цього місця в культурі, — коли вона має такий комунікативний і функціональний статус.

Наукова проблема, до розв’язання якої має долучитися і ця стаття, — проблема способу дослідження соціокультурної комунікативності літературного твору, а також наукова, зокрема літературознавча, перспектива такого ракурсу бачення мистецтва літератури. Чим визначається, як регламентується та в який спосіб здійснюється літературна комунікація? Що відбувається, коли зустрічаються твір і аудиторія? Які функціональні характеристики літератури та на що вона претендує?

Вже загальний огляд поставлених питань свідчить, що це зона перетину інтересів декількох наукових шкіл, напрямків і навіть окремих наук: структуральної поетики, рецептивної естетики, соціології літератури, а також теорії і історії масових комунікацій.

Структуральна методологія бачить твір як системне утворення, що перебуває у комунікативних зв’язках з іншими семіотичними цілими у спільному полі їх функціонування (Ю. М. Лотман — вчення про семіосферу).

Проблема комунікативності літератури тут постає як проблема перекодування наявного в ньому змісту на мову іншої системи, а будь-яка інтерпретація — завжди переклад, що має втрати через розбіжності у механізмах кодування. Основний акцент такий підхід робить на авторові коду та створеного на його основі повідомлення, втіленням роботи якого і стає структурно-функціональне ціле твору, — сфера виробництва літератури, яка закладає соціокультурну комунікативну стратегію творів як продуктів такого виробництва.

Інший погляд на ті самі питання демонструє рецептивна естетика та близька до неї літературна герменевтика другої половини ХХ століття. Обоє твір цікавить з точки зору рецепції/інтерпретації, — тобто споживача і споживання. Комунікативність твору полягає з перспективи такого наукового погляду у естетичному досвіді, досвіді читання, зміні горизонту очікування читача, оскільки літературний твір — інтенційний об'єкт (Р. Ингарден), що має певну установку-спрямованість на читача, оживає, актуалізується у його свідомості в акті читання, а не забезпечує обмін інформацією. Комунікативний потенціал твору вимірюється не значеннями, як у структуралістів, а смислами і потребує не об'єктивації і пояснення, а розуміння і привласнення (П. Рікер). Читання пов'язує твір з епохою, актуалізує його потенційний стан у власний духовний і емоційний досвід особистості у варіантах наївного, професійного, естетичного чи ідеологічного читання (Р. Ингарден). Твір обумовлюється комунікацією читача з ним, який здійснює і персоніфіковану, і історичну інтерпретацію-самопізнання-через-твір.

Рецептивна естетика також прагне виявити “не стільки індивідуально-суб'єктивні особливості сприймання реципієнтом явищ мистецтва, скільки історичну і соціальну обумовленість естетичних уявлень, зануритись у соціальну структуру естетичної свідомості певної епохи” [2, 47], тобто вийти на узагальнення механізмів рецептивної діяльності як такої. Фактично в такому разі має місце переакцентація дослідницької уваги: літературна творчість стає приводом для активізації рецептивної діяльності, яка і постає основним предметом аналізу. Такий підхід (соціологічний в своїй основі) — бачення місця явища у суспільних структурах, причинно-наслідкові зв'язки різних соціальних сфер, функціонування мистецтва у соціумі — має перспективу покинути поле літератури і зосередитись на дослідженні процесу та результату рецепції в контексті роботи свідомості і функціонування соціуму. Останнім питанням напряму займається соціологія мистецтва (і літератури зокрема): “Соціологія мистецтва шукає відповіді на питання — чому і для чого виникло і функціонує мистецтво як явище соціальне і як тривають процеси його соціального буття” [2, 7]. Установки соціології літератури — дослідження і виробництва, і споживання: типів читачів і авторів та цілей, інтересів, настроїв, вподобань, мотивів поведінки, обумовлених соціальною вкоріненістю їх носіїв. Сам художній твір бачиться тут як об'єктивація суспільних відносин, втілення досвіду сприйняття світу і засіб формування світогляду.

Уявлення про іманентну сутність мистецтва, згідно якої цінність літературного твору не залежить від історичної мінливості поглядів, смаків і естетичних вподобань читачів, а рівна собі та ігнорування мінливості, неоднорідності, історичної і соціальної динаміки комунікативного і функціонального його статусу, суперечить реальному стану речей, адже література, на думку Цв. Тодорова, є перш за все “функціональним утворенням” [4, 8]. Однак захоплення дослідженням історичної обумовленості твору певними установками свідомості чи соціального порядку може призвести до поглинання ними літературної творчості як специфічного виду діяльності у процесі аналізу. Як не втратити власне літератури як основного об’єкта дослідження, аналізуючи її комунікативний і функціональний соціокультурний статус?

Бахтінське уявлення про твір як естетичний об’єкт, результат спільної естетичної діяльності автора, героя і читача, будучи узгодженим з описаними вище уявленнями про літературу в аспекті її комунікативної природи, все ж є альтернативою ім. М. М. Бахтін/П. М. Медведєв у критиці формального методу в літературознавстві наголошує на необхідності розробки соціологічної поетики, оскільки твір є ідеологічним об’єктом, що відображає соціум через естетичну творчість, будучи висловлюванням, яке прагне увібрати і відтворити сам життєвий контекст цього висловлювання, його передумови і обставини, а також претендує на суперництво з об’єктивним світом. Хоч ідеологічні чинники літератури в свою чергу, реалізуються в полі літератури як сфері функціональних можливостей як суто мистецькі: “Будь-який зовнішній фактор, що діє на літературу, викликає в ній чисто літературний ефект, і цей ефект стає визначальним внутрішнім фактором для подальшого розвитку літератури” [1, 140].

Альтернативність цієї позиції полягає перш за все у введенні широкого соціального контексту в царину літературознавчих дослідницьких практик, якого аспекту естетичної діяльності це б не стосувалося. Література як ідеологічний феномен завжди є конкретним історичним явищем, ігнорування чого робить неспроможним її аналіз, оскільки не враховує конкретно-історичної “живої мінливості, розмаїття, специфічності і матеріальної втіленості” [1, 112] усіх і формальних, і смислових можливостей літератури.

Ще одна принципова думка М. М. Бахтіна щодо соціальної комунікативності літератури: “Індивідуальна людина не творить ідеологій, ідеологічна творчість і розуміння її здійснюється тільки у процесі соціального спілкування... — це те середовище, в якому ідеологічне явище вперше здобуває своє специфічне буття, свою ідеологічну значимість, свою знаковість” [1, 115–116]. Саме тому, за М. М. Бахтіним, соціально-історична конкретність комунікативності і функціональності літератури підлягає об’єктивному методу пізнання і вивчення, адже вона характеризується специфічними соціальними формами спілкування, в яких проявляє себе сприймання літератури. Тут слід наголосити два моменти. По-перше, конкретні соціокультурні смисли, настрої, установки (ідеологеми) відображаються у творі — “організованому ідеологічному матеріалі” [1, 116], причому “література в основі свого змісту відображає... тільки живий процес становлення ідеологічного кругозору” [1, 127]. По-друге, твір стає дже-

релом “соціального спілкування”, в якому ідеологічна значимість твору здійснюється, постає, репрезентується: “В різних ідеологіях різняться і самі значення, тобто самі функції творів в єдності соціального життя. В зв’язку з цим різняться і соціальні зв’язки, що реалізують значення, тобто сукупності всіх тих дій і взаємодій, які викликаються і організуються ідеологічним значенням” [1, 120]. Для М. М. Бахтіна це два окремих кола питань: вивчення форм і особливостей організованого ідеологічного матеріалу і вивчення форм і особливостей соціального спілкування, що виявляє конкретно-історичну значимість твору як організованого значимого матеріалу: “Література в своєму змісті відображає ідеологічний кругозір, тобто чужі нехудожні (етичні, пізнавальні і ін.) ідеологічні утворення. Але відображуючи ці чужі знаки, література сама створює нові форми, нові знаки ідеологічного спілкування. І ці знаки — літературні твори — стають реальною частиною оточуючої соціальної дійсності... самі є самоцінними і своєрідними явищами ідеологічного середовища... У них своя самостійна ідеологічна роль” [1, 126].

Проведений огляд проблеми доводить необхідність розмежування двох аспектів єдиного підходу до вивчення комунікативності літературного твору. Назвемо умовно перший з них дослідженням “внутрішньої комунікації”: визначення передумов і параметрів естетично адекватного сприйняття твору через реконструкцію основних естетичних структур сприйняття, закладених у структурі твору як його власна комунікативна стратегія. Другий — назвемо умовно дослідженням “зовнішньої комунікації”: опис та аналіз реальної рецептивної ситуації з її соціологічними, конкретно-історичними і ін. характеристиками і суперечностями як сукупного рецептивного соціального досвіду епохи. Загальна методологічна установка запропонованого підходу — аналіз рецептивних процесів у контексті конкретно-історичного розвитку як процесу становлення *самої* літератури як феномену, що має визначений соціокультурний комунікативний і функціональний статус, будучи продуктом спільної, хоч і плюральної, діалогічної естетичної діяльності автора, героя і читача.

І тут хотілося б звернути увагу на сферу масової комунікації. У соціумі відбувається зустріч між запитами збоку аудиторії до літератури як певного виду діяльності, що виробляє свою продукцію, і пропозицією збоку автури (П. Бурдье). Форм експлікації досвіду читання багато, в разі аналізу вони можуть стати джерелом знань про літературний твір як актуалізовану соціокультурну цінність. Серед них своє посутнє місце займають висловлювання про літературу, розповсюджені через масмедійні канали. Такі матеріали містять оцінні судження про літературу, тобто оприлюднене усвідомлення її цінності, — і як факт цього усвідомлення (зміст), і як спосіб (стратегія). Оскільки масмедійні повідомлення про літературу — не поодинокі, а складають цілий масив, інституціолізований як у самому масмедійному полі, так і в полі літератури (серед інших форм її усвідомлення), то в разі системного вивчення вони можуть дати ґрунтовний матеріал для узагальнень і висновків відносно соціокультурного комунікативного і функціонального статусу літературного твору. Масова комунікація — соціаль-

но орієнтована, її мета — не лише інформування, а і з'єднання індивідів у соціальному середовищі (С. Квіт), тож в ній і література постає пов'язаною з соціокультурним середовищем, яке її породжує, а окремі позиції щодо літератури стають взаємоорієнтованими.

У висловлюваннях про літературу зі сфери масмедіа має місце зіткнення тих уявлень про літературу, (хай і поточних та суперечливих), що висловлені в контексті компетенції самого ініціатора такої комунікації, а не через підпорядкування його (критика, журналіста, пересічного читача) опитувальній логіці науковця-соціолога. Тут і питання, і відповіді, як і всі повороти і напрямки усвідомлення соціокультурного статусу літератури задаються контекстом самого досвіду літератури, що його має суспільство, тобто репрезентують картину такою, якою вона є. Масмедійна розмова про літературу — судження різного штибу і глибини — це діапазон і напрямки усвідомлення її комунікативних і функціональних цінностей “тут і зараз”. Це акт і факт фіксації рецептивного досвіду епохи, який може бути цікавий і своєю варіабельністю, розмаїттям, і своєю масовістю. Це усвідомлення руху літератури у соціумі, її життя.

Масові комунікації реагують на все поле літератури одночасно, як на подієвий потік, що і відображає строкату картину літературного життя, що завжди є середовищем з цілим широким діапазоном антиномічно орієнтованих ставлень до літератури. Таке контекстуальне бачення твору на тлі літературного життя епохи, що дозволяє масмедійний дискурс, надзвичайно важливе, адже: “Літературний твір найближчим чином є частиною літературного середовища як сукупності всіх соціально-дієвих в дану епоху і в даній соціальній групі літературних творів. З точки зору суто історичної одиничний літературний твір є несамостійним і тому реально невіддільним елементом літературного середовища В цьому середовищі він займає певне місце і його впливами безпосередньо визначається” [1, 136].

Оскільки масмедіа — сфера соціальних комунікацій, то і в розмові про літературу тут фігурують соціальні і ідеологічні чинники, аргументи, прояви, фіксація яких важлива в контексті ще однієї думки М. М. Бахтіна про комунікативність літератури: “Кожне літературне явище... визначається одночасно ззовні і зсередини. Зсередини — самою літературою, ззовні — іншими сферами соціального життя. Але, визначаючись зсередини, літературний твір тим самим визначається і ззовні, так як література, що його визначає, сама в її цілому визначається ззовні. А визначаючись ззовні, він тим самим визначається і зсередини, бо зовнішні фактори визначають його саме як літературний твір в його специфічності і в зв'язку з усією літературною ситуацією, а не поза нею. Внутрішнє, таким чином, постає зовнішнім і навпаки” [1, 139].

Одна з функцій журналістських матеріалів про літературу — визначити значимість даного явища, його цінність, а також впорядкувати процес функціонування мистецтва, що в цілому є зоною інтересів літературної критики. Журналістика про літературу і літературна критика, що оприлюднюється через канали масмедіа, — зона, де мають порозумітися автор, твір і читач через створений цими засобами контекст діалогу: “Компетент-

на і здорова критика має давати художнику “соціальне замовлення” на його власній мові як поетичне замовлення... критика, в усякому разі, має бути компетентним перекладачем, *medium'ом*” [1, 147]. Актуальне мистецтво — те, що перебуває у сучасній активній рецепції. І тут можливі варіанти: модність, культовість, публічність, перепрочитання, ін. Але в усіх випадках важливим є не лише факт актуалізації, але і її характер, тобто критерії актуалізації, що також підлягають виокремленню. Коли ж актуалізація твору така, що дає нечітке, неусвідомлюване його прочитання, стратегію напрямку і чинники формування думок та вражень також надає оприлюднення позиції через масмедіа.

Однієї з найбільш ефективних методик дослідження змісту масмедійних текстів є методика контент-аналізу (В. Ф. Іванов) [див.: 3]. Однак уявлення, що кладуться в основу категорій аналізу контент-аналітичного дослідження сучасної художньої літератури як її описує і позиціонує масмедійна сфера, мають формуватися в межах теорії літератури, з одного боку, і теорії інформаційного суспільства, з іншого, оскільки сучасна гуманітарна наука констатує перехід цивілізації до нової стадії розвитку та має розроблені моделі типу цього нового соціального і культурного світу. Таке дослідження проводиться не через опитування, анкетування читачів чи працівників ЗМІ за системою питань, розроблених дослідником, а через аналіз змісту (контенту) медіа, тобто через фіксацію і інтерпретацію кількісних і якісних даних, що подають вже здійснений досвід рецепції мистецтва літератури. Однією з форм його репрезентації може стати вибудована на основі зібраних даних система опозицій, між полюсами яких розташовуються характерні для даних історико-культурних обставин випадки і закономірності рецепції літератури.

Справжнє мистецтво органічне змінній атмосфері епохи, бо утримує місце, з якого надсилає своє світло. Мірилом же визначення цього комунікативного і функціонального соціокультурного його статусу стає сама культура, що занурюючи твір у свої глибини, через наші зусилля робить своїм надбанням.

За умов поєднання літературознавчих і соціально-комунікативних підходів історія літератури може бути репрезентована як широка за своїм діапазоном, різновекторна за спрямуванням, асинхронна, але перманентно динамічна поступова зміна соціокультурного комунікативного і функціонального її статусу, в дослідженні чого і бачиться перспектива.

Література

1. Бахтин М. М. П. М. Медведев. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М. М. Тетралогия. — М., 1998. — С. 110–297.
2. Дуков Е. В., Жидков В. С., Осокин Ю. В., Соколов К. Б., Хренов Н. А. Введение в социологию искусства: Учебное пособие. — СПб., 2001. — 256 с.
3. Новини VS Новини. Виборча кампанія в новинних телепрограмах / За ред. Н. Костенко, В. Іванова. — К., 2005. — 212 с.
4. Тодоров Цв. Поняття літератури та інші есе / Перекл. з франц. Є. Марічева. — К., 2006. — 162 с.

Е. А. Иванова

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
кафедра журналистики:

**ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: МЕЖДУ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕМ И СОЦИАЛЬНЫМИ
КОММУНИКАЦИЯМИ**

Резюме

Литературное произведение рассматривается в статье как такой специфический феномен, исследование которого осуществляется в зоне пересечения интересов литературоведения как науки о закономерностях литературы как вида искусства и теории массовой коммуникации как науки, раскрывающей закономерности ее бытования в социуме и культуре.

Ключевые слова: литературное произведение, рецепция, коммуникативный статус, социальные коммуникации.

E. A. Ivanova

Odessa National I. I. Mechnikov University
Journalism Dept

**WORK OF LITERATURE: BETWEEN THEORY OF LITERATURE
AND SOCIAL COMMUNICATION**

Summary

Work of literature is examined in the article of a specific phenomenon, the investigation of which is taken place in the sphere of intersection of interests of literature as a science about regularity of literature as a kind of art and theory of mass communications as a science about regularity of its existence in society and culture.

Key words: work of literature, reception, communicative status, social communications.

Н. В. Костенко,

доктор филологических наук, профессор,
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
кафедра теории литературы и компаративистики

О ГЕКСАМЕТРЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ И ИВАНА ФРАНКО

В статье исследуются различные формы дактило-хореических имитаций античного гексаметра в переводах и оригинальных произведениях Леси Украинки и Ивана Франко.

Ключевые слова: гексаметр, ритм, цезура, ударение.

Активное приобщение новейшей украинской поэзии к античному стиху начинается с творческой деятельности двух выдающихся украинских писателей на рубеже XIX–XX вв. — Леси Украинки и Ивана Франко. Как известно, именно эти писатели, особенно Франко, в отличие от многих своих предшественников, сумели преодолеть влияние Шевченко, расширили горизонты поэзии, обратились к опыту древней и современной мировой литературы, и это коснулось и сферы их стиха. Если у Шевченко преобладает силлабика (более 60%, по нашим подсчетам) [3, 6], то Леся Украинка и Иван Франко внесли решающий вклад в развитие силлабо-тонического украинского стихосложения, которое даже в конце XIX ст. многими воспринималась как чужеродное заимствование из немецкой и русской поэзии. В русле освоения силлабо-тоники и тоники происходит и разработка античных форм.

Леся Украинка еще в первых, наиболее ранних своих поэтических пробах обратилась к переводу “Одиссеи” Гомера (3-я песня и начало 4-й). Метрический анализ этого перевода (502 строки) показывает, что для дактило-хореических имитаций гексаметра Леси Украинки в ранний период её творчества (1888) характерен низкий уровень хореизации. В целом в I–IV стопах только — 6,6% хореев от общего количества строк, причем наиболее хореична III стопа, т. е. стяжение возникает на месте цезуры; наряду с III более активно используются хореи в I стопе, меньше в IV и совсем редко во II стопе. Очевидно, поэтесса стремилась к максимальной дактилизации гексаметра.

Автор и текст перевода	Стопы				Мужская цезура	Пропуски ударений			
	I	II	III	IV		I	II	III	IV
Леся Украинка Гомер. Одиссея. Песня III, IV (начало)	1,4	1	3	1,2	34,7	13,3	1	1,2	1,8

Преобладание женской цезуры (48,4) над мужской (34,7) свидетельствует о приближении к гомеровскому оригиналу, поскольку, как отмечает М. Гаспаров в статье “Русский гексаметр и другие национальные формы гексаметра”, “греческий гексаметр допускает... женскую цезуру на III стопе (“после 3-го “трохея”), латинский же требует на этом месте мужской цезуры”. [2, 249] Однако в активе у Леси Украинки и ненормативная дактилическая цезура, которая даёт почти 17% строк (16,9). Вместе с мужской цезурой это составляет больше половины строк перевода; таким образом, преобладание женской цезуры относительно.

Пропуски ударений наиболее часто возникают в первой стопе, что, по данным М. Гаспарова, наблюдается в русской поэзии второй половины XIX в., особенно у А. Фета, оказавшего большое влияние “на последующую историю русского гексаметра” [2, 251] и в какой-то мере и украинского. Значительно реже пропуски встречаются в четвертой стопе (контраст сильной пятой стопы и слабой четвертой), ещё реже в третьей (третья сильнее четвертой) и совсем редко во второй стопе (вторая сильная резко контрастирует с первой слабой стопой). Как видим, кривая вторичного ритма в переводе Леси Украинки из “Одиссеи” Гомера имеет круто изогнутой волнообразную форму с вершинами на II и III, а также на V стопах. В нескольких случаях в переводе ослаблена и пятая стопа, но это скорее исключение, чем правило, напр. (в строках 37 и 493):

— *Взяв їх за руки обох і при бѣнкеті посадовів їх*
 — UU — UU — || UU — UUUUU — U
 — *Геліос отже зайшов і всі вулиці посутеніли*
 — UU — UU — || UU — UUUUU — U

Сверхсемные ударения возникают эпизодически и, как правило, во второй половине строки. Напр., на стыке III и IV, а также IV и V стоп (строка 455):

— *Чорная кров потекла тоді з неї й дүх тіло покинув*
 — UU — UU — || UU — UU — UU — U

В этом раннем, ученическом переводе 17-летняя поэтесса чувствует себя еще неуверенно; текст пестрит неестественными смещениями ударений в словах, втиснутых в метрическую схему гексаметра; но в нем проявилась черта, которая станет постоянной особенностью её стихостилистики — периодические отступления от изначально избранной стопности, появление отдельных строк большей или меньшей длины. В переводе из Гомера это 5-стопный дактиль — доля строк, охваченных этим размером, достигает почти 30% (28,3), в меньшей степени — 7-стопный (2,6), 4-стопный (0,8) и 8-стопный дактиль (0,2). Напр. (строки 61–62):

— *“...Те, задля чого сюди прибули ми на чорному прүдкому човні”*
 — UU — UU — || UU — UU — UU — UU — U Д7ц
 — *Потім, як все вже скінчила й сама помолилась*
 — UU — UU — U || U — UU — U Д5ц

Неоромантическая муза Леси Украинки не терпит монотонии, не подчиняется механическому принципу метронома. Отсюда, напр., отдельные

всплески 6-стопного ямба в контексте 5-стопного, которые можно наблюдать во многих её произведениях.

Очевидно, совсем неслучайно в более поздний период в своей оригинальной лирике она позволила себе создавать новые силлабо-тонические модификации гекзаметра. Так, в лирическом стихотворении “На мотив Адама Мицкевича” с эпиграфом (негекзаметрическим) из Мицкевича: “I znowu sobie zadaje pytanie: Czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie?”, свободно интерпретируя заданный мотив, она соединила гекзаметр (в непарных стихах) с 6-стопным амфибрахийем, введя анакрузу в парных стихах (в переводе из Гомера есть два подобных случая). И сделала это скорее всего сознательно, экспериментируя с силлабо-тониной:

Я не кохаю тебе і не прагну дружиною стати.

— UU — UU — || UU — UU — UU — U

Твої поцілунки, обійми і в мріях не сняться мені,

U — UU — UU — UU — UU — UU —

В мислях ніколи коханим тебе не одважусь назвати;

— UU — UU — U || U — UU — UU — U

Я часто питаю себе: чи кохаю? Одказую: ні!

U — UU — UU — UU — UU — UU —

В оригинальной лирике, как и в переводах, имитируя гекзаметр, поэтесса допускает сочетание 6-стопного и 5-стопного дактиля (в стихотворении “Мріє, не зрадь! Я так до тебе тужила... ” и др.). Даже в наиболее четких 6-мерниках иногда проскальзывают 5-дольные строки (напр., в стихотворении “Таємний дар” и др.).

В целом такие вольности — вкрапление строк другого размера в текст, написанный основным размером, — это, как говорилось, общая стилистическая тенденция поэзии Леси Украинки.

С Гомера начинал и Иван Франко. Его перевод первой песни “Одиссеи” Гомера предположительно датируется 1873–1874 гг., когда еще он учился в Дрогобычской гимназии; это были, по словам С. Ефремова, пробы “неопытного пера”, что отразилось и на уровне стиха [1, 42]. О неопытности свидетельствует, в частности, то, что в своем переводе Франко не придерживается гекзаметра и использует 2-сложный стих, преимущественно 5-стопный и 6-стопный ямб, который иногда перебивается хореем и даже тактовиком.

В зрелые годы И. Франко мастерски овладел античным стихом. В конце жизни — в 1914–1915 гг. — он перевел т. н. “Гомеровские гимны” и “Гомеровские эпиграммы”, где создал образцы достаточно традиционного гекзаметра, с постоянной цезурой на третьей стопе (с преобладанием энергичной мужской цезуры). На примере анализа одного из “Гомеровских гимнов” — “Гімна до Афродіти” (1915) (в тексте 292 строки) можно показать, в чем поэт следует традиции, а в чем отступает от нее, ибо поэтический дар, как известно, проявляется в отступлениях от нормы.

Автор и текст перевода	Стопы				Мужская цезура	Пропуски ударений			
	I	II	III	IV		I	II	III	IV
Иван Франко. Гомеровские гимны. IV Гимн Афродите	—	—	3,8	13,4	90,4	26	1	1,7	1

Гекзаметр И. Франко существенно отличается от гексаметра Леси Украинки своим энергичным и более строгим, твердым ритмом. Таких отступлений от шестимерной стопности, как у его младшей современницы, когда треть текста может быть написана 5-стопным дактилем, у него нет и быть не может. В единичных случаях допускается 7-стопный дактиль (напр., “Чь Артемнда ти ббо Латона, абу золотб Афроднта”: — UU — UU — U || U — UU — UU — UU — U). Но главное, что становится структурной доминантой, — это абсолютное преобладание твердой мужской цезуры, которая, как видим, ритмически организует более 90% текста: т. е. даже в переводах из Гомера Франко следует латинской, а не греческой традиции. И очевидно, не случайно, поскольку активно переводил римских поэтов. Примеров латинской, мужской цезуры в “Гимне Афродите” множество; из раздела “Ганимед”:

*Адже премудрий Зевес і білявого в вас Ганімеда
Вхопить велів за його красоту, аби жив між богами
І виночерпієм був для богів у Зевесовім домі, —
Гарний напрочуд, у всіх не смертельних у вічній пошані
і т. д.*

— UU — UU — || UU — UU — UU — U
— UU — UU — || UU — UU — UU — U
UUU — UU — || UU — UU — UU — U
— UU — UU — || UU — UU — UU — U

Соответственно строк с женской цезурой — менее 8 % (7,9) и совсем незначительный процент (1%) — с ненормативной дактилической цезурой. Однако есть два исключительных случая редкой четырехсложной, гипердактилической цезуры, в которой на четвертом слоге неизбежно возникает побочное ударение:

— *Хлібом з амброзією та давала теж одяги гарні*
— UU — UUU || UU — UU — UU — U
— *Любо всміхаючися, сміхолоубна краса Афродіти*
— UU — UUU || UU — UU — UU — U

На место цезуры чаще всего попадает и стяжение стопы — замена третьей дактилической стопы хорейческой. Иногда стяжение сопровождается и противоположным приемом наращивания стопы, т. е. гиперметрией. Напр.:

Та золотії прикраси, сміхолоубива Афродіта
UUU — UU — U || UUU — UUU — U

Наряду с третьей цезурованной стопой часто хорезуется и четвертая стопа, что в целом создает характерный для латинского гекзаметра одно-вершинный ритм [5, 245].

В то же время ритмические модуляции в гекзаметре Франко осуществляются не только и не столько за счет варьирования дактилических и хорейческих стоп, сколько за счет пропусков ударений и еще в большой мере многочисленных сверхсхемных ударений. Как и у Леси Украинки, пропуски ударений чаще всего возникают в ритмическом зачине — в первой стопе.

Не до вподоби бо їй золоті діла Афродіти,

UUU — UU — || UU — UU — U U — U

А полюбила вона, війни й діла [кроваві] Ареса

UUU — UU — || — UU — U — UU — U

В последней — 7-стопной строке ритм разнообразится не только пропуском ударения в первой стопе, но и стяжением цезурованной, третьей, стопы до одного слога, вследствие чего возникает стык ударений в седьмом и восьмом слогах, а также хорейзацией пятой стопы.

Сверхсхемные ударения могут появляться в любом месте строки, но количество слогов, как правило, остается неизменным — 17 в чистом гекзаметре (без стяжений) и 15 с хорейзированной одной стопой. Силлабический фактор, таким образом, сохраняет свою регулятивную роль.

Стыки ударений на месте цезуры напоминают ритмическую структуру пентаметров в элегическом дистихе. Но хорейческая (женская) клаузула говорит о гекзаметричности стиха:

Гарних навчила робіт, кожній здібність якуюсь надавши

— UU — UU — || — U — UU — UU — U

Нередки сверхсхемные ударения на стыке четвертой и пятой стоп:

Вчувши посольство таке від Зевеса, [Трой тішився дуже]

— UU — UU — || UU — U — UU — U

У Франко можно найти даже случай спондеической клаузулы, как в античных образцах:

Сину ж своєму ім'я дай Айней через те, що страшений біль

— UU — UU — || UU — UU — UU —

Утяжеление строки сверхсхемными ударениями — в целом характерная особенность стилистики Франко (позже она отзовется в стихе Б.-И. Антонича).

В последние годы своей жизни И. Франко переводил гекзаметром целый ряд произведений: отрывок из “Илиады” Гомера “Щит Ахилла”; пародийный малый эпос “Батрахомиомахия” (у Франко “Війна жаб із мишами”); произведения Гесиода — “Теогонию”, “Щит Геракла”, “Труды и дни” (у Франко — “Діла і дні”). При чем поэт сравнил греческие оригиналы с французским переводом и убедился в его неточности; так что пришлось использовать и более точные немецкие переводы.

Гекзаметром были переведены также идиллии Теокрита (Феокрита) и произведения греческих пародистов. Из римских поэтов — фрагменты из Вергилия, Горация, Овидия, где поэт искусно использовал элегический дистих.

В 1915 г., за год до смерти, И. Франко переводит лирику Сапфо (цикл “Из Сапфоны” — из восьми стихотворений). Но здесь он не придерживается норматива, не стремится к точному воспроизведению малого и большого сапфического стиха, сапфической строфы — использует монометрический или разностопный 3-сложный стих, с рифмой, создавая по сути не переводы, а перепевы. Напр., 3-стопный амфибрахий с перекрестной рифмовкой:

*Не лихо вина спорожнити
Пугарик один або два,
Але як без ліку їх пити,
То вже закрути голова.*

Или чередование 4-стопного и 3-стопного амфибрахия (Ам 4343):

*Ось тут увінчайся, і гарне волосся
Гілками барвінку вкраси.
І стрічки барвисті ніжніми руками
Вплети до своєї коси*

і т. д.

Интересно, что на два года раньше, в 1913 г., в студии “Алкей и Сапфо” Франко совершил попытку более точно передать звучание сапфической строфы, но и в этом случае придерживался только общего принципа чередования трех долгих и одной короткой — 5-сложной строк (размер — трехсложник с вариациями анакруз: Ан 454→Д2)

*Афродіто, безсмертна Зевесова доню, UU — UU — UU — UU — U
Баламутко на ясному троні, тебе я благаю, UU — UU — UU — UU —
UU — U*

*Не гніти мою душу, о пані велична, UU — UU — UU — UU — U
Горем, журбою! — UU — U*

и т. д.

Причина, которая побуждала поэта отказаться от норматива, на мой взгляд, состоит в том же, о чем говорилось, — в стремлении следовать принципам силлабо-тоники, а не силлабики.

В то же время использование в оригинальной поэзии Франко более каноничных имитаций элегического дистиха (в сб. “Паренетікон”, в “Майових елегіях”) и гекзаметра (напр., в ст-нии “Всякий легенди співа”...) создает предпосылки для развития и национальных форм тонического стиха.

На рубеже XIX–XX вв. для того, чтобы приблизиться к оригиналу, украинские поэты могут уже широко смешивать 2-сложные и 3-сложные размеры. Напр., у Владимира Самийленко находим подражание алкеевой строфе — в стихотворении “Поки душею” (на что указал Б. Якубский), с соблюдением силабо-акцентной конфигурации, где четко проявляется дольникова тенденция:

*Поки душею я не втонув іще — 2 — 1 — 2 — 2
В Нірвану й тіло ще не розпалося, 1 — 1 — 4 — 2
Я можу ще тебе, Вкраїно, 1 — 1 — 1 — 1 — 1
Серцем кохати й тобі служити... — 2 — 2 — 1 — 1*

В отказе от буквализма в имитациях гекзаметра Леси Украинки и Ивана Франко можно увидеть скорее всего желание создавать более естест-

венные, органичные для национальной поэзии их модели по сравнению с теми, которые возникали при строгом следовании оригиналу, тем более, что арсенал средств для такого следования ещё не был выработан в полной мере.

На фундаменте, заложенном Иваном Франко, Лесей Украинкой и их последователями, осваивали античный стих молодые украинские поэты 10–20-х годов.

Литература

1. Бунчук Борис. Віршуння Івана Франка. — Чернівці, 2000. — С. 42.
2. Гаспаров М. Л. Русский гекзаметр и другие национальные формы гекзаметра. В его кн.: Избранные труды. Том III. О стихе. — М., 1997.
3. Костенко Н. В. Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка. — К., 1994 — С. 6.

Н. В. Костенко

доктор філологічних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, кафедра теорії літератури та компаративістики

ПРО ГЕКСАМЕТР ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ІВАНА ФРАНКА

Резюме

У статті виявлено два основних типи дактило-хореїчних імітацій античного гекзаметру в творчості Лесі Українки та Івана Франка: 1) більш вільний, що допускає відхилення від 6-стопної мірності, і 2) більш суворий, з рівною кількістю стоп у Івана Франка.

Ключові слова: гекзаметр, ритм, цезура, наголос.

N. V. Kostenko

Kyiv National University named after Taras Shevchenko
Department of theory of literature and comparative studies

ABOUT LESYA UKRAINKA'S AND IVAN FRANKO'S HEXAMETER

Summary

The article gives a research of two of dactyle and trochee imitations of ancient Greek hexameter in Lesya Ukrayinka and Ivan Franko's literary works: 1) more free verse that allows declinations from six-feet meter; 2) more strict verse with equal number of feet in Ivan Franko's poems.

Key words: hexameter, rhythm, caesura, accent.

З. Б. Лановик,

доктор філологічних наук, професор
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНИХ ТЕКСТІВ У ГЕРМЕНЕВТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ПОЛЯ РІКЕРА

У статті аналізуються основні філологічні погляди Поля Рікера у їх проєкції на сучасні герменевтичні теорії інтерпретації тексту та позатекстових дискурсів. Зокрема розглянуто його концепцію “конфлікту інтерпретацій” та теорію узгодження елементів психоаналізу, структуралізму, феноменології та герменевтики у єдину наукову систему. Основна увага приділена проблемі аналізу Біблії як складного структурного текстового явища та теоретичного обґрунтування особливостей аналізу сакральних текстів в інтерпретативних моделях Поля Рікера.

Ключові слова: герменевтика, інтерпретація, текст, Біблія, розуміння

Поль Рікер зробив вагомий внесок в становленні новітньої моделі герменевтики. Він продовжив шукання попередників, працюючи у напрямі перетворення герменевтики на всезагальну методологію у дослідженнях соціального життя людини та історії, вважаючи, що тільки герменевтика здатна стати логічною основою для узгодження численних, часто суперечливих доктрин (екзистенціалізму, феноменології, трансценденталізму, фрейдизму та ін.), що почали інтенсивно з’являтися і розвиватися у ХХ ст. У цій статті маємо на меті проаналізувати основні положення герменевтичної концепції Рікера у їх проєкції на проблеми аналізу біблійних текстів. Без розуміння цієї складової у встановленні феноменолого-герменевтичної доктрини неможливо досягнути специфіки новітніх шукань у гуманітарній царині ХХ століття. Герменевтика мислилась Рікером як засіб подолання усіх наукових дилем і досягнення методологічної узгодженості усіх гуманітарно-соціальних наук. Перш за все він спробував примирити та об’єднати усі існуючі на той час філософсько-інтерпретативні моделі, зокрема “прищепити” до герменевтики феноменологію та поєднати її з діалектикою (які від часів Шляєрмахера повністю протиставлялися як антагоністичні теорії). Ця спроба мала на меті подолати крайній суб’єктивізм, утверджений екзистенціалістами.

Власне герменевтика, у розумінні Рікера, є інтерпретацією явищ буття, яка повинна спиратися на різноманітні дискурси та сфери знання, суб’єктом котрого є окрема особистість. Звідси випливає і необхідність синтезу наукових підходів і теоретичних концептів. “П. Рікер усвідомлює, що виділені ним методології: археологічна, телеологічна, есхатологічна — і відповідні їм дисципліни: психоаналіз, феноменологія духа і феноменоло-

гія релігії, — становлять різні, якщо не протилежні, способи інтерпретації. Наприклад, при поясненні символів, феноменологія релігії виходить із проблематики священного, у той час як психоаналіз визнає лише одне трактування символу — як результат того, що виникає у ході подолання потягу; психоаналітична герменевтика націлена на дослідження попередніх образів, феноменологія духа — на розкриття образів майбутнього і т. д. І тим не менше ці три методології, розроблювані в психоаналізі, феноменології духа і феноменології релігії, на переконання Рікера, цілком сумістимі, оскільки всі вони, кожна на свій лад, рухаються до онтологічних коренів розуміння і виражаються власну залежність від існування... Більше того, кожна з них має право на існування, тільки доповнюючи одна одну і у взаємодії одна з одною. Філософії як герменевтиці належить поєднати ці, за словами Рікера, що розходяться в різні боки інтерпретації і стати екзегезою усіх значень, існуючих у світі культури” [1, 16–17].

Найґрунтовніше проблеми герменевтики розроблені Рікером у основній фундаментальній праці “Конфлікт інтерпретацій”, що стала своєрідним підсумком не тільки герменевтичної діяльності її автора, а й знаковим етапом нової феноменологічної герменевтики ХХ ст. П’ять розділів “Конфлікту інтерпретації” “Герменевтика і структуралізм”, “Герменевтика і психоаналіз”, “Герменевтика і феноменологія”, “Символіка інтерпретації зла”, “Релігія і віра”) можна розглядати як окремі самостійні праці з різних сфер гуманітарних досліджень у їх взаємозв’язку з колом герменевтичних проблем. Уже самі назви засвідчують позицію Рікера, що полягала в ототожненні герменевтики з феноменологією релігії. Зокрема, уже в передмові “Буття і герменевтика” він зазначає, що “герменевтична проблема виникла спочатку в рамках екзегетики, тобто дисципліни, ціль якої полягає в тому, щоби зрозуміти текст, — зрозуміти, виходячи із його інтенції, зрозуміти на основі того, що він хоче сказати. Якщо екзегеза і породила герменевтичну проблематику, іншими словами, поставила питання про інтерпретацію, то тому, що всяке читання тексту, до того ж пов’язане з *quid*, з питанням про те, “з якою метою” він був написаний, завжди здійснюється всередині тої чи іншої общини, тої чи іншої традиції, того чи іншого потоку живої думки, які мають свої передумови і висувають власні вимоги: так, прочитання грецьких міфів стоїчною школою на основі натурфілософії і етики містить в собі герменевтику, значно відмінну від равіністичної інтерпретації Тори в Галасі і Аггаді; в свою чергу, апостольське тлумачення Старого Заповіту у світлі пришествя Христа дає зовсім інше, ніж у рабинів, прочитання подій, приписів, персонажів Біблії” [7, 33–34].

Виводячи витоки сучасної герменевтики з біблійної екзегетики, він зазначає, що якраз екзегеза перша підняла проблему знака і значення, і уже в “Християнській доктрині” (“*De doctrina Christiana*”) Св. Августина вона була досить детально розроблена. Всупереч ліберальним інтерпретаторам, Рікер позитивно оцінював теорію багатозначності хоча би тому, що “якщо текст може мати декілька смислів, наприклад, історичний і духовний, то необхідно звернутися до значно складнішого поняття значення, ніж поняття про так звані однозначні (*univoques*) знаки, яких вимагає

логіка доведення. Нарешті сама робота інтерпретації виявляє глибокий замисел — подолати культурну дистанцію, відстань, що відділяє читача від чужого йому тексту, і таким чином включити смисл цього тексту у сьогоднішнє розуміння, яким володіє читач” [7, 34]. Так уже у вступі Рікер окреслює основні підвалини своєї герменевтичної концепції — теорію перерозуміння в душі екзистенціалістів та теорію розуміння в душі християнської доктрини: для процесу сприймання людина повинна мати певну суму ідей і переживань, що і викликають певний відголос на прочитаний текст, тому існуючі стереотипи і власні концепції стають домінуючими у процесі сприйняття і розуміння будь-яких явищ культури. Оскільки текст актуалізує ідеї читача, Рікер наголошує, що стосовно розуміння Біблії необхідна віра. Подібна точка зору була висловлена Карлом Бартом, який вважав цю актуалізацію дією Божого Духа, через яку читачеві відкривається внутрішній смисл Писання. Розуміння, за Рікером, повинно розгортатися у двох рівнозначних процесах: 1) встановлення інтенції автора стосовно значення інтерпретованого тексту; 2) усвідомлення суб’єктивності читача, яка залежить від тексту і водночас активна. Завданням інтерпретації стає реконструкція внутрішньої динаміки твору, що обумовлює і його структурування, і проєкції тексту у зовнішніх дискурсах.

Основна герменевтична концепція Рікера ґрунтується на понятті “архітектури смислу”, який, на думку дослідника, може бути подвійним, потрійним і т. д., де перший “вербальний смисл” націлює на усі інші, які існують “в переносному вигляді” (шляхом постійного “перенесення першого смислу”). Ця двозначність чи багатозначність створюється тому, що мова завдяки символічності, здатна “пронизувати” предмет одразу в кількох площинах. У такому твердженні знаходиться оправдання і теоретичне обґрунтування середньовічної теорії багатозначності структури смислу тексту. Таким чином, Рікер вбачає в мові “семантичну вісь” співвіднесення усієї сукупності “герменевтичного поля”, де смисли нашаровуються один на один шляхом об’єктивації життєвих сил у психічних та історичних зв’язках. “Не позбавлено сенсу, якщо ми намагаємося окреслити те, що можна назвати семантичним ядром всякої герменевтики, загальної чи часткової, фундаментальної чи спеціальної. Уявляється, що спільний елемент, присутній скрізь, — від екзегези до психоаналізу, — це певна конструкція смислу, яку можна було б назвати двозначною чи багатозначною; її роль кожного разу (хоча й іншим чином) полягає в тому, щоби показати, приховуючи. І я вважаю, цей аналіз мови зосереджується на семантиці показаного-прихованого, на семантиці багатозначних висловлювань” [7, 43].

Таку багатозначність смислу Рікер пропонує називати “символізмом”, розгортаючи власну концепцію символу. “Я називаю символом всяку структуру значення, де один смисл — прямий, первинний, буквальный — означає одночасно й другий смисл — переносний, вторинний, іносказальний, — який може бути зрозумілий тільки через перший. Це коло виражень з подвійним смислом і творить власне герменевтичне поле” [7, 44]. У зв’язку з цим поняття інтерпретації отримує цілком конкретне визначення: “Ін-

терпретація — це робота мислення, яка полягає у розшифруванні смислу, прихованого за очевидним смислом, у виявленні рівнів значення, включених у буквально значення; я зберігаю, таким чином, початкове посилення на екзегезу, тобто на інтерпретацію прихованих смислів. Так символ і інтерпретація виявляються співвідносними поняттями: інтерпретація має місце там, де є багатоскладовий смисл, і саме в інтерпретації виявляється множинність смислів” [7, 44].

На основі цих вихідних засад Рікер обґрунтовує особливий статус біблійної герменевтики, вказуючи, що “археологія і телеологія виявляють *arche* і *telos*, якими суб’єкт може оволодіти, розуміючи їх; але цього не відбувається зі священним, котре заявляє про себе у феноменології релігії; на рівні символу священне — це *альфа* всякої археології і *омега* всякої телеології; цими *альфою* і *омегаю* суб’єкт не володіє; священне взиває до людини і у цьому взиванні заявляє про себе як те, що розпоряджається її існуванням, оскільки передбачає її абсолютно — і як зусилля, і як бажання бути” [7, 56]. Тому релігійна інтерпретація виходить на рівень *есхатології*, і тільки біблійна герменевтика, що має справу з символічними образами, що виходять до есхатологічної інтерпретації екзистенції, здатна продемонструвати, що різні модальності існування належать до однієї проблематики, оскільки в кінцевому рахунку багатозначні символи забезпечують єдність численних інтерпретацій.

У розділі “Герменевтика і структуралізм” Рікер розробляє структуральні методи інтерпретації, виявляючи, наскільки вони можуть бути прийнятними для герменевтики. Він наголошує, що жодним чином не хоче протиставити герменевтику структуралізму, зіштовхуючи історичність герменевтики і діакронність структуралізму, а, навпаки, намагатиметься їх поєднати як об’єктивне розуміння і розуміння екзистенційне (чи екзистентне). Тут він знову ж таки відштовхується від розуміння символу, цього разу конкретизуючи його значення так: “Символ, говорячи з семантичної точки зору, утворений так, що він повідомляє смисл через посередництво смислу: первинний, буквальний, земний, часто фізичний смисл у ньому відсилає до фігурального, духовного, часто екзистенційного, онтологічного смислу, котрий ніяк не може бути даний поза межами цього опосередкованого позначення” [7, 59].

Перший аспект, на якому він зупиняється досить детально, — поняття “структури смислу” — охоплює різні рівні чи моделі інтерпретації. Структуралізму, на думку Рікера, найбільше відповідає *лінгвістична модель*, оскільки для структуралізму “зрозуміти” — означає впорядкувати, створити систему чи ієрархію значень (як синхронна лінгвістика). Але в такій системі часто не знаходить місця для елементів, які хаотично непослідовно змінюють один одного. Історизм, таким чином, виявляється основним руйнівним фактором системи, що приносить порушення, зміни, а структуралізм так і не зміг охопити діакронії, а розглядав її лише компаративно (як порівняння двох чи кількох синхронічних систем). А структурна герменевтика повинна відповісти на питання, як лінгвістична модель значень між синхронією і діакронією може бути використана для досягнення історично-

сті, властивої символам. У цьому контексті міф і міфологічне мислення, закорінене в ритуал (лінійне чи синхронне за своєю суттю), теж повинно підкоритись символічному мисленню (що виявляється в історичному розвитку образів і значень).

Так Рікер виявляє обмеженість структурального підходу, протиставляючи йому теологію чи біблійну герменевтику: “Одночасно з “Первісним мисленням Леві-Строса я читав чудову книгу Герхарда фон Рада, присвячену теології історичних традицій Ізраїля, — перший том “Теології Старого Заповіту” (Мюнхен, 1957). У ній ми знаходимо теологічну концепцію, прямо протилежну концепції тотемізму, яка, у силу цієї обставини, тлумачить протилежним чином відношення між синхронією і діахронією і більш наполегливо ставить питання про відношення між структуралістським і герменевтичним мисленням” [7, 80]. Основну різницю між цими підходами Рікер вбачає у тому, що для розуміння смислового центру Старого Заповіту не може допомогти жодний перелік чи класифікація, бо зміст визначається керигмою (вістю про діяння Ягве), особливістю переплетенням подій, яке викликане не простою історією, а Священною Історією (Heilgeschichte), тому може порушуватися чітка послідовність чи хронологія подій, може порушуватися лінійна логіка, що спонукає до *інтелектуальної праці*. У той час, як наукова критика прагне до мінімальної верифікації. “керигматичний живопис” прагне до максимальної теологічності: “Саме *інтелектуальна праця* керувала оформленням традицій і привела до того, що ми сьогодні називаємо Писанням. Герхард фон Рад показує, яким чином мінімальні віросповідні принципи формують гравітаційне поле, що притягує до себе різні традиції, що належать до різних джерел, переданих різними групами людей, племенами чи родами... Результат теологічної обробки подій є впорядкованою історією, інтерпретуючою традицією. Перетлумачення кожним поколінням основ традиції надає цьому розумінню історії історичного характеру і втягує його в рух, якому властива така єдність, що не може вкласти в ту чи іншу систему. Ми маємо справу з історичною інтерпретацією історичного” [7, 80–81]. Історичність, що є основною рисою, за якою герменевтика протиставляється структуралізму, в свою чергу, творить ланцюг “типів історичності”: історичність священних подій (прихованих часом) — історичність їх інтерпретації священними письменниками, що складають традицію — історичність її розуміння та інтерпретації (історичність герменевтики). Це зумовлюється передусім значним надлишком смислів, що властиво для біблійних текстів (чим вони повністю протиставляються бріколажу міфо-ритуальному мисленню, яке піддається структурному аналізу повністю). Тому Рікер констатує, що структуралізм (чи структурна антропологія), що досліджує “тотемічний тип” мислення виявляє ознаки наукової дисципліни (що тяжіє до прямолінійної логічної систематизації), в той час як герменевтика — це філософська дисципліна, що має справу з “керигматичним типом” сприйняття світу. Це не означає, що дві моделі не співвідносяться між собою — навпаки, тотемно-міфічна модель співвідноситься з лінгвістичним аналізом, у той час як герменевтична — з інтерпретацією смислу.

Тому, на думку Рікера, не може бути структурного аналізу без герменевтичного розуміння смислового переносу (без метафори, без “translatio”, без опосередкованого набуття смислу, який творить семантичне поле, в межах якого встановлюються структурні гомології). Це призводить до проблеми подвійного смислу (чи навіть множинності смислу “*le sens multiple*”), яку Рікер вирішує, встановлюючи різні *стратегічні рівні* тлумачення символу. При цьому він наголошує, що потрібно брати до уваги, що подвійна дія символу передбачає, що, якщо слово означає одну річ на одному з рівнів, то у той же час воно означає іншу річ на другому, не перестаючи означати першої (і це закладено уже в алегоричній функції мови). Але така множинність смислу притаманна лише такому тексту, в якому події, персонажі, інститути, природні чи історичні реалії — уся їхня сукупність — передбачають перенос історичного смислу в духовну сферу. Таким текстом є насамперед текст Біблії. Однак проблема множинності смислів не є тільки проблемою екзегетики, а проблема міждисциплінарна, що повинна вирішуватися на всіх рівнях аналізу культури, що має справу з інтерпретацією символу, оскільки суть герменевтики базується на тому, що “символічне є сферою вираження нелінгвістичної реальності” [7, 104]. Тому в герменевтиці універсум знаків не закритий (як у лінгвістиці чи структуралізмі, де один знак тлумачиться через інший); герменевтика “працює в режимі розкриття універсуму знаків” (Ч. Пірс).

Рікер показує, що цей “режим розкриття” пов’язаний зі шкалою інтерпретації, що утворюється на стику лінгвістичного і нелінгвістичного — мови і життєвого досвіду; і “специфіка герменевтики як раз полягає в тому, що ця взаємодія мови на буття і буття на мову досягається різними способами... Символізм існує тому, що те, що піддається символізації, першопочатково існує у нелінгвістичній реальності” [7, 105]. Символізм завдяки структурі подвійного смислу виявляє неоднозначність самого буття і навпаки — базуючись на неоднозначності буття, символізм розкриває множинність смислу. Тому першим рівнем інтерпретації повинен бути *герменевтичний рівень*, що виявляє цю множинність. “Герменевтика і структуралізм” становить своєрідне ядро усієї герменевтичної концепції Рікера.

“Символіка інтерпретації зла” є своєрідним прикладним розділом, в якому автор демонструє використання вироблених ним теоретичних положень у процесі інтерпретації біблійних символів. Тут Рікер розгортає так звану “герменевтику символів” у світлі філософської рефлексії. Тут передусім він дає власне розуміння і визначення символу: “Що я розумію під раціональним символом? Те, що поняття не самодостатні, що вони відсилають до *аналогічних* висловлювань, аналогічним не тому, що їм бракує строгості, а тому, що вони володіють надлишковим значенням... Тепер треба повернутися назад: замість того, щоб іти вперед по шляху абстракції потрібно вернутися до багатішого змісту смислу, який притаманний дораціональним “символам”, у тому числі і біблійним символам, які існували до того, як утворилась абстрактна мова: скитання, бунт, відсутня ціль, заплутаний звивистий шлях і, особливо, полон; єгипетський полон, потів вавилонський, що стали символом людської долі під гнітом зла. З допо-

могою цих символів, швидше описових, ніж пояснюючих, біблійні автори позначали деякі незрозумілі нав'язливі риси людського досвіду зла..." [7, 352]. Розглядаючи категорію символу, Рікер говорить, що символ — це знак, як будь-який інший знак, що співвідноситься з якоюсь річчю і водночас спрямований за її межі. Але на відміну від звичайного знаку символ містить подвійну інтенційність: перш за все існує первинна чи буквальна інтенційність, яка передбачає перевагу умовного знаку над природним знаком; над первинною надбудовується вторинна інтенційність, яка передбачає визначену ситуацію людини у сфері Священного. Перша інтенційність (звичайних знаків) — прозора, інтенційність символічних знаків — прихована, але ця “непрозорість” таїть в собі глибину смислу, “смислу невичерпного”.

Рікер вважає, що нема символу, який не веде до розуміння з допомогою інтерпретації. Але в цьому процесі розуміння він виділяє три етапи. Перший — етап феноменології, тобто розуміння символу з допомогою символу чи сукупності символів — тут розуміння передбачає мислення, що охоплює увесь символічний всесвіт. Другий — етап герменевтичний, тобто інтерпретація, яка має справу із символом у конкретному тексті, коли починається компаративний аналіз і “робота мислення для дешифрування”. На цьому етапі найочевиднішим стає відмінність між інтерпретацією символів міфології та екзегезою біблійних символів — тільки остання має справу із “зацікавленим інтерпретатором”: “тільки тоді відкривається те, що можна було би назвати герменевтичним колом, котре любитель міфів залишає осторонь. У загальних рисах це коло можна означити таким чином: “Для розуміння потрібна віра, для віри потрібне розуміння”. Це — не порочне, і тим більше, не смертельно небезпечне коло; це — коло, повне життя та ініціативи. Щоби розуміти, необхідно вірити: дійсно, інтерпретатору ніколи не наблизитися до того, про що повідомляє текст, коли він не перебуває в *аурі* смислу, який шукає. Адже вторинне безпосередньо дане, яке ми шукаємо, вторинну довіру, на яку ми розраховуємо, можна набути лише шляхом герменевтики; ми можемо вірити, тільки інтерпретуючи. Така “сучасна” модальність віри в символи... Таке коло: герменевтика виникає із передрозуміння того, що вона, інтерпретуючи, прагне зрозуміти. Проте завдяки герменевтичному колу я можу сьогодні спілкуватися зі Священним, прояснюючи передрозуміння, яке керує інтерпретацією. Таким чином герменевтика, досягнення “сучасності”, це один із способів, з допомогою якого “сучасність” долає себе в якості забутого Священного” [7, 372].

Однак, герменевтика ще не є рефлексією. Третій, філософський етап інтелектуального осягнення символу — це етап символічного мислення: символ примушує мислити, щоби розкрити Живе Слово. Це відбувається тільки шляхом творчої інтерпретації, яка “з повагою ставиться до першопочаткової загадки символу, керується цією загадкою, але при цьому, але при цьому привертає увагу до смислу, формує смисл, спираючись на автономне і сповнене відповідальності мислення” [7, 373–374]. Рікер детально обґрунтовує, чому інтерпретація символу виходить з логіко-наукової сфери у сферу філософську: по-перше, символ завжди залишається непроникним,

непрозорим, оскільки дається з допомогою аналогії на основі буквального значення, і одночасно залишається втаємниченим; по-друге, символ “полонений різноманіття мов і культур”, і в цьому відношенні завжди є випадковим (чому саме *ці*, а не інші символи?); по-третє, символи примушують думати тільки завдяки інтерпретації, що є своєрідною загадкою (проблемним дешифруванням), а “розгадування загадки — це не наука ні у платонівському, ні в гегелівському, ні в сучасному її розумінні” [7, 394]. З цього і виникає “конфлікт інтерпретацій” різних наукових систем і підходів, це і призводить до характерної риси герменевтики, націленої на онтологічне значення символів Священного, яке досягає своєї кульмінації у філософії мови (Гайдеггера), згідно з якою, символи — це мова буття.

Обґрунтовуючи конфлікт герменевтик, Рікер вказує, що він виникає передусім тому, що рефлексія включає в себе археологію і есхатологію свідомості. Інтерпретуючи археологічні символи (психоаналіз) чи есхатологічні символи, які існують в різних культурах (феноменологія духа), дослідники ігнорують символи Священного, які є “не буденними символами у ряді інших, а особливими... Ці символи вчать нас чогось надзвичайно важливого там, де мова йде про перехід від феноменології духа до феноменології Священного. Ці символи справді чинять протидію всякій редукції і раціональному пізнанню... Така одна із причин, і, можливо, головна, у силу якої нема абсолютного знання, а є лише *символи Священного* — по той бік образів духа” [7, 411].

Так Рікер виходить до проблеми розуміння трансцендентного, яку детально аналізує у розділі “Релігія і віра”. Тут він детально розшифровує власне розуміння герменевтичного кола: “Спочатку герменевтичне коло можна уявити таким чином: щоби розуміти, потрібно вірити, а щоби вірити, потрібно розуміти. Але таке тлумачення ще цілком психологічне; вірі передує об’єкт віри; розумінню передає екзегеза, а її метод — найвному прочитанню тексту. Так що справжнє герменевтичне коло має не психологічну, а методологічну основу; це коло твориться об’єктом, що обґрунтовує і віру, і метод, яким керується пізнання. Коло існує тому, що екзегет не є господарем самого себе; він хоче пізнати тільки те, що говорить текст; задача розуміння диктується тим, про що йде мова в самому тексті. Християнська герменевтика керується вістю, що міститься в тексті; розуміти означає підкорятися тому, чого бажає об’єкт, і що він хоче сказати” [7, 473]. Тут Рікер полемізує з Бультманом, заторкуючи проблему деміфологізації, яку він вбачає не у запереченні надприродного (як це намагався робити Бультман), а в розмежуванні міфічного мислення і біблійного (як це протиставлено уже в Старому Заповіті, коли вся космогонія, етапи становлення людства з позиції юдейської есхатології повністю протиставляються єгипетській чи вавилонській міфічно-ритуальній системі ідолів). Основну проблему герменевтики він вбачає в тому, що від періоду зародження християнства і аж до Реформації не було вирішено питання про співвідношення двох Заповітів, через що і виникла проблема переносного значення в екзегетиці. А необхідно було визнати, що нема двох Писань, а тільки одне Писання навколо єдиної події — з’явлення Христа, і з цієї

позиції і необхідно трактувати увесь корпус Біблії. Юдейську частину не можна розглядати як “Стару”, бо тут “нове не просто замінює старе, але знаходиться з ним у подвійному взаємовідношенні; воно відмінняє його і у той же час завершує його, воно змінює його письмо, перетворюючи в духовне явище; так вода перетворюється у вино. Так християнство само себе усвідомлює, здійснюючи зміни смислу всередині попереднього писання. Ця зміна і лягла в основу першої християнської герменевтики; вона якраз вкладається у це відношення між письмом, історією (ці слова є синонімами) попереднього Заповіту і тим духовним смислом, який несподівано виявляє Євангеліє” [7, 464]. Принцип єдності Заповітів Рікер вважає центральним у християнській герменевтиці, і саме його ігнорування і призвело до деяких хибних висновків у герменевтиці минулого. Розділ “Релігія і віра” підсумовує усі герменевтичні шукання Рікера, демонструючи їх практичне застосування стосовно філософських проблем буття і спасіння людства. Можемо стверджувати, що упродовж усієї діяльності французького вченого головним суб’єктом інтерпретації залишається людина в її історичному та культурному бутті. Внесок Рікера в гуманітарну науку може вважатися своєрідним стрижнем у філософсько-філологічних шуканнях ХХ століття, а тому потребує детального вивчення і аналізу.

Література

1. Вдовина И. От переводчика // Рикёр П. Конфликт интерпретаций. — М.: КАНОН-пресс-Ц — “Кучково поле”, 2002.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. — Том 1. — К.: Юніверс, 2000.
3. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. — Том 2. — К.: Юніверс, 2000.
4. Мазылу А. Д. Герменевтическая “одиссея” Поля Рикёра // Герменевтика: история и современность. — М.: Мысль, 1985.
5. Нарский И. С. Онтология и методология философской герменевтики // Герменевтика: история и современность. — М.: Мысль, 1985.
6. Рикёр П. История и истина. — СПб.: Алетейя, 2002.
7. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. — М.: КАНОН-пресс-Ц — “Кучково поле”, 2002.
8. Bultmann R. Demythologizing of the New Testament // *Kerygma and Myth* / ed. H. W. Bartsch, 1953.

З. Б. Лановик

Тернопольский национальный педагогический университет
имени Владимира Гнатюка
Кафедра теории литературы и сравнительного литературоведения

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТОВ
В ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПОЛЯ РИКЕРА**

Резюме

В статье анализируются основные филологические взгляды Поля Рикера в их проекции на современные герменевтические теории интерпретации текста и экстратекстуальных дискурсов. В частности рассмотрено его концепцию “конфликта интерпретаций” и теорию согласования элементов психоанализа, структурализма, феноменологии и герменевтики в общую научную систему. Основное внимание уделено проблеме анализа Библии как сложного структурного текстового феномена и теоретического обоснования особенностей анализа сакральных текстов в интерпретативных моделях Поля Рикера.

Ключевые слова: герменевтика, интерпретация, текст, Библия, понимание.

Z. B. Lanovyk

Department of theory of literature and comparative studies
V. Gnatuk Ternopil National pedagogical University

**BIBLICAL TEXTS INTERPRETATION IN HERMENEUTICAL
CONCEPTION OF PAUL RICOUER**

Summary

In the article the main philological concepts of P. Ricoeur on their prospective to contemporary hermeneutic theories of text and overtext discourses interpretation are analyzed. Namely his ‘conflict of interpretation’ conception and the theory of psychoanalysis, structuralism, phenomenology, and hermeneutics elements concordance are considered. The main attention is paid to the problem of Bible analysis as the complicated structural text phenomenon as well as theoretical substantiation of sacred texts peculiarities in P. Ricoeur’s interpretative models.

Key words: Hermeneutics, interpretation, text, Bible, understanding, symbol, meaning.

М. Б. Лановик,

доктор філол. наук, проф.

кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

НОВІТНЄ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО У ПОШУКАХ “НАЙКРАЩОЇ” ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

У статті окреслено новітні тенденції вирішення проблем інтерпретації художніх текстів. Аналізується герменевтична концепція, згідно з якою вирішальною при інтерпретації художнього твору є позиція його автора. Сучасне осмислення концепції авторської перспективи у працях Е. Д. Гірша, Ж. П. Сартра, У. Еко, Н. Фрая та ін. пропонує раціональний підхід до проблеми подолання “конфлікту інтерпретацій” не лише в межах інтерпретаційних моделей літературознавства, але й у системі перекладознавчих студій.

Ключові слова: інтерпретація, текст, автор, значення / значимість, переклад.

У другій половині ХХ століття перед літературною герменевтикою зокрема та літературознавчою наукою загалом постала доволі складна дилема. З одного боку, в окремих дослідженнях були чітко закріплені постулати про те, що в кожному тексті закладений безперервний смисл, який можна осягнути, й що будь-яке читання неможливе без інтерпретації; з іншого, — що літературний текст ніколи не означає тільки те, що він хоче означати, тому художній твір є безконечним продукуванням значень і вічним становленням сенсу. Перед герменевтами визріли гострі питання, пов'язані з визначенням того, у чому полягає значення тексту: чи це є те значення, яке в нього вклав сам автор, чи воно знаходиться поза межами авторського контролю; чи значення закорінене в автономній мові (доктрина семантичної автономії), яка, водночас, може забезпечувати різні сенси, відмінні від авторських; чи ж значення тексту полягає в тому, що цей текст означає для різних читачів?

При цьому не можна було ігнорувати усвідомленої стабільності вербального значення, яка забезпечує певну визначеність тексту, і без якої сама його відтворюваність була би неможливою. Як і навряд чи автобіографічні, історичні, культурні, соціальні моменти, авторські інтенції в тексті можна було вважати “нейтральними”. Відповіді на ці питання слід було шукати не у вирішенні поодиноких завдань, а у комплексному підході до проблеми. Цілісним підходом до розв'язання окресленого “конфлікту інтерпретацій” стала, на наш погляд, герменевтика Еріка Доналда Гірша, яка відкрила прямий вихід нових літературознавчих концепцій у сферу перекладознавства.

Вихідним положенням концепції Гірша є його стійке переконання про необхідність повернення у сферу інтерпретації постаті автора й прийняття його позиції за точку відліку. Міркування ученого прості: ті вчені, що відкидають роль автора, просто ігнорують факт, що значення формується свідомістю, а не словами. Якщо би текст означав тільки те, що говорять його слова, то він не означав би нічого конкретного. Хоча і мова / мови і різна свідомість можуть забезпечувати різні сенси тексту, однак, пошуки “найкращого” його значення (відтак, — “найкращої” інтерпретації) повинні ґрунтуватись на тому, що найкращим значенням тексту є авторське значення. В іншому випадку, на якій підставі можна вважати когось іншого (інтерпретатора, критика) автором “найкращої” інтерпретації? Уникнути автора неможливо, оскільки це б означало скасування єдиного стійкого нормативного принципу, який забезпечує стабільну основу для інтерпретації: “Бо якщо значення тексту не є авторським, то жодна інтерпретація не могла б співвідноситись із певним значенням тексту, оскільки текст не міг би мати ні визначеного значення, ні такого, яке можна було би визначити” [8, 5–6]. Якщо значення тексту щоразу інше, і авторське значення не є нормативним принципом інтерпретації, то не залишається жодної можливості встановлення точної інтерпретації чи розрізнення адекватного й неадекватного тлумачення. Оскільки незаперечним залишається факт, що в різних історичних епохах, культурах, соціальних чи психологічних досвідах текст набуває нових сенсів, Гірш пропонує провести розмежування між поняттям “значення тексту” та тим, що окреслюється як “реакція на текст”, “відгук”. Це дає змогу усвідомити, що при різному досвіді змінюється не значення тексту, а ставлення до нього; що відмінності у прочитанні, пов’язані з різними контекстами, — це відмінності у “взаєминах з текстом”, а не виробленням різних його значень.

Значення тексту єдине, і закладається самим автором у його свідомих та позасвідомих проявах (при цьому позасвідоме не можна вважати тим, чого автор зовсім не мав на увазі). Однак, жоден текст не може охопити усіх значень, які автор мав на увазі, коли писав свій твір, а інтерпретатор не може проникнути в авторську свідомість, щоби переконатись, що саме мав на увазі автор. Тому на цьому етапі відкритим залишається питання — що таке інтерпретація і чи можливе правильне розуміння / точний переклад художнього тексту. Е. Д. Гірш пропонує шукати відповіді на підставі того, що нам відомо. Це “відоме” полягає не лише у знанні біографії автора, історичних, культурних, соціальних та ін. фактів, а — і в першу чергу — у тому, що ми дізнаємося зі слів самого автора. Оскільки інтерпретувати / перекладати можна лише те, що передається словами, то основою тлумачення слід вважати вербальний вимір тексту. Автор сам вибирає слова для передачі того змісту, який він вкладає у твір. І навіть якщо у процесі роботи твір розгортається не так, як спочатку планував його творець, це не заперечує того факту, що саме автор (а не мова чи інші чинники) є тим, хто творить значення. Вербальним значенням слів, які вибирає і використовує автор, їх послідовністю і поєднанням, він визначає і формує значення тексту.

У більшості герменевтичних підходів, які були вироблені попередниками й окремими сучасниками Гірша, закріплена думка про те, що межі інтерпретації художнього тексту співвідносні з цілями, які ставлять перед собою інтерпретатори. А такі цілі можуть бути різними. Про це свідчить і підходи з позицій різних дискурсивних практик, що задають систему координат для тлумачення й перекладу (М. Фуко); і прагматична герменевтика Р. Рорті з його концепцією залежності інтерпретації тексту від потреб та вимог суспільної групи, до якої належить автор чи інтерпретатор; і суспільно-політичний підхід Ю. Габермаса, який повернув герменевтику в русло ідеології. Д. Е. Гірш не заперечує саму можливість таких підходів — переслідування відповідних цілей при здійсненні інтерпретації в залежності від того, що має актуалізувати і чого повинна досягти та чи інша версія, — однак вважає їх хибними. Натомість, він пропонує визнати, що справжня ціль інтерпретатора повинна полягати в тому, щоби реконструювати первинне авторське значення, а це неможливо без визнання, що саме автор є ключовою фігурою, джерелом смислу, закладеного в тексті. Факт звернення до авторського значення тексту, реконструювання авторської ситуації Д. Е. Гірш окреслює як “рекогнітивна інтерпретація”. Підставою та підґрунтям такої інтерпретації є відтворюваність та визначеність як основні характеристики вербального значення.

Для узгодження власної позиції з необхідністю примирення із незаперечними фактами, постульованими його опонентами, Е. Д. Гірш виробив концепцію, що стала провідною в герменевтичній науці останніх десятиліть ХХ ст. Ця концепція полягає в розмежуванні *значення тексту (meaning)* та його *значимості (significance)*. На думку вченого, “значення” стосується цілісного вербального сенсу тексту, закладеного у твір автором під час його написання. “Значимість” стосується текстового значення у його стосунку до широкого контексту, такого, як чиясь мислительна система чи система цінностей, мистецький напрям тощо, де зміст твору корелюється цим контекстом.

На стійке переконання Е. Д. Гірша, при врахуванні та розрізненні значення та значимості, можлива демаркація змісту та досягнення єдиного стабільного визначеного сенсу тексту. При цьому різниця між значенням та значимістю є такою ж, як відмінність між об’єктом знання та контекстом, в якому він знайий. Значення тексту завжди залишається сталим, змінюватись може лише його значимість — вона є іншою для іншої історичної епохи, соціальної групи, окремого читача чи навіть автора оригіналу в інший час його життя та творчості. Таким чином, значення пов’язане з розумінням як осягненням вербального пласту тексту, сконструйованого автором, — ні більше, ні менше. Тому перекладач повинен бути націлений на відтворення саме тієї сторони тексту. Для цього йому необхідно визнати детермінуючу волю автора у процесі роботи над оригіналом у визначенні значення твору. У той час, коли значення повністю перебуває у межах інтерпретації та перекладу, значимість співвідноситься зі сферою критичного аналізу та можливих різних підходів до нього й перебуває у царині літературної критики.

Із парадигмою *значення — значимість* у герменевтичній теорії Е. Д. Гірша співвідноситься інша діада — *знання — цінності* (*knowledge — values*). Вона, знову ж таки, покликана підтвердити той факт, що значення тексту, тобто зміст, знання, закладені в нього автором, є стабільною величиною. Однак ця стабільність текстового значення може порушуватись через інші чи змінені цінності, зсуви у значимості. Саме цінності (моральні, естетичні, суспільні, ідеологічні тощо) роблять твір вартісним, однак лише в тому контексті, де поділяють такі ж або подібні цінності. Нейтрального значення без значимості не існує; в іншому разі, якби твір писався лише заради передачі певного знання поза межами конкретних цінностей, то він не мав би художньої вартості в жодному контексті.

Попри те, що інтерпретація неминує корелюється з конкретним суб'єктивним ставленням, яке конститує значення, текст можна зрозуміти лише засвоївши категорії, якими мислив автор, і з його перекспективи. Вибір перекладача на кожному рівні тексту не може бути етично чи аксіологічно нейтральним, однак повинен співвідноситись з авторським у час написання оригіналу. Це, як доводить Гірш, забезпечується здатністю кожного уявити себе кимось іншим, усвідомити в собі іншу індивідуальну, історичну чи культурну можливість. І професійна людина, у тому числі й інтерпретатор чи перекладач, здатна розмежувати те, що означає текст, від того, що цей текст означає для неї чи що він може означати для іншої історичної чи культурної реальності. В останньому випадку їй необхідно засвоїти категорії та цінності цієї іншої реальності.

Як можна досягти консенсусу стосовно текстового значення, коли відомо, що кожна інтерпретація тексту певним чином відрізняється від усіх інших його тлумачень? Американський вчений не заперечує правильності стандартної відповіді, що кожна поодинока інтерпретація не може вичерпати усіх значень тексту і завжди є частковою. Тому слід вітати розмаїття різних інтерпретацій одного тексту, позаяк вони доповнюють аспекти значення і додають до кращого розуміння. Однак Гірш приймає таку позицію із певним застереженням: “Я спробую описати..., як різні інтерпретації можуть і підтримують одна одну і як вони можуть поглибити наше розуміння. Ця відповідь є неправомірною лише тоді, коли не береться до уваги необхідність розрізнення між сумісними та несумісними інтерпретаціями. Складається враження, що така відповідь припускає, що усі “ймовірні” чи “значимі” інтерпретації є сумісними лише тому, що вони усі можуть бути підтверджені самим текстом. Тим не менше, не всі ймовірні інтерпретації є сумісними” [8, 128]. Вчений приходить до висновку, що, “хоча різні інтерпретації і можуть бути примирені, однак не тому, що вони взаємодоповнюють, а тому, що вони інколи вибирають різні шляхи до того самого спільного значення. Однак “... інколи ті загальні значення, які окреслюються інтерпретаціями, є неспіврозмірними. Тому мріяти, що усі фахові інтерпретації є врешті членами однієї щасливої сім'ї, це відмовлятися від будь-якого критичного мислення” [8, 167]. Незмінність та стабільність первинного значення повинна забезпечувати певну “синонімію” перекладу з оригіналом та різних іншомовних версій між собою; і ця синонімія пови-

нна бути дотримана на всіх рівнях тексту. Незначні зміщення у спектрі значень повинні знаходитись у визначених межах, як, приміром, червоний колір може набувати різних відтінків і при цьому мати закріплене за собою значення, незалежно від того, як його уявляє окремих читач. Таким чином, різні реалізації потенціалу тексту, рефлексії різних його аспектів, як різні інтерпретації можуть вважатись онтологічно рівноцінними лише з огляду значимості твору. Але щодо рівня його первісного значення вони жодним чином не можуть бути рівноправними, і набувають різного статусу. Завдання інтерпретатора зводиться до того, щоби верифікувати і обґрунтувати значення тексту як “вірогідно істинні на основі того, що є відомим” [8, 171]. Більше того, необхідно підтвердити не лише, що “інтерпретація є ймовірною, але й що вона серед усіх існуючих є найбільш вірогідною” [8, 171].

Як бачимо, концепції Е. Д. Гірша стали своєрідним поверненням до витоків “чистої” герменевтики. Підтвердження цьому знаходимо і у працях вченого, де він неодноразово висловлює думку про необхідність знову звернутись до герменевтичних законів Шляєрмахера, вважаючи їх “загальними канонами універсального застосування до всіх текстів” [8, 200]. У тому і полягає головне завдання науки про інтерпретацію, щоби вона виробила єдиний перелік правил та методів тлумачення, як це закріплено в герменевтиці: “Загальна герменевтика проголосила принципи, які виявились чинними у всіх випадках текстової інтерпретації. Ось чому загальна герменевтика є поки що єдиним аспектом інтерпретації, який заслужив право називатись “теорією” [9, 18]. Повернення до витоків літературної герменевтики виявилось і у новому проголошенні авторського значення тексту найкращим і первинним у творі, у визнанні першоосновою значення історичну, психологічну та мовну ситуацію автора. Не другорядним стало і повторне запровадження в науковий обіг колись окресленої Дільтеєм категорії цінностей, що змушує розглядати інтерпретацію між двома полюсами — знанням та цінностями, розумінням та ставленням.

Е. Д. Гірш окреслив загальні закони *перспективізму*, згідно з якими сам автор закладає у твір єдину правильну перспективу погляду на нього. Читач зможе досягнути правильного розуміння лише тоді, коли займе визначену автором позицію. Таку точку зору — свідомо чи несвідомо — підтримали й інші визнані науковці. Найвагомішими та найавторитетнішими з цього приводу є окреслена раніше концепція Г. Г. Гадамера про злиття горизонтів та суголосна з нею позиція Ж. П. Сартра, який у своїй знаменитій розвідці “Що таке література?” писав: “А оскільки свобода автора і свобода читача шукають одна одну і через увесь світ линуть назустріч одна одній, то з таким же успіхом можна сказати, що до прийняття рішення читача спонукає зроблений автором вибір певного образу світу, і навпаки, вибираючи собі читача, письменник тим самим приймає рішення стосовно теми свого твору. Таким чином, усі продукти розумової праці містять у собі образ читача, для якого вони призначались” [1, 69–70].

Не менше переконливою і вагомою є з цього приводу позиція У. Еко. У. Еко теж визнає, що при прочитанні твору необхідно віднайти і зайняти

саме ту позицію, яка наперед визначена і задана автором оригіналу: “Автор є тим, хто пропонує певну кількість перспектив і можливостей, які раціонально організовані й доповнені деталями для правильного розвитку” [6, 62]. Кодами власного письма автор заздалегідь задає читачеві необхідну перспективу і, у зворотній взаємодії, проектує текст на “правильного” читача. У своїй “Поетиці відкритого твору” італійський вчений детальніше обґрунтовує власну точку зору, суголосну з пошуками в цьому напрямку. Так він вказує, що уже у древніх було розуміння того факту, що сприйняття твору передбачає взаємодію між суб’єктом, який “бачить”, і твором, як об’єктивною даністю. “Платон у своєму “Софісті” відзначає, ... що митці задають пропорції не у відповідності з об’єктивним станом речей, а у співвідношенні з тим кутом зору, під яким глядач сприймає образи; Витрувій розмежовує *симетрію* та *євритмію*, розуміючи останню як узгодженість об’єктивних пропорцій із суб’єктивними вимогами споглядання; розвиток теоретичного уявлення про перспективу і її практичне осмислення свідчать про поглиблення розуміння того, яку роль відіграє суб’єктивність у витлумаченні твору” [3, 30]. Навіть будучи теоретиком ідеї відкритого твору, У. Еко вважає, що саме цей ефект перспективи є своєрідним лімітуючим фактором. “Такі погляди, — писав він, — однаковою мірою змушували діяти проти *відкритості* на користь *замкненому характерові твору*: Різноманітні перспективні хитрощі становили собою не що інше, як поступку, якої вимагало положення глядача у просторі, і сенс якої полягав у тому, щоби він побачив зображення єдино можливим і правильним чином, саме таким, до якого автор (вдаючись до візуальних трюків) намагався його підвести” [3, 30–31]. Іншими словами, для глядача / перекладача створені усі умови, щоби він не помилився. Йому, у свою чергу, потрібно піти “на поступку”, щоби зайняти позицію, визначену для нього автором.

Подібне ставлення чітко простежується й у інших працях У. Еко, особливо у тих, в яких окреслюється проблема можливих меж інтерпретації [5]; а також у ряді сучасних розробок, в тому числі й суто перекладознавчих. Ключова позиція, постульована у них, полягає в тому, що “кожен маляр, письменник чи композитор заклав конкретну перспективу бачення у свій твір, втілення якої також залежить від можливостей і чіткого дотримання вимог відповідним посередником. У сфері мови перекладач повинен охопити не лише те бачення, яке автор хотів дати у творі, але й реальність, що кожна мова сама по собі пропонує шлях бачення” [11, 32]. Найсучасніші герменевтичні дослідження підтверджують думку, що основні науково-аналітичні методології повинні ґрунтуватись на базі перекладацького мислення [11, 31–45]. Ця думка детально опрацьована В. Ізером, і в кінцевому результаті зводиться до того, що інтерпретація — це і є перекладність [10, 5]. Учений говорить про лімінальний простір, який демаркує кожен твір, відкриваючи і скеровуючи межі інтерпретації. На перший погляд, цей простір створює певну протидію перекладові, однак, саме в ньому закладена та сила, що може дати поштовх до подолання такої протидії. Його реєстр є подвійно кодований: “Він містить точки зору і припущення, що забезпечують той кут, під яким треба підходити до досліджуваного предме-

ту, і водночас від окреслює ті параметри, в межах яких цей твір повинен перекладатись, щоби бути сприйнятим” [10, 6]. При цьому, “диференціал переміщення стає адекватним методом для того, щоби охопити безконечність кінцевими термінами” [10, 7].

Отже, наприкінці ХХ ст. не лише суто герменевтичні дослідження, а й розробки у сфері рецептивної поетики були чітко скеровані в напрямку до первинних витоків “чистих” законів інтерпретації. Прихильники суб’єктивістських теорій були вимушені порушити питання про припустимість / неприпустимість інтерпретаційної “сваволі”. Багатьом з них довелося визнати, що “смерть автора”... відбувається лише в тому випадку, якщо перетворюючи... “авторське письмо” в “текст” чи, наступний етап, — у “твір”, ми будемо це робити, як заманеться, а не так, як того хотів автор, тобто в такому випадку ми виявимося для цього автора або поганими партнерами, або навіть зовсім нездатними до партнерства. Обов’язок професіонала — не знищити автора, а воскресити його. Тому, коли ми підбираємося до “авторського письма”, витворюючи з нього якусь рецептивну “похідну”, у першу чергу варто чесно відповідати на запитання: ми хочемо зрозуміти те, що *сказано* автором, чи ж для нас важливіше те, що *бачимо ми?*.. В ідеалі, швидше за все, мова може йти не про перевагу якого небудь одного з цих сюжетних моментів в рецепції, а лише про збіг напрямку вектора нашого розуміння з вектором авторського задуму” [2, 42–43]. У такий спосіб, навіть у рецептивній естетиці та поетиці довелося визнати, що засаднича формула інтерпретації така: “Твір є в першу чергу *автор* і навіть *символ автора*” [2, 44]. Чи потрібно шукати інших доказів про повернення рецептивної естетики в лоно герменевтики, коли навіть провідний теоретик відкритого твору визнається: “Мені не соромно визнати, що я надаю значення старому і все ж іще вагомому “герменевтичному колу” [4, 64].

Безперечно, з огляду на різнобій у запропонованих сучасною наукою підходах до проблем текстового тлумачення та розуміння ще зарано говорити про однаковість поглядів щодо можливостей досягнення точної інтерпретації чи адекватного перекладу. Однак повернення авторові тексту його первісного вирішального статусу є вагомим внеском у пошуки можливого подолання “конфлікту інтерпретацій” на сучасному етапі розвитку герменевтичної науки, що пропонує раціональний вихід із ситуації “інтерпретаційної кризи”.

Література

1. Сартр Ж. П. Что такое литература? — СПб.: Алетейя, 2000.
2. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. — Чернівці: Рута, 2001.
3. Эко У. Открытое произведение. — СПб.: Академический проект, 2004.
4. Eco U. Interpretation and Overinterpretation / Ed. by S. Collini. — Cambridge University Press, 1992.
5. Eco U. The Limits of Interpretation. — Indiana University Press, 1990; Eco U. Interpretation and Overinterpretation / Ed. by S. Kollini. — Cambridge University Press, 1992.
6. Eco U. The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. — London, 1979.

7. Frye N. Framework and Assumption // Frye N. Myth and Methafor: Selected Essays / Ed. by R. D. Denham. — Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1996.
8. Hirsch E. D. Validity in Inrpretation. — New Haven and London: Yale University Press, 1967.
9. Hirsch E. D. Jr. The Aims of Inrpretation. — Chicago: University of Chicago Press, 1976.
10. Iser V. The Range of Interpretation. — New York: Columbia University Press, 2000.
11. Schulte R. Translation Studies: A Dynamic Model for the Revitalization of the Humanities // Translating Literatures. Translating Cultures. — Stanford, California: Stanford University Press, 1998.

М. Б. Лановик

Тернопольский национальный педагогический университет
имени Владимира Гнатюка
Кафедра теории литературы и сравнительного литературоведения

**НОВЕЙШЕЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В ПОИСКАХ “НАИЛУЧШЕЙ”
ИНТЕРПРЕТАЦИИ: ПЕРЕВОДОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Резюме

В статье очерчено новейшие тенденции в разрешении проблем интерпретации художественных текстов. Анализируется герменевтическая концепция, согласно которой главным в процессе интерпретации художественного произведения есть позиция его автора. Современное осмысление концепции авторской перспективы в трудах Э. Д. Гирша, У. Эко и других предлагает рациональный подход к проблеме преодоления “конфликта интерпретаций” не только в пределах интерпретативных моделей литературоведения, но и в системе переводческих исследований.

Ключевые слова: интерпретация, текст, автор, значение / значимость, перевод.

М. В. Lanovyk

Department of theory of literature and comparative studies
V. Gnatuk Ternopil National pedagogical University

**CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM SEARCHING FOR
“THE BEST” INTERPRETATION: TRANSLATION STUDIES ASPECT**

Summary

In the article new tendencies of resolving of problems of literary texts interpretation are outlined. The Hermeneutic concept where the author’s position is dominant in the process of text interpretation is analyzed. Modern realization of the author’s perspective concept in the works of E. D. Hirsh, U. Eco and others opens rational approach to the problem of resolving of ‘conflict of interpretations’ not only in the dimension of interpretative schemes of Literary Studies, but in the system of Translation Studies also.

Key words: interpretation, text, author, meaning/significance, translation.

Н. П. Малютіна,

доктор філологічних наук, професор

Кафедра української літератури ОНУ імені І. І. Мечникова

АКТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ПРОБЛЕМИ ІСТОРИЧНОЇ ДИНАМІКИ ЖАНРІВ (ЖАНРОВОЇ СИСТЕМИ)

У статті представлено огляд літературознавчих підходів до проблеми динаміки жанрів (жанрової системи) в історико-літературному процесі, виявляється продуктивність структурно-семіотичного, герменевтичного підходів, когнітивних методів дослідження, а також інтертекстуального аналізу жанрових змін у стані синхронії та діахронії.

Ключові слова: жанр, жанрова система, жанрова динаміка, модифікації, трансформації, еволюція, родо-жанрова дифузія.

Цілком зрозуміло, що за останні десять років помітно активізувався інтерес вітчизняної літературознавчої думки до різних історичних та теоретичних аспектів жанрової динаміки української літератури. Передусім це зумовлено спорадичним характером окремих, далеко не вичерпних досліджень тих чи інших жанрів (чи жанрової системи) в межах одного художнього напрямку, літературного періоду, школи, творчості одного (або групи) письменників; існують також небагаточисельні праці, присвячені генетично-типологічному або історико-функціональному аналізу окремих жанрів в межах роду, одного жанру з точки зору його еволюції. На часі системне дослідження жанрової динаміки в історико-літературному процесі на основі новітніх методологій і методик вивчення жанрів, сучасних наукових підходів до аналізу категорій жанру і роду. Ґрунтовним системним дослідженням теоретико-методологічних та історико-літературних аспектів функціонування жанру і жанрової системи стала монографія Н. Копистянської “Жанр, жанрова система у просторі літературознавства” (2005), у якій на основі аналізу вивчення проблем генології європейськими вченими пропонується власна концепція структури і динаміки жанрів (жанрових систем) у літературному процесі.

На основі синтетичного підходу до жанру як динамічної структури, що включає чотири понятійні сфери; 1) відносно сталого теоретичного уявлення про його специфіку, 2) історичного стану, зумовленого взаємозалежністю і взаємовпливом історико-суспільної ситуації епохи та закономірностями літературного процесу, 3) національної своєрідності та 4) індивідуально-авторської реалізації традицій, норм, стереотипів і т. ін., теоретично обґрунтовується поняття “жанрової системи” відносно чотирьох сфер функціонування цього поняття: літератури у цілому, літературної епохи й напрямку, національної літератури (або певної епохи чи напрямку у ній), творчості окремого письменника. Проаналізовано характер кореляцій між означеними сферами реалізації жанрової свідомості та існування жанрів, а також

накладання виробленої жанрової матриці на дослідження різних аспектів функціонування і динаміки жанрової системи [1, 64].

Дослідження кожної сфери жанрового існування і як поняття, і як реалізованого у художніх текстах явища, дало змогу Н. Копистянській виявити складні, маловивчені у літературознавстві питання, що потребують більш глибокого спеціального аналізу і на які варто націлити увагу, розглядаючи будь-які з означених проблем.

Зокрема, аналізуючи першу понятійну сферу жанру, дослідниця означила проблему взаємозв'язку одної жанрової домінанти (або кількох) і поетійно змінних елементів периферії [1, 35].

Обстоючи двосторонній характер зв'язків і "...взаємодії між літературним напрямом, течією і жанровою еластичністю, створенням жанрових різновидів, модифікацій і жанрових систем", авторка зупинилася на деяких чинниках жанрової динаміки в історичному періоді. Серед них розглянуто: зміни на рівні тематики, діалог з традицією, який в залежності від авторського ставлення і сучасного етапу поезики ведеться з різною прагматикою (від спроби відродження традиції до полеміки з нею, пародіювання, заперечення тощо), зміни естетичних уявлень і норм жанрової ієрархії, міжродову, міжжанрову та міжвидову дифузю, видозміну жанрових концепцій, вплив жанрових теорій, розбіжностей між науковою і масово-читацькою рецепцією [1, 39-50].

Констатуючи маловивченість сфери динаміки жанрів у національній літературі, Н. Копистянська наголосила на питаннях "...генетичних і типологічних форм спадковості, безперервності чи припинення традицій у розвитку окремих жанрів, "знехтування" найближчою традицією і звернення до більш давньої, що завжди викликано конкретними суспільними і суто національними чинниками", "впливу зближення та інтеграції культур на розвиток жанрів, національної інтерпретації світового досвіду..." [1, 53].

Детальний огляд 4-ї сфери існування жанрів в індивідуальній творчості здійснюється, очевидно, за принципами взаємовпливу індивідуального авторського стилю та жанрів, хоча поняття "стилю" авторкою не називається. Дослідниця зокрема націлює на дослідження невідповідності авторських жанрових означень і жанрового осмислення на основі сучасного розуміння поезики текстів.

Увагу дослідниці привернули дискусійні питання про характер відношень між різними сферами жанрової специфіки та їх актуалізацією у художніх текстах. Зважаючи на двосторонній характер процесів структуризації та деструктуризації у жанрах і жанрових системах, що залежать від особливостей літературного напрямку, але й водночас визначають його розвиток, Н. Копистянська пропонує розмежування понять жанрова модифікація та жанровий різновид. Дослідниця виявляє відмінність обох явищ на основі власного розуміння жанрової структури, у зв'язку з чим різновидом називає нове утворення зі специфічними по відношенню до основного жанру ознаками, а модифікацію — здатністю жанра як структури до еластичних видозмін, очевидно, за умови збереження домінантних ознак одного жанру [1, 18].

Означені міркування є поштовхом до подальшого вивчення і викликають деякі полемічні застереження, уточнення, які вже виявляються у логіці міркувань дослідниці, але ще виразніше — у її спостереженнях над поетикою жанрів чеської прози, і окреслюють доцільні підходи до розробки означеної проблеми, деталізовані у вітчизняних дослідженнях динаміки жанрів (системи жанрів) у певний період розвитку української літератури, генетично-функціонального розвитку окремих жанрів чи їх груп, тенденцій жанрових змін у творчості одного автора, у творчості письменників певного періоду (школи, угруповання, течії тощо).

Не претендуючи на повний огляд і систематизацію, наведемо хоча б деякі з вітчизняних досліджень, можливо, найбільш показові з огляду на перспективи подальшого розвитку. У колективній монографії Інституту літератури НАН України “Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст.” (1986) з позицій історичної поетики представлено спробу типологізації окремих жанрових систем (як-от малої прози у статті І. Денисюка), аналізу еволюції окремих жанрів в українській літературі певного періоду (напр., жанру повісті в українській літературі другої половини XIX ст., жанру байки у добу порубіжжя кінця XIX — початку XX ст.), жанрових модифікацій і різновидів в межах певного виду (фантастичної повісті в українській літературі 30-х років XIX ст.), у творчості одного автора (розглядається жанрова своєрідність поезії М. П. Старицького, еволюція жанру “поезії в прозі” М. Коцюбинського). Очевидно, це дослідження дає фрагментарні уявлення про окремі аспекти жанрової динаміки окремих жанрів, до того ж у статтях деяких авторів відчутна перевага у бік ідейно-змістових чинників літературного процесу, причому не враховується опосередкований зв'язок цього явища з тенденціями жанрових змін [2].

У роботі О. Гончара “Просвітительський реалізм в українській літературі” (1989) проаналізовано етап становлення в українській літературі першої половини XIX ст., яка досягає “...загальної системності у своїй жанрово-видовій структурі”. Доведено, що категорія жанру втрачає нормативну універсальність риторичної доби, у зв'язку з чим утворюється власна ієрархія жанрових цінностей, активізуються процеси взаємодії і взаємопроникнення жанрів, що визначило дослідницькі підходи до проблеми жанрових трансформацій в українській літературі означеного періоду (того чи іншого напрямку) [3].

У монографії І. Денисюка “Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.” (1999) “...вперше досліджуються жанрові особливості української малої прози у процесі їх еволюції, простежуються засоби поглиблення змістовності жанрових форм та удосконалення і урізноманітнення поетики їх структур” [4, 264]. Поєднання прийомів структурного аналізу із засадами історичної поетики дозволило системно вивчити чинники жанрової еволюції, дослідити наслідки дифузії літературних родів і жанрів, всебічно розкрити жанрову чинність явища психологізації української новелістики означеного періоду у її національній специфіці.

Поняття “жанрової системи” і її атрибутів (взаємодії жанрів, їх еволюції, “тяглості”), “принципи формування жанрових систем розглядаються

у ряді праць, присвячених дослідженню системи жанрів у творчості одного автора. Найбільш вивченою у цьому аспекті можна вважати творчість Івана Франка. На основі синтезу наратологічного та морфологічного аналізу текстів, системно-типологічного і структурно-семіотичного підходів М. Ткачук проаналізував жанрову структуру прози І. Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) (2003). Оперуючи поняттям “глибинної змістової структури” (“матриці жанру”), автор виявив у циклі особливий тип жанрового утворення — “метажанр”, який “...має свою динаміку жанрів і структур” [5, 12]. Методологічного значення набувають висновки дослідника про жанрові інваріанти романів І. Франка (“Морфологія “Борислава сміється” характеризується як інваріантними жанровими ознаками, так і жанротворчими, жанромодифікованими структурами”) [5, 195].

У роботі Ю. Клим’юка “Лірика Івана Франка як система жанрів” (2006) виявлені принципи упорядкування і типології ліричної системи І. Франка на основі розуміння жанру як смислово-емоційного коду поетичної мови, мовного строю твору і виділення трьох основних видових ознак ліризму, а точніше, як зазначив М. Бондар, “атрибутив” ліричного роду: “виражальності”, “звернення” та “зображальності” [6]. Вивчення трьох жанрових типів (груп), а також модифікацій в межах підгруп дозволило виявити ієрархічні зв’язки між ними. Головним фактором системогенези Ю. Клим’юк вважає принцип жанрової еволюції, пов’язує динаміку жанрової системи лірики І. Франка зі стильовою поліфонією. Попри дискусивність віднесення тих чи інших ліричних текстів до тих чи інших жанрів, перспективним видається аналіз розсіювання ознак жанрового канону і появи певних жанрових модифікацій.

У наукових розвідках, присвячених проблемам динаміки окремих жанрів в творчості одного митця, систематизуються види трансформацій, модифікацій жанру в процесі творчої еволюції автора, а також, як правило, у контексті історичного розвитку цього жанру в українській та світовій літературі. Так, наприклад, Н. Тихолоз здійснено системне дослідження жанрових модифікацій казки у творчості І. Франка на основі функціонально-естетичної типології, згідно з якою виділено групи розважально-дидактичних казок, сатиричних і філософських казок, в межах яких розглядаються численні жанрові різновиди [7].

Характерною саме для українського літературознавства є спроба виявити взаємозалежність жанрових і стильових модифікацій як в творчості окремих письменників, так і у функціонуванні одного жанру чи жанрів у літературному процесі певного періоду. Цілком закономірною є поява системних досліджень жанрової динаміки у сучасній літературі, здійснювати які надзвичайно важко, враховуючи розмитість родо-жанрових категорій, дифузність різних поетик, стилів, дискурсивну неоднорідність тексту, неоднозначність літературознавчої рефлексії і т. п. Новаторське дослідження О. Бондаревої “Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання” (2006) присвячено аналізу жанрової парадигми сучасної української драми у зв’язку з різни-

ми способами актуалізації міфогенних структур. Осмислюється нова система жанрологічних стратегій, раніше маргінальних для української драми або взагалі відсутніх в етнодраматургічній діахронії. На основі підходу до міфу як до жанрової домінанти сучасної драми окреслюються жанрові локуси взаємодії міфу і драми, з'ясовуються шляхи гібридизації канонічних та новітніх уявлень (за принципами: традиційний жанр + авторський коментар, редукція жанрового визначення на користь авторської інтенції і т. п.) [8, 417]. Спостерігається жанровий еkleктизм у жанрових дефініціях, у поширенні жанрових різновидів на основі інтермедіальних зв'язків, оновлення давніх жанрів, утворення “жанрових симулякрів з модальними акцентами, перформативними стратегіями” тощо. Робиться висновок про те, що під впливом архітектоніки міфу “субстанціально-смисловий центр” у більшості перехідних жанрів драми пересувається з проблемно-тематичної жанрової домінанти на контекстуальний, інтертекстуальний, асоціативний, інтуїтивний периферійні рівні структури художнього тексту [8, 419]. Загалом дослідниця виявляє креативну потужність жанрової системи новітньої драматургії до плідного трансформування традиції на основі синтезу з культурологічним мисленням сучасної доби.

Показово, що дослідження динаміки одного жанру в українській літературі давали можливість широких узагальнень на рівні теоретичних рефлексій. Так, у роботі Н. Бернадської “Теорія роману як жанру в українському літературознавстві” (2005) другий розділ присвячено проблемі жанрової еволюції новітнього українського роману, певними етапами і складовими якої авторка вважає трансформації і розширення жанрових форм українського роману 20-х років ХХ століття. Жанрові пошуки тогочасних романістів розглядаються згідно з такими формами ставлення до традиції як “відштовхування” від неї та заперечування або пародіювання її. Ця проблема віднесення сучасних текстів до канону вирішується у ракурсі герменевтично-інтертекстуального аналізу з урахуванням змін у теоретично-критичному осмисленні роману [9].

Увагу дослідників привертають аспекти історичної динаміки тих жанрів (жанрових різновидів), які або вважаються специфічним явищем національної літератури (як, скажімо, жанрова форма драматичної поеми, якій присвятили спеціальні роботи Л. Дем'янівська та Б. Мельничук), або настільки адаптованими в українській культурі, що їх генетика зумовлюється фольклорною та літературною традицією і менталітетом українського народу.

Очевидно слід зважати на специфіку двох пов'язаних між собою, але тим не менш не тотожних процесів: історичної динаміки жанрів (жанрової системи) у літературному процесі національної літератури в контексті тенденцій загальноєвропейського (чи світового) літературного руху, а поряд з тим іманентних природі явищ роду і жанру процесів структурних трансформацій жанрів (і жанрових систем), що відбуваються на рівні “морфології жанру”, внаслідок поступальних еволюційних та стрибкоподібних трансформаційних явищ жанрової динаміки. Це націлює у перспективі на вироблення системного підходу до вивчення явищ жанрової динаміки, зумовле-

них групою неоднорідних **чинників**: процесами внутрішньо-системними і позасистемними, детермінованими зміною літературних напрямів, стилів, так і іманентними причинами, як, наприклад, руйнуванням категорії роду і тенденціями міжродових дифузій в межах жанрів; процесами, які відбувалися у стані синхронії, а також спричинені тою чи іншою реакцією на певний етап діяхронного розвитку жанрів, процесами ривалізації (руху жанрів від сублітератури до літератури) і літературного розвитку, інтрасеміотичними та інтерсеміотичними, зумовленими впливом інших мистецтв. Слід урахувати також і відмінність класичних і сучасних теорій жанру (нормативної, класифікаційної, комунікативної, психологічної, онтологічної, генетичної, морфологічної, інтермедіальної та багатьох інших), згідно з якими змінюватиметься дослідницьке бачення усіх аспектів жанрової динаміки.

Системний підхід до процесів і наслідків жанрової динаміки неодмінно викликає потребу в термінологічному уточненні і коректному вжитку таких літературознавчих понять як **еволюція, трансформація, модифікація жанрів (жанрової системи)**, що доцільно вживати щодо тих чи інших процесів і явищ. Так, наприклад, коли йдеться про зміни у парадигмі генетично споріднених жанрів чи жанрових різновидів (як-от: водевіль, комічна опера, мелодрама, міщанська драма, драматичний жарт в українській драмі ХІХ ст.), викликані закономірностями літературного процесу української літератури, очевидно, можна розглядати певні етапи еволюції означених жанрів відповідно до тих першовзірців, що представлені в українській драматургії “Наталкою Полтавкою” І. Котляревського та “Москалем-чарівником” Г. Квітки-Основ'яненка, а також до тих творів у інших літературах, скажімо, до класичних (еталонних) взірців французької мелодрами ХVІІІ ст., з якими дослідники пов'язують формування цього неканонічного жанру. Поряд з тим насичення традиційної для української драми мелодрами нетрадиційним змістом, як, наприклад, у п'єсах С. Черкасенка, А. Крушельницького, В. Винниченка, Л. Яновської і б. ін., коли психологізація, літературизація сюжету викликала певні жанрові модифікації у напрямі психологічної драми, мораліте тощо.

Водночас предметом дослідження багатьох літературознавців, передусім формалістичного та структуралістського спрямування, як відомо, стали явища не планомірної послідовної еволюції, а стрибкоподібних трансформацій. Так, у класичних роботах Ю. Тинянова проаналізовано різні тенденції зіткнення (зіштовхування) нетрадиційної новаторської поетики з ознаками традиційного жанру, як у випадку пародії або стилізації, коли нове явище “заміщує старе”, не являючись “розвитком” старого [10, 257]. Усвідомити неоднозначні підходи до жанрової динаміки у значній мірі допомагають праці С. Скварчинської, на які постійно посилається Н. Копистянська, очевидно, тому, що поділяє погляд на жанр не лише як на феномен культурно-суспільної свідомості, але і як на відносно незалежне від неї явище, що набуває можливостей внутрішньолітературної динаміки. Виходячи з переконання в іманентній здатності жанрів до змін, С. Скварчинська розглянула процеси інтеграції (консолідації) нових жа-

нрів на основі структурних елементів старого, утворення жанру шляхом синтезу кількох жанрових структур. У той же час проаналізовано явища жанрової диференціації, що призводили до жанрових трансформацій як у межах системи жанрів, так і окремих жанрів, навіть, текстів. Історичний характер жанрової динаміки (у даному випадку знов-таки трансформацій) пов'язувався дослідницею зі змінами уявлень про жанрову норму у ту чи іншу епоху, з теоретичною ініціативою окремих показових щодо жанрової норми творів, дискурсивними можливостями верифікації, композиції, синтаксично-риторичними особливостями висловлювання тощо. Можна вважати, що аналітичні висновки С. Скварчинської про культурно-історичну зумовленість жанрового розвитку утворили фундамент кількох літературознавчих спрямувань генології, у тому числі неомарксистського, структуралістського, системно-типологічного тощо [11].

Особливо послідовно аспекти внутрішньо-жанрової та міжжанрової динаміки розроблявся у генологічних дослідженнях структуралістського спрямування Я. Тшинадловського, І. Опацького, М. Гловінського, Г. Маркевича, І. Славінського, Я. Мукаржовського, Р. Уеллека та О. Уоррена, деякою мірою дотичного до їх концепцій Цв. Тодорова та ін.

Одним з перших системно дослідив явище родо-жанрового схрещування в аспекті функціональної поетики І. Опацький, у працях якого аналізується здатність жанру у процесі еволюції відбивати і модифікувати конструктивні ознаки інших родів і жанрів, як-от явища епізації і ліризації драми, драматизації і ліризації повісті тощо.

Я. Тшинадловський пов'язував міжжанрові інтеракції з впливом характерного для одного жанру способу бачення і організації світу на інші жанри. Так він проаналізував сатиричне бачення світу як фактор міжжанрової інтеграції в тому випадку, коли сатиричність абсолютизується і закріплюється в якості жанрової ознаки у таких жанрових різновидах сатиричної комедії, як, наприклад, “шарж-гротеск” або “сатира-фантазія”.

Екстраполюючи уявлення про літературну традицію на закономірності функціонування жанрів, І. Славінський розглядав конкретно історичний стан того чи іншого жанру як “...проекцію діахронії в синхронії”. Ця продуктивна думка означила перспективи аналізу трансформації генотипних ознак жанру в поетиці конкретного тексту. Обґрунтуванню історичної динаміки жанрів присвячені праці М. Гловінського, у яких розглядаються процеси структуризації — деструктуризації жанра, жанрової ідентифікації і диференціації, взаємодії регулятивних і факультативних складових жанру в аспекті синхронії та діахронії.

Прикметою осучаснення літературознавчих підходів до дослідження різних аспектів функціонування, структури, поетики, рецепції та інтерпретації жанрів є синтез методологічних підходів і методик аналізу. Так, скажімо, принципи історичної поетики та морфології жанрів чи типологізації жанрів наповнюються ідеями герменевтики та рецептивної естетики. У фокусі герменевтичного бачення актуалізується подвійна природа жанра як “форми трансляції норм текстопородження, будови тексту і норм інтерпретації тексту”, а також конкретно історичних текстів. Причому реа-

лізація ідеї жанра (або жанрів) у конкретному тексті водночас передбачає встановлення діахронічного зв'язку з історичними етапами утворення і еволюції (чи трансформації) даного жанру, що проявляються у сучасному тексті як “сліди” попередніх етапів існування жанру у його національних інваріантах.

Обстоючи дискурсивну природу жанрів, Цв. Тодоров розглянув “два боки історичного існування жанрів”, як “горизонтів очікування” для читача і “моделі писання” для авторів. Дослідник враховував залежність авторів від існуючої жанрової системи, а також читацької рецепції від існуючих науково-критичних і побутових стереотипів [12, 29]. Можливі ракурси дослідження існування жанрів у конкретній національній літературі конкретного часу Цв. Тодоров пов'язує з тим, що “жанр — це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури”, очевидно, мається на увазі контекст літературно-мистецького напрямку, течій, стилів, шкіл, поширені (модні) теми, фабульні кліше, прийоми поетики, мистецька манера тощо. Виходячи з власного розуміння жанру, дослідник обстоював закони модифікації жанрів (жанрової системи), вважаючи, що нові жанрові форми є модифікацією традиційних, і це зумовлено соціоісторичними чинниками. За його методологічними позиціями, кожний жанр — одночасно явище сучасної літературно-культурної системи і “фрагмент колективної пам'яті”, який нагадує про походження жанру.

Так, наприклад, драматургія В. Винниченка за теоретичними жанровими ознаками переважно відповідає вимогам мелодрами (за виключенням, можливо, п'яти написаних їм комедій), яка кореспондує з так званою “добре зробленою п'есою” Е. Скріба, “міщанською драмою” тощо. Цей жанровий зміст і ознаки форми водночас наповнюються відвертою авторською іронією (пародією) щодо літературизації мелодрами, тогочасної спроби надати їй ознак “високої драми”, “психологічної драми” тощо. Авторський дискурс містить реакцію на літературно-мистецькі стереотипи по відношенню до традиційного сприйняття жанру мелодрами так би мовити у її класичному варіанті і водночас прагматично переноситься на реалії тогочасної культурно-соціальної і театральної дійсності.

Дослідження зв'язку поетики текстів як з існуючим (науковим і побутовим) уявленням про історичний етап зрілості і розвитку певного жанру, а водночас вписуваність цього художнього тексту в історичну поетику доби, дає найбільш цілісне розуміння явища жанрової еволюції, модифікації або трансформації у той чи інший період розвитку української літератури. Зрозуміло, що у кожній національній літературі виявляються специфічні ознаки динаміки жанрової системи і окремих жанрів порівняно з загальноєвропейським чи світовим літературним процесом, але очевидно існують певні універсальні закономірності — формування і розвитку жанрів, на які і доцільно орієнтуватися.

У межах структуралістського і герменевтичного підходів до проблем сучасної генології виділився ще один методологічний ракурс дослідження і сформувався методи аналізу жанру (жанрової системи) на основі теорії інтертекстуальності, жанрові аспекти якої закладені ще у працях М. Бах-

тіна, у контексті його металінгвістичної теорії комунікації. Явище жанрової трансформації пов'язувалося дослідником з артикуляцією у рамках цілісного висловлювання вторинних жанрів тих експресивно офарблених кодів, які зберігали зв'язок з мовленнєвими жанрами і типовими ситуаціями культурного спілкування. У фундаментальній роботі “Проблема мовленнєвих жанрів” жанрова експресія висловлювання розглядається як “стилістичний обрис” слова, яке “...належить до того жанру, у якому це слово зазвичай функціонує, це — відзвук живого цілого, який звучить у слові” [13, 192].

Певного узагальнення позиції структуралістів знайшли у відомій концепції Ж. Женетта, який проаналізував п'ять видів інтертекстуальності: інтертекстуальність у вузькому смислі, як присутність тексту у тексті, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність [14]. Важливо підкреслити, що женеттівське розуміння архітекстуальності як міжтекстового віднесення до усталених нормативів поетики, у тому числі і жанрових, яке знайшло розвиток у працях тих дослідників, що обстоювали позиції пізнього структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму, дозволяє сприймати віднесення більш сучасного тексту до певного (у тому числі і жанрового) прототипу як історичний процес розвитку і трансформації жанрів.

У працях сучасних польських теоретиків-деконструктивістів Р. Нича та С. Бальбуса у найбільш загальних рисах розроблена типологія інтертекстуальних стратегій тексту та їх семантико-прагматичних критеріїв.

Згідно з логікою мислення Р. Нича (“Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze”, “Sylwy współczesne”) жанрова специфіка текстів сприймається як різновид інтертекстуальних відношень, здійснюваних за посередництвом тим чи іншим образом реалізованих жанрових норм [15, 69]. Р. Нич доводить, що текст входить у інтертекстуальні відношення з жанром, і це не вважається порушеннями ієрархії понять, оскільки структури кода взаємодіють з тими структурами, які “відповідають” за реалізацію жанра, оскільки у даному випадку код визначає структуру прототипів, ідеальних першовзірців, що якнайповніше реалізують жанрову норму [15, 70]. Такий підхід містить фундамент для розвитку когнітивного спрямування у генології на основі теорії жанрових прототипів.

Вважаємо надзвичайно перспективним вироблення С. Бальбусом певної типології “взаємодії” текстів з жанровими прототипами. Дослідник розмежовує два способи інтеракції текстів з існуючим уявленням про жанрові прототипи: це відтворюючий (імітуючий) спосіб стилізації жанрового прототипа або полемічне перенесення елементів жанрової форми (змісту) на новий текст. Перенесення сталих ознак прототипу на семантично чужерідний ґрунт (поетику тексту) викликає такі його жанрові трансформації як: містифікація, карикатуризація, травестія, пародія, алегорія тощо.

Важливим механізмом транстекстуальних відношень дослідник вважає тематичну транспозицію, яка полягає у “нав'язуванні” одного сучасного тексту до іншого за допомогою “квазі-іконічних” знаків (тем, мотивів, героїв, топосів, символів тощо) [16, 343]. Оскільки ці “знаки” поряд з іншим

передають і жанрові ознаки, залежно від характеру тематичних транспозицій змінюється сприйняття жанрової природи тексту. Такий підхід дозволяє С. Бальбусу розглядати історичну еволюцію літературних форм як еволюцію герменевтичну, зумовлену зміною історичних значень цих форм та соціальних оцінок подібних змін [16, 88].

Герменевтичний механізм динаміки літературних (у тому числі і жанрових) систем полягає, за спостереженнями дослідника, не лише у зміні семіотичних (стилістичних) елементів системи, але і в “...еволюції смислових форм у їх конкретних, здійснених вже у минулому реалізаціях...”, поскільки вони актуалізуються у сучасному літературному процесі [16, 88].

Відтворення ознак жанру (взагалі форми) полягає у перенесенні характерних ознак прототипа у поетику більш сучасного тексту, який пропонується “читати” з позицій сучасної поетики, враховуючи реінтерпретацію взірця.

Розглядаючи різновиди стилізації, яку С. Бальбус вважає видом інтертекстуальності, дослідник доводить, що вона не лише утворює діалог або полеміку з традицією, послуговуючись її дискурсивними нормами, але, в той же час, із сучасним літературним процесом у випадках приховування фактів еволюції традиції або компрометації взірців. В залежності від авторських стратегій можна спостерігати містифікацію еволюції історичних форм (жанрів), відмову від традиції, розриви, зміщення, що є особливо актуальним для української літератури ХХ століття.

Таким чином, системне дослідження жанрової динаміки української літератури доцільно вести на основі кількох методологічних позицій, які, накладаючись, взаємодоповнюють одна одну, збагачуючи діапазон дослідницьких стратегій властивими їм методами і прийомами. Представлений огляд теоретико-історичних праць, присвячених різним аспектам генології, переконує у продуктивності **структурно-семіотичного підходу до проблем зміни жанрів (жанрової системи), герменевтичного аналізу** з метою встановлення відповідності між синхронічним та діахронічним станом жанрів, враховуючи перспективність **когнітивних методів** дослідження згідно з теорією “**жанрових прототипів**”. Продуктивними є також способи **інтертекстуального аналізу жанрової динаміки**, тим більш, що вони узгоджуються з деконструктивістськими поліцентристськими засадами художнього мислення нової і новітньої доби.

Література

1. Копистянська Н. Жанр. жанрова система у просторі літературознавства. — Львів: ПАІС, 2005. — 368 с.
2. Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ — поч. ХХ ст. — К.: Наукова думка, 1986. — 295 с.
3. Гончар О. Просвітительський реалізм в українській літературі. — К.: Наукова думка, 1989 — 175 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. — Львів: “Академ. Експрес”, 1999. — 280 с.
5. Ткачук М. Жанрові структури прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). — Тернопіль, 2003. — 384 с.

6. Клим'юк Ю. Лірика Івана Франка як система жанрів. — Чернівці: Рута, 2006. — 406 с.
7. Тихолоз Н. Жанрові модифікації казки у творчості Франка: Автореферат дис.... канд. філ. наук. — Львів, 2003. — 20 с.
8. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. — К.: Четверта хвиля, 2006. — 512 с.
9. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція. — К.: Академвидав, 2004. — 368 с.
10. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 572 с.
11. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. — W. — wa: PAX, 1965. — Т. III. — 412 s.
12. Тодоров Цв. Поняття літератури та інші есе. — К.: Видав. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. — 162 с.
13. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. Работы 1940-х — нач. 1960-х гг. — М.: “Русские словари”, 1997. — С. 159-207.
14. Genett G. Palimpsesty // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. — Kraków: WL, 1992. — S. 317-366.
15. Nycz R. Sylwy współczesne. — Kraków: Universitas, 1996. — 219 s.
16. Balbus S. Między stylami. — Kraków: Universitas, 1996. — 442 s.

Н. П. Малютіна

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
кафедра украинской литературы

АКТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКИ ЖАНРОВ (ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ)

Резюме

В работе представлен обзор литературоведческих подходов к проблеме динамики жанров (жанровой системы) в историко-литературном процессе, выявляется продуктивность структурно-семиотического, герменевтического подходов, когнитивных методов исследования, а также интертекстуального анализа жанровых изменений в синхронном и диахронном состоянии.

Ключевые слова: жанр, жанровая система, жанровая динамика, модификация, трансформация, эволюция, родо-жанровая диффузия.

N. P. Malutina

Ukrainian literature department
Odessa I. I. Mechnikiv National University

ACTUAL APPROACHES TO THE PROBLEM OF HISTORICAL DYNAMICS OF GENRE (GENERIC SYSTEM)

Summary

The article provides a theoretical review of approaches to the problems of dynamics of genre in the historical literary process, enlightens the productivity of structural, semiotic and hermeneutical approaches, cognitive methods of investigation, as well as intertextual analysis and transformations of genre both in synchrony and diachrony.

Key words: genre, generic system, dynamics of genre, modification, transformation, evolution, diffusion of genre.

В. Д. Наривская
(Днепропетровск)

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

(рецензия на монографию А. Е. Нямцу “Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). — Черновцы: Рута, 2007. — 520 с.)

Предваряя анализ книги А. Е. Нямцу, напомним известную реплику Д. С. Лихачева, который подчеркнул, что “у нас в литературоведении очень мало “сквозных” тем, — тем, охватывающих одно явление за несколько веков на примере творчества многих писателей и по возможности на материале многих литератур”. Сказанное остается актуальным и в настоящее время, а рецензируемая работа существенно обогащает наши представления о мировом литературном процессе.

В современном литературоведении монография А. Е. Нямцу во многих отношениях явление знаковое, уникальное и, подчеркнем, методологически перспективное. Эта книга систематизирует хорошо известные ученым многочисленные публикации исследователя (монографии, учебные издания, статьи), в которых автор содержательно обобщает огромный контекст историко-литературного материала, осмысливает его многообразные проблемно-тематические уровни, разрабатывает индивидуальную методику анализа, формулирует очевидно перспективные проблемы, требующие осмысления в перспективе.

Проблема, вынесенная в заглавие монографии, является одной из наиболее значимых в современной компаративистике. Она существенно актуализируется в контексте глобальных тенденций, которые определяют мультикультурализм современной культуры. Структура монографии ориентирована на целостный анализ чрезвычайно многообразного материала разных культурно-исторических эпох (от античности по XX в.), при этом основное внимание концентрируется на многообразных аспектах ремифологизации в их интертекстуальных проявлениях.

Монография А. Е. Нямцу во многих отношениях носит дискуссионный характер, ориентируется на опыт предшественников и, главное, формулирует те проблемно-тематические уровни, которые предполагают и требуют углубленного осмысления с точки зрения современных методик и методологий. Вполне очевидно и то, что сам исследователь осознает необходимость такого анализа. Как всякое содержательно значимое исследование, книга А. Е. Нямцу провоцирует исследовательскую ориентацию на осмысление наиболее важных проблем современной мировой литературы, ибо ученый последовательно и в основном аргументированно осмысливает теоретический опыт предшественников, ставит и реализует проблемно-тематическую “полифонию” исследования книги в целом. Вполне очевидная

преемственность работы постоянно акцентируется в теоретических главах, рассматривается как закономерный и одновременно предварительный итог многолетних усилий.

В первом разделе излагаются теоретические аспекты функционирования традиционных сюжетов, образов и мотивов разных генетических групп (мифологические, фольклорные, легендарные, литературные, библейские). Рассматриваются формы и способы трансформации художественных моделей, созданных мировой культурой (продолжения, дописывания, обработки и др.), излагаются наиболее перспективные нарративные формы, определяющие уровни переосмысления общеизвестных структур. Последующие разделы посвящены анализу общеизвестных художественных моделей, их литературной “жизни”. Следует отметить и то, что в монографии мифологические структуры рассматриваются как открытые информационные системы, которые активно взаимодействуют с изменяющимися образами мира, порождающими многочисленные новые смыслы. По этому поводу М. М. Бахтин справедливо заметил, что “мы ставим чужой культуре новые вопросы, какие она не ставила, а чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины”. Именно в этом направлении в книге развивается исследовательская логика осмысления художественных миров как системы концептов.

В каждом разделе (главе) отчетливо прослеживается “игра традиций”, которые не просто констатируются (что характерно для большинства современных исследований), а скрупулезно осмысливаются с точки зрения диалектики преемственности. Не случайно ученый подчеркивает, что восприятие анализа конкретных проблем следует осуществлять в контексте всей работы, потому что аналитический полилог, характерный для исследования, правомочен с учетом всего используемого материала.

Для работы А. Е. Нямцу характерна ориентация на разностилевое осмысление чрезвычайно разнообразного историко-литературного материала, который вполне самодостаточно требует такой дифференциации. Поэтому не вызывают сомнений демонстрируемые в книге подходы к осмыслению их структур, которые основаны на последовательном учете содержательной функциональности категории преемственности в анализируемом культурологическом контексте. Для рецензируемой книги характерно, скажем так, “трепетное” отношение к терминологии. Предлагая читателям свой терминологический аппарат, ученый объективно осмысливает конструкции предшественников. Размышления по этому поводу не являются самоцелью, они подчинены логике анализа и достаточно объективно отражают современное состояние теоретических постулатов современного литературоведения.

Разработанная в книге теория исследования функционирования общекультурных структур в мировой литературе содержательно значима и перспективна. В качестве “иллюстративного” материала автор использует преимущественно тексты XX в., что вполне объяснимо спецификой литературного процесса разных культурно-исторических эпох. Кроме того, с точки зрения общекультурного универсума литература прошлого столетия

является “итоговой” и, следовательно, фундаментально значимой для осмысления всего контекста мировой литературы, Здесь, конечно, возможны и правомерны разные методики рассмотрения, многие из которых стали откровенно модными в современном литературоведении. Эту проблему исследователь обозначает фрагментарно, оставляя исследовательское пространство для последующих поколений исследователей. С таким подходом можно дискутировать, в то же время следует признать методологическую правомерность авторской концепции.

Выше отмечалось, что представленная монография содержательно систематизирует постулаты многочисленных предшествующих публикаций исследователя. В то же время очевидно, что по техническим (объем работы) или концептуальным причинам он пожертвовал и чрезвычайно интересным литературным материалом (так, мировая фаустиана представлена в монографии подчеркнуто фрагментарно, хотя в свое время исследователь защитил диссертацию по данной проблеме).

В теоретическом разделе анализируются интегральные и дифференциальные характеристики традиционных структур, формы и способы содержательной трансформации традиционных структур разных генетических групп, феномен “открытости” и “закрытости” эволюции общеизвестного материала, разнообразные формы осовременивания общекультурных моделей. В последующих разделах А. Е. Нямцу углубляет и дополняет анализ многочисленных сюжетов, образов и мотивов. За пределами анализа остаются традиционные модели исторического происхождения, что в работе хотя и фрагментарно, но все-таки аргументируется.

Особое место в структуре работы занимает анализ функционирования евангельского сюжетно-образного материала в мировой литературе. Предыдущие публикации А. Е. Нямцу по данной проблеме четко зафиксировали оригинальность и самостоятельность осмысления художественного материала (смотри “Избранные публикации” в работе). Автор скрупулезно осмысливает аксиологические, онтологические, поведенческие и нравственно-психологические аспекты анализируемого феномена в разных национальных литературах многих культурно-исторических эпох. По сравнению с предшествующими публикациями автор разрабатывает принципиально иную концепцию анализа, при этом он ответственно и аргументированно анализирует различные модели легендарно-церковного материала.

Впервые в литературоведении А. Е. Нямцу систематизирует многочисленные концепции XIX–XX вв. интерпретации евангельского сюжетно-образного материала, сформулированные культурологами, философами, психологами, литературоведами. Подобный методический синтез позволяет автору свободно ориентироваться в исключительно разнообразном историко-литературном материале.

Отметим и такой принципиально важный момент. Концептуальный анализ множества сформулированных проблем носит вполне академический характер, в то же время книгу А. Е. Нямцу действительно интересно читать. Создаваемые исследователем виртуальные аналитические миры в большинстве своем носят принципиально индивидуальный характер, их

носители не ожидают аналитического “расчленения”, а действительно живут, отражая неповторимое своеобразие общеизвестных и очевидно универсальных психологических моделей, которые позволяют ориентироваться в “разноцветных” человеческих мирах (смотри, например, исследование интерпретации образов Кассандры, Медеи, Елены, Дон Жуана и др.).

Во многих главах на конкретном историко-литературном материале рассматривается художественная материализация универсальных онтологических, аксиологических, поведенческих и нравственно-психологических аспектов. В этих главах дополняется методика анализа национальных моделей в разных культурно-исторических континуумах. Все это в совокупности образует многоуровневый трансформационный диапазон, который отражает своеобразие “культурологических шумов”.

Вполне очевидно, что некоторые разделы и главы требуют дополнительных исследований, привлечения нового историко-литературного материала. Это демонстрирует, например, раздел, в котором анализируются тексты русской литературы (“Живая жизнь” русской классики”). Не вызывает сомнений правомерность подобного анализа, в то же время он требует более углубленного анализа самого феномена. В представленном в книге анализе материал носит несколько фрагментарный характер, а объединяющий его теоретико-литературный контекст не имеет требуемой целостности. Следует подчеркнуть, что этот раздел предполагает системный подход, может трансформироваться и реализоваться в другом издательском и жанровом контекстах. Поэтому “Живая жизнь” русской классики” ожидает своих исследователей, новых подходов, иного историко-литературного материала.

С этой точки показателен также раздел монографии, посвященный анализу фантастических моделей в литературе. В современном литературоведении есть достаточно много исследований, посвященных феномену фантастического, интерес к которому актуализировался в последние десятилетия. Автор монографии подходит к данному явлению мировой литературы принципиально своеобразно: он концентрирует внимание на наиболее продуктивных в мировой литературе сюжетах, образах и мотивах (мотивы путешествия во времени, бессмертия, контакта с внеземными цивилизациями, темы роботов и антиутопических моделей и др.), которые в значительной мере определяют активизацию поэтики фантастического в литературном контексте.

Вследствие этого фантастика и реальность мирно сосуществуют, во внеземном или невозможном обнаруживается реальное, человеческое. В данном случае необходимо отметить и методологически значимую особенность исследования, которая проявляется в своеобразном “повторении” определенных теоретических аспектов в других разделах. Так, например, достаточно определенно элементы поэтики фантастического используются при рассмотрении функционирования в литературе образов Агасфера, Франкенштейна, Дракулы. Мотив робинзонады в литературе XX в. условно реалистичен и одновременно фантастичен в многочисленных вариантах противостояния человека и социума и т. п. Сходным образом интерпретируются антиутопические модели, экологическая фантастика, мотив тени.

Анализ “психологических моделей” (В. Дильтей) осуществляется в контексте “большого времени” и “малого времени” (М. Бахтин) в синхронном и диахронном аспектах. Целостное рассмотрение литературного материала существенно компенсирует многочисленные лакуны в современном литературоведении, ориентирует в декларируемых тенденциях, определяющих закономерности и своеобразии трансформации общеизвестных структур.

Некоторые главы монографии в известной степени “фрагментарны” в том смысле, что, обращаясь к эволюции конкретных образов, автор только обозначает характер содержательной эволюции традиционной структуры, исследовательское внимание сосредоточено, как правило, на современных интерпретациях материала. В этом, правда, очевидна и оригинальность анализа, ибо осмысливаются тексты, которые по разным причинам практически не рассматривались учеными.

В предисловии к книге Э. Нойманна “Происхождение и развитие сознания” К. Г. Юнг подчеркнул: “Читая рукопись этой книги я понял, в каком невыгодном положении оказывается тот, кто прокладывает путь: он пробирается через неизведанные области; постоянно теряет нить Ариадны; его уводят в сторону аналогии; увлекают новые впечатления и новые возможности, а самое затруднительное — первопроходец лишь впоследствии узнает то, что должен был знать с самого начала. У последователей есть преимущество — они видят картину более ясно, хотя и не совсем полно... Таким образом, подготовленный и вооруженный заранее представитель второго поколения может увидеть самые отдаленные связи: он может разрешить проблемы и дать связную оценку всего поля исследований, широту которого может обозреть лишь в конце работы всей своей жизни”. Сказанное выдающимся мыслителем XX в. вполне применимо к рецензируемой монографии с существенной оговоркой: работа А. Е. Нямцу является итоговой в контексте современного литературоведения.

Огромный труд современного автора принципиально обогащает и углубляет литературоведческий контекст, намечает перспективные тенденции и проблемы. В то же время он предполагает дальнейшее развитие сформулированных аспектов, которые по разным причинам не реализованы (так, например, почти игнорируется постмодернистская литература, которая позволила бы наметить новые пути рассмотрения мирового литературного процесса).

Показательно и то обстоятельство, что сам автор декларирует принципиальную открытость исследования, которая предполагает дальнейшее исследование феномена преемственности в эволюции национальных литератур. Такой подход актуален и перспективен, в его научной реализации достойное место занимает рецензируемая работа А. Е. Нямцу.

А. Є. Нямцу,

доктор філологічних наук, професор,

Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича

завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства

Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича

ТРАНСФОРМАЦІЙНИЙ КОНТЕКСТ ЛЕГЕНДАРНО-МІФОЛОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Аналізуються теоретичні аспекти функціонування легендарно-міфологічної традиції у світовій літературі. Розглядаються форми і способи переосмислення традиційних структур, інтегральні та диференційні характеристики загальновідомого сюжетно-образного матеріалу.

Ключові слова: архетип, міф, традиційний образ.

В історії світової культури є сюжети, образи і мотиви, які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів і народів, отримують кожного разу нове, більш співзвучне епосі-реципієнту змістове наповнення і ідейно-семантичне звучання. Традиційні структури містять у собі в найбільш загальному вигляді художньо закодовані соціально-історичні, ідеологічні та морально-психологічні закономірності загальнолюдського буття в їх змістовному взаємозв'язку і взаємозумовленості.

Світова загальнокультурна традиція характеризується складною системою динамічно стійких взаємодій і взаємовпливів, що визначаються пошуками схожого, подібного в інонаціональних культурах. При цьому абсолютно “чуже” не може бути продуктивною основою для осмислення “свого”, бо воно в силу підкресленої ідейно-естетичної і художньої своєрідності, як правило, не стає органічною частиною сприймаючого національного духовного контексту. Окрім того, кожна національна культура, звертаючись до художнього матеріалу іншого народу, шукає в ньому не тільки часткових співпадань, паралелей і асоціацій, але й, головне, доказів своєї універсальності.

Концентрація багатівікового колективного досвіду в традиційному сюжетно-образному матеріалі зумовила актуалізацію їх поведінкової та аксіологічної орієнтації в контексті наступних літературних інтерпретацій, спрямованої на дослідження екзистенційних станів особистості і соціуму шляхом художнього моделювання та осмислення опозицій “добро” — “зло”, “індивідуалістичне “Я” — “вселюдське “Ми”, “життя” — “смерть” та ін. Тому у більшості нових літературних варіантів традиційні структури виступають в якості своєрідних ідейно-естетичних каталізаторів, які суттєво трансформують причинно-наслідкові зв'язки і мотивування того, що відбувається в реальній, або художньо змодельованій дійсності, надають йому універсального онтологічного звучання.

Сучасні звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу — це не спроба формальної реконструкції минулого, знання і досвід якого зафіксовані в культурних пам'ятках. Це скоріше намагання по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити, це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти і вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох, змодельювати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу. Протягом багатьох віків і особливо у ХХ ст. легендарно-міфологічні структури і деякі літературні твори сприймаються як своєрідні концентрати загальнокультурної пам'яті, “покликані” забезпечити поступову послідовність у духовній еволюції цивілізації, висунути універсальні критерії взаємовідносин між людьми і народами, нагадати людству про його вище призначення.

“Всупереч” античному міфowi про Орфея, людство не тільки змушене, але й зобов'язане оглядатися назад, шанобливо зберігаючи і вдосконалюючи гуманістичні традиції, наповнюючи їх новим практичним досвідом, науковими знаннями і сучасною духовністю. Тільки в цьому випадку, гадаю, може бути подолана фаталістична концепція Еклезіаста: “Те, що було, є те саме, що буде; те, що зробилось, є те саме, що зробиться. Нема нічого нового під сонцем. Як є щось, про що кажуть: “Глянь: ось нове!” — то воно вже давно було у віках, які були перед нами. Немає згадки про минулих, та й про тих, що будуть потім, — не згадують про них ті, що прийдуть опісля” [Еккл., 1: 9–11]. Специфічне осмислення фактору повторюваності у старозавітному тексті дістає всебічний розвиток і тлумачення у науці та культурі [3; 5,8].

Звернення до дослідження закономірностей функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу в синхронному та діахронному планах не означає “формалізації” окремих сторін міжлітературних взаємозв'язків і взаємодій (взаємовпливів), їх класифікації за вузько заданими дослідницьким завданням критеріями. Важливе, на мій погляд, інше: використання національними літературами якихось традиційних структур (Прометей, Фауст, Дон Жуан, Дон Кіхот, Гамлет та ін.), або універсальних тем і мотивів (двійництво, безсмертя, тіні, робінзонади, роботів та ін.) дозволяє знаходити і розглядати контактено-генетичні зв'язки, різноманітні типологічні подібності, які виникають в процесі тривалого періоду акумулювання загальнокультурного досвіду, який далеко не завжди очевидний і проявляється винятково багатопланово. У працях дослідників простежені методологічні і методично значимі принципи порівняльного літературознавства, розробляються теоретичні та історико-літературні аспекти системного і типологічного вивчення взаємозв'язків і взаємовпливів національних літератур в їх багатоманітних виявах.

Так, наприклад, цілком очевидно, що при всіх сюжетних поворотах і оригінальних мотивуваннях будь-які продовження Гуллівера, Шерлока Холмса та інші за своєю суттю є одними з багатьох можливих продовжень, які цілком самостійні і можуть розглядатися незалежно від первісного матеріалу. Об'єднуючою детермінантою в таких творах є персонаж (точніше, його загальновідома репутація), який своїми діями чи знаковим

ім'ям сприяє утворенню в читацькій свідомості асоціативно-символічних або формальних зв'язків між зразком і його новим (черговим) продовженням (дописуванням). Розширення подієвого плану не обов'язково потребує ускладнення змістовного об'єму, традиційний образ такого типу може існувати цілком самостійно від вихідного зразка.

Дещо інакшою є ситуація з такими персонажами, як Дон Кіхот, Дон Жуан, Фауст, Франкенштейн, котрі протягом довгого періоду формального ускладнення ("множення") поступово починають істотно трансформуватися і переходять на якісно інший рівень змістовного розвитку. Якщо всі модифікації мотиву робінзонади (географічна, часова, космічна, соціально-психологічна, атомна та ін.) зберігають головний принцип класичного роману (та чи інша форма ізоляції індивіда чи групи людей від цивілізації), то вказані вище образи змінюють аксіологічні доміанти своїх традиційних характеристик, і кожна сприймаюча культурно-історична епоха висуває своє тлумачення їх поведінкового статусу. Саме цим пояснюється, наприклад, семантична рухливість таких понять, як "комплекс Іуди", "гамлетизм", "фаустіанство", "донкіхотство" і т. д.; в той же час практично незмінні поняття "одіссея", "робінзонада", "едипів комплекс", "нарцисизм" та ін.

При цьому, як правило, справедливо стверджується, що ці взаємодії є закономірним результатом розвитку світової літератури, яка відчуває на собі драматично суперечливу дію винятково складних факторів розвитку загальнолюдської цивілізації в ХХ ст. В цих умовах особливого значення набувають такі поняття, як "культурна спадщина", "спадкоємність", "прогрес в літературі". Проблеми ці "старі" у тому розумінні, що дискусії довкола них і з приводу їх змісту виникали в різні культурно-історичні епохи, однак сучасні суспільно-політичні і духовні процеси надають їм особливо актуального звучання і значення [4, 6]. Дослідження різних теоретичних та історико-літературних аспектів функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу дозволяє "реконструювати" зближення і "зрощення" національних образів світу, художньо осмислених у традиціоналізованих світовою духовною свідомістю онтологічних, поведінкових та аксіологічних моделях індивідуального і колективного буття.

Функціонування подібних структур в літературі характеризується змістовною активністю "пам'яті" протосюжету (сюжету-зразка), який повністю чи у формі системи сюжетних елементів входить до складу традиційної сюжетної схеми, специфіка трансформації котрої регулюється наявними в ній мотивуваннями і характеристиками. Тому, наприклад, в контексті художнього твору "пам'ять" міфа, легенди і т. п., універсальна за своєю суттю, свідомо протиставляється письменниками ерозії конкретно-історичної пам'яті цивілізації, завдяки чому остання звільняється від буденної приземленості і в ній починають домінувати загальнозначимі аксіологічні характеристики.

У протосюжетах часто здійснюється "ідеалізація" морально-психологічних якостей і поведінкових характеристик персонажів, тому їх домінантні риси стають для літератури своєрідними матрицями характерів, яким

властивий високий рівень концентрації універсального, типового, загальнозначимого. На перший план в них висуваються такі загальнолюдські якості і стани, як, наприклад, піднесене і героїчне начала в особистості і її здатність жертвувати собою заради інших (Прометей, Юдіф, Антігона, Електра), безкінечне прагнення пізнавати (Фауст) і насолоджуватися (Дон Жуан) та ін.

Інколи традиційні сюжети досліджують якісь глобальні людські пороки або провини, що засуджуються народною етикою: зрада (Юда), надмірна гордість (Агасфер, Демон і численні варіанти безсмертя). У подібних структурах індивідуально-особливі риси модельованих людських характерів відходять на другий план. Слід підкреслити, що в літературних інтерпретаціях легендарно-міфологічних сюжетів і образів їх домінуючі характеристики можуть декларувати якісні зміни, котрі здійснюються авторами за принципом протиставлення загальнозначимого змісту його літературному варіанту.

За своїми ідейно-естетичними характеристиками новий варіант традиційної структури повинен відповідати логіці еволюції персонажів в іншій культурно-історичній дійсності, не допускається і повне руйнування основних змістовних характеристик загальновідомого матеріалу (винятком є, мабуть, тільки пародії та апокрифи). У більшості таких варіантів традиційного сюжетно-образного матеріалу у трансформованому вигляді зберігаються, як правило, якісь суттєві риси загальновідомих ситуацій і мотивувань, що забезпечують їх упізнавання для читачів, яке є вихідною передумовою для встановлення характеру переосмислення традиційного матеріалу. Тому сприйняття проблематики сучасних обробок традиційних структур передбачає певний рівень художньо-естетичної підготовки реципієнта, знання використовуваного автором фольклорно-міфологічного і літературного матеріалу.

Такі твори вимагають “подолання матеріалу” (вислів М. М. Бахтіна), тому що їх сюжетно-композиційна і проблемно-тематична побудова заснована, як правило, на складному асоціативно-символічному зближенні і синтезі багатьох активно взаємодіючих між собою літературних традицій і смислових домінант. У протилежному випадку відбувається формалізація ідейно-естетичних і стилістичних характеристик зразка, що веде до суб’єктивності тлумачення або інтерпретаційного наслідування.

Акумулюючи в різних аспектах багатовіковий досвід людства, традиційні сюжети і образи в новій соціально-історичній і культурній дійсності спочатку ніби пристосовуються до вимог іонаціонального середовища, а потім здійснюють перехід на більш високий, у порівнянні з попередніми версіями, ідейно-тематичний рівень сприйняття, моделювання і пізнання дійсності. Завдяки високому ступеню соціально-етичних універсалій в традиційних структурах, вони сприяють утворенню в контексті літературного твору своєрідної “програми” можливих дій індивідуума в тій чи іншій екзистенційній ситуації. При цьому особливо важливу роль відіграє принципова багатофункціональність традиційного матеріалу, яка найбільш відчутно виявляється при дії на нього колізій і проблем нового часу. Традиційні сю-

жети є своєрідною художньою формою універсальної пам'яті, яка зберігає і осмислює загальнолюдський досвід (велика кількість життєвих ситуацій колись, хай і в інших умовах та формах, уже поставала перед людством, котре було змушене виробляти своє ставлення до них).

Визначальну роль у формуванні і виникненні інонаціональних запитів у тієї чи іншої національної культури відіграє подібність соціально-історичних, ідеологічних і морально-психологічних факторів, які спонукають культурну свідомість одного народу звертатися в пошуках засобів і форм адекватного відображення і осмислення своєї дійсності до сюжетів, образів і мотивів іншого. Це можуть бути географічно близько розташовані народи однієї зони і регіони, або значно віддалені один від одного. В останньому випадку розвиваються міжрегіональні контакти, характер яких визначається рівнем політико-економічних і культурних зв'язків, а також особистими літературними симпатіями письменників.

Методологічно значимим у цьому сенсі є положення М. М. Бахтіна про те, що “чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше (але не у всій повноті, тому що прийдуть й інші культури, котрі побачать і зрозуміють ще більше). Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись і торкнувшись з іншим, чужим смислом: між ними розпочинається ніби діалог, котрий долає замкнутість і односторонність цих смислів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові питання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповіді на ці наші питання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові смислові глибини. Без своїх питань не можна творчо зрозуміти нічого іншого і чужого... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкриті цілісність, але вони взаємно збагачуються” [3, 507–508]. Міжрегіональний характер функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу може пояснюватися в одних випадках високим ідейно-естетичним рівнем сюжетів-зразків і універсальністю їх проблематики (наприклад, давньогрецька міфологія в інтерпретаціях античних авторів), в інших — активно діючими на культурну свідомість ідеологічними факторами: з розповсюдженням християнства євангельські перекази починають активно використовуватися літературами практично усіх регіонів.

Поліфункціональність традиційних сюжетів обумовлена тим, що за своєю смисловою значимістю вони є відкритими художніми системами, які не тільки демонструють очевидні зв'язки із сприймаючою реальністю, але є іманентними суспільному буттю структурами, що характеризуються комплексом основних і допоміжних функцій.

Тому необхідно звертати особливу увагу на діалектику національного і всезагального в літературних варіантах традиційних структур, не допускати механічної підлеглості першого другому. Саме національна специфічність конкретної версії традиційного матеріалу глибше виявляє його універсальний контекст, дозволяє побачити у конкретному всезагальне і навпаки. У статті “Як робиться світова література”, роздумуючи про творчість ряду письменників, К. Чапек підкреслив, що “всі вони без винятку

не ставили перед собою завдання створити якусь міжнародну літературу, писали твори глибоко національні, наскрізь вітчизняні... Чим більше англійським, більш російським, більш нордичним є той чи інший твір, тим ґрунтовніше і очевидніше претендує він на світове значення. Найвірніший спосіб досягти світового визнання — це наочно показати, що і ми зі своєю країною і своїми співвітчизниками є часткою цікавого, справді неподільного і живого світу. Хай ми маленька країна, населена скромними людьми зі скромними долями; все одно ця країна, ці люди і доли, як і скрізь, — нічого більш світового і загальнозначимого на сьогоднішній день нікому вивести не вдалося” [10, 454–455]. Думаю, що сказане чеським класиком надзвичайно актуальне і зараз, коли відбувається переосмислення ціннісного статусу багатьох національних літератур у світовому континуумі.

Розгляд закономірностей функціонування традиційних сюжетів, образів і мотивів легендарно-міфологічного і літературного походження — одна із пріоритетних проблем сучасної науки. Процеси духовного відродження суспільства і його звільнення від стереотипів і догм минулого, які відбуваються в наш час, передбачають повернення в контекст повсякденного життя тих ідей і уявлень загальнолюдської думки, які неодноразово допомагали цивілізації осмислювати закономірності свого розвитку, орієнтуватися на драматичному шляху сходження від духовного рабства до ідеалів вільної людини і вільного людства. На ранніх етапах розвитку людства в міфах, легендах і переказах був зафіксований багатоманітний індивідуальний і колективний досвід, ті вищі досягнення людського розуму, які не тільки витримали перевірку часом, але й продовжують залишатися актуальними зараз [4, 5].

У сучасних літературних версіях традиційного матеріалу різниця емоційно-психологічних і моральних станів персонажів часто створює винятково містку і драматично напружену модель колективної та індивідуальної психодинаміки. При цьому за приватними, на перший погляд, конфліктами і колізіями, як правило, простежуються глобальні проблеми всезагального звучання, які актуальні і етично значимі для загальнолюдської цивілізації при всій “багатобарвності” народів і культур, що її складають.

Використання письменниками міфологічних ситуацій дозволяє уявити “знайомі вчинки в незнайомій ситуації” у звичному для конкретно-історичного реципієнта духовному континуумі. Саме тому в сучасних версіях особливе мотиваційне значення мають ті аспекти, які часто цікавили авторів в період становлення (створення) протосюжетів (сюжетів-зразків). Загальновідомі легендарно-міфологічні ситуації в новому літературному контексті актуалізують напружені морально-психологічні конфлікти, які співзвучні духовним запитам сприймаючої культурно-історичної епохи.

Якщо міфологічна ситуація потребує наявності певних героїв, то самі міфологічні персонажі відомою мірою автономні, оскільки вони безпосередньо створюють ситуацію, провокують конфлікти, активізують розвиток дії, зумовлюють трагічний (комічний) характер останнього. Так, наприклад, міф про Прометея, легенди про Дон Жуана і Фауста, оповіді про Дон Кіхота, Робінзона, Гуллівера, Швейка та ін. представляють собою індиві-

дуалізацію універсального (певне естетичне ставлення до конкретних людей і світу загалом). Звичайно, не можна говорити про абсолютну свободу традиційного персонажа від ситуації, яка “зробила” його типом, символом, емблемою. При найрізноманітніших, інколи цілком протилежних загальноновідомому, трактуваннях героя в його літературних варіантах безумовно є своєрідний мотиваційно-поведінковий імператив, який забезпечує впізнання ситуацій і їх “необхідне” трактування.

Генералізація змісту ситуації, здійснювана в одному (декількох) персонажі, яка концентрує в його змістовому комплексі фундаментальні сутності, на певному етапі починає вимагати смислової і речової конкретизації, яка приводить до суттєвого зниження зовнішнього рівня абстрагування, “прив’язує” дію до певного хронотопу. Так, ситуація і герої шекспірівської трагедії “Ромео і Джульєта” для читачів ХІХ ст. і особливо ХХ ст. часто подаються на рівні “красивої казки”, і подібне сприйняття усувається включенням трагедійного конфлікту в нову, близьку реципієнтові, реальність (Г. Келлер “Сільські Ромео і Джульєта”, Я. Отченашек “Ромео, Джульєта і темрява”, І. Радоев “Ромео і Джульєта”, Г. Горін “Чума на ваші домірки”). Подібним чином “здійснюються” в новій культурно-історичній дійсності численні легендарно-міфологічні і літературні персонажі. Широкий подієво-семантичний трансформаційний діапазон, багатоманітний спектр форм і способів інтерпретації сюжетно-образного матеріалу (їх здатність і схильність до взаємосполучення істотно збагачують творчі можливості авторів) зумовлює динамічне оновлення класичних зразків, визначає їх конкретну і загальну культурно-історичну актуальність.

Найбільш очевидним результатом подібної рецепційної універсалізації є розширення і збагачення змістового об’єму персонажів (сюжетно-образного матеріалу загалом), ускладнення їх інтегральних характеристик з точки зору синхронії і діахронії функціонування. Цей процес не є безумовно обов’язковим для всіх традиційних образів, деякі з них уже з моменту первісного становлення протообразу були орієнтовані на “формалізований” розвиток, побудований на принципі подієвої циклізації. Так, наприклад, цілком очевидно, що при всіх сюжетних поворотах і оригінальних авторських мотивуваннях будь-які продовження пригод Гуллівера або розслідувань Шерлока Холмса за своєю змістовою суттю є черговими їх діями, які цілком незалежні від протосюжету (сюжету-зразка) і можуть розглядатися самостійно.

Об’єднуючою і визначальною домінантою в таких творах є персонаж (його загальноновідоме ім’я або репутація), який сприяє утворенню в читачькій свідомості асоціативно-символічних зв’язків між вихідним зразком і його новим продовженням (дописуванням). Іншими словами, розширення подієвого плану не обов’язково в таких випадках передбачає ускладнення змістового об’єму, варіант традиційного образу в новій інтерпретації може існувати іманентно стосовно зразка [4, 8].

Процеси регіонального і, головне, міжрегіонального розповсюдження багатьох традиційних структур (насамперед, давньогрецьких і біблійних, деяких літературних) свідчать про початок синтезу загальних тенденцій

раніше дуже відмінних одна від одної культур (західної, східної, латиноамериканської, африканської). Не впадаючи у літературознавчий європоцентризм, можна з певними обмеженнями стверджувати, що європейська культурна традиція послідовно розширює зони свого впливу, сприяє активізації літературних процесів в інших регіонах. Легендарно-міфологічний матеріал в процесі літературної еволюції виявляє себе як традиція, що розвивається, долаючи тимчасове, віджило і активно вбираючи в себе продуктивні елементи нової реальності у всій складності її гармонії і суперечливості.

Закономірності функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу у літературі показують, що багато легендарно-міфологічних структур зберігають свою потенційну актуальність протягом століть і постійно “виймаються” із загальнокультурної пам’яті для осмислення як загального, так і, головне, конкретного національно-історичного. При цьому для забезпечення впізнавання ситуації повинен зберігатися мінімальний комплекс обставин, який стимулює усвідомлене сприйняття подієво-семантичних і аксіологічних доміант традиційного матеріалу в його нових літературних варіантах (ситуації Едіпа, Нарциса, Антігони, Медеї, Касандри, Дон Жуана, Дон Кіхота, Фауста та ін.).

Завдяки відносній стійкості доміантних характеристик структури легендарно-міфологічних ситуацій (певна послідовність подій + специфічні стосунки героїв + асоціативно-символічний підтекст, що об’єднує події і ставлення персонажів до них і створює енергетичні зв’язки між подіями і позицією в них), реципієнтові відомою мірою “нав’язується” етична оцінка зображуваного (модельованого), яке сприймається одночасно в універсальному і конкретному соціально-історичному і національно-побутовому значеннях [3, 5]. Водночас традиційний сюжетно-образний матеріал не слід сприймати як абсолютно незмінну і замкнену систему, тому що діахронний розгляд літературної еволюції конкретної структури демонструє її формально-змістову гнучкість, яка не тільки передбачає, але нерідко і провокує широкий інтерпретаційний діапазон подієво-семантичних доміант.

Не є секретом, що моральна еволюція людства суттєво відстала від його науково-технічного прогресу, глибинні причини цього неспівпадання у ряді випадків виявляються і пояснюються культурою через актуалізовану трансформацію древніх структур, за аналогією до яких у ХХ ст. часто використовується сюжетно-образний матеріал класичних літературних творів. Крім того, духовна суперечливість і екзистенційний драматизм сучасних конфліктів зумовили постійне розширення стабільно використовуваних літературою легендарно-міфологічних структур, які до цього зберігалися в загальнокультурній пам’яті і зараз активно виймаються із її “запасників”. Природна логіка даного процесу зумовлена тим, що при всіх численних відмінностях між національними “прото моделями” вони змістовно зближуються в сучасному духовному контексті своїми універсальними характеристиками, які, зберігаючи національну своєрідність, демонструють сучасне тяжіння до “*вселюдськості*” (М. Бердяєв).

За змістовими характеристиками більшість традиційних образів леге-

ндарно-міфологічного походження є своєрідними психологічними типами або моделями поведінки, які відображають суттєві — як правило, екзистенційні — сторони індивідуального або колективного буття (за термінологією В. Дільтея це — “об’єктивоване психологічне життя”) [2, 74]. Подібні структури первинно схильні до досить високого рівня семантичної універсалізації, в результаті якої вони сприймаються в читацькій свідомості як образи-символи (знаки, поняття, емблеми), що стають багатозначними при їх включенні у свідомість іншої культурно-історичної епохи, що досягла іншого бачення і розуміння оточуючого світу і природи людини.

“Світи” загальнокультурних зразків легендарно-міфологічного походження (сюди можна включити і багато “авторських міфів”: Франкенштейн, Робінзон, доктор Джекіл і містер Хайд, роботи К. Чапека та ін.) характеризуються високим рівнем семантичної концентрації та аксіологічним драматизмом. Тому будь-який функціонально значимий елемент нового завжди провокує реципієнта на зближення, порівняння, протиставлення нового варіанта традиційної структури з її вихідним зразком, що дозволяє оцінити діалектику традиційного і оригінально-авторського в конкретній інтерпретації.

Складна подієва структурованість сюжетно-образного матеріалу часто передбачає поліваріантність його функціонування в різних національних літературах. Для даного процесу характерний не просто розвиток певних сюжетних колізій, але й, головне, їх морально-психологічна драматизація, висунення нетрадиційних мотивувань, перенесення загальновідомих сюжетних схем на матеріал конкретної національно-історичної та культурно-психологічної дійсностей (М. Рено “Тезей”, Д. Джойс “Улісс”, Т. Манн “Доктор Фаустус”, М. Зарінь “Фальшивий Фауст” та ін.), осучаснення проблематики, а в ряді випадків і розщеплення єдиної структури на поліваріантні сюжетні ходи і мотивування (“агасферівський комплекс”, архетип тіні, мотив договору людини з дияволом, перепідпорядкування традиційно незмінного поведінкового статусу парних персонажів та ін.).

За формально-змістовими ознаками традиційні структури є відносно стійкими і одночасно динамічними системами, основні сюжетно-сміслові характеристики яких в нових літературних трактуваннях, зберігаючи вихідне впізнавання, інтенсивно вбирають в себе реалії і проблеми сприймаючого континууму. У цьому процесі спостерігається нестійка рівновага між потенційними можливостями сюжету (образу, мотиву), авторським задумом (фантазією, свавіллям), що детермінуються запитамі запозичуючого культурного середовища, обмеженнями філософсько-естетичної доктрини панівного літературного напрямку (творчого методу), здатністю читацької аудиторії сприйняти принципово нову або “еретичну” версію та ін.

Процеси реміфологізації, які активно відбуваються в літературі (своєрідний, якщо скористатися виразом К. Г. Юнга, “шторм образів”) характеризуються складністю рівнів освоєння фольклорно-міфологічних традицій, очевидною направленістю на дослідження протиріч духовного світу особистості [11, 105]. У новому культурно-історичному контексті загальновідомі міфи і легенди підлягають прямому чи опосередкованому осучасненню,

набувають національно-психологічних характеристик запозичуючого народу. В результаті цього здійснюється складно взаємопов'язаний процес онтологічної й аксіологічної “перевірок” подієво-семантичних доміант традиційних структур: з одного боку, сучасні реалії допомагають глибше осмислити універсальні морально-психологічні проблеми загальнокультурних зразків; з іншого — позачасові колізії легендарно-міфологічних структур, накладені на конкретний національно-історичний матеріал, часто пропонують несподіване з точки зору повсякденної свідомості дослідження глибинних джерел сучасного духовного континууму.

Поліфункціональність традиційних сюжетів обумовлена тим, що за своєю смисловою значимістю вони є відкритими художніми системами, які не тільки демонструють очевидні зв'язки із сприймаючою реальністю, але і є іманентними суспільному буттю структурами, що характеризуються комплексом основних і допоміжних функцій.

Ця проблема вимагає узагальненого розгляду змістових чинників з урахуванням специфіки інтегральних та диференційних характеристик. При зверненні до традиційних сюжетів література концентрує основну увагу на художньому моделюванні екзистенційних станів психології індивідуума і соціума, які осмислюються в контексті загальнолюдського морального досвіду. При цьому часткове трансформується в космогонічне, окрема людина сприймається як повноважний представник типологічно однорідної множини морально-психологічних констант.

Відкритість, своєрідна “незавершеність” традиційних структур визначають процес постійного розширення і ускладнення простору їх характеристик. Внаслідок цього їх архетипові константи суттєво переосмислюються, що приводить до руйнування дистанції між сюжетно-особистісним часом традиційного матеріалу і предметно-побутовою реальністю нового варіанту.

Функціональна активність традиційного сюжету в літературному творі характеризується сукупністю інтегральних ознак, найважливішими із них є такі: широта інтерпретаційного діапазону, яка визначається багатоманітними запитами сприймаючої епохи; діалектичне співвідношення часткового і загального, конкретного і універсального в структурі традиційного сюжету, яке отримує національно-історичну і предметно-побутову розробку в літературі; чисельність форм і способів трансформації, котрі характеризуються різними структурно-змістовими рівнями рецепції елементів протосюжетів (сюжетів-зразків, сюжетів-посередників, традиційних сюжетних схем, традиційних сюжетних моделей); спіралеподібність еволюції як результат постійного оновлення формально-змістових характеристик протосюжетів; потенційна багатозначність семантики традиційної структури, яка забезпечує інтенсивне входження в духовний контекст іншої культурно-історичної епохи; активне сполучення національного та інтернаціонального аспектів, наявність функціонально значимих загальнолюдських доміант (архетипів, міфологем та ін.); загальновідомість (впізнавання) фабули як первісна передумова ідейно-естетичної активності традиційного матеріалу в новому літературному варіанті; онтологічна, гносеологічна, моделююча, прогностична, поведінкова та аксіологічна функції; загально-

часовий універсальний характер проблематики, функціональна активність символічних планів; метафоричність традиційних структур; наявність багатоманітних подієвих і семантичних домінант, які “регулюють” характер трансформації протосюжетів і забезпечують певну стабільність їх ідейно-естетичної рецепції; відносна самостійність цих домінант, їх здатність редукуватися від протосюжетів; семантична рухомість логічних і морально-психологічних мотивувань, їх потенційна схильність до переосмислення; здатність традиційних структур трансформуватися у символи, емблеми, поняття; аксіологічна функція подібних утворень у літературному творі; розширення культурологічного обсягу пам’яті традиційних сюжетів, ідейно-естетична правомірність змістової контамінації загальновідомих структур; чисельність рівнів географічного функціонування (національний, зональний, регіональний, міжрегіональний), зумовлене схожістю (подібністю) соціально-ідеологічних і літературно-естетичних факторів матеріального і духовного буття народів; багатоаспектність процесів сюжетоскладання, їх варіантність та ін. [4, 6].

В процесі осучаснення проблематики фольклорно-міфологічних структур відбувається руйнування епічної дистанції між протосюжетним хронотопом і змістовими координатами епохи-реципієнта. Незавершене теперішнє при багатосторонній взаємодії з замкнутим, ціннісно усталеним минулим, що здійснюється в новому літературному контексті, утворює складну часову модель світу (національну чи загальнолюдську), яка в підтексті має ймовірну направленість у майбутнє.

Ще І. Анненський підкреслював, що міфи “дійшли до нас не тільки олюдненими, але й глибоко людяними, причому ще й у нерозривному союзі то з історичною легендою, то з мрією класичної краси, то з естетичним запитом трагедії” [1, 54]. Гуманістичний підтекст загальновідомих структур поступово акумулюється і виразно проявляється при розгляді їх літературної еволюції з точки зору функціональної діахронії. Явище повторюваності найбільш виразно простежується при аналізі закономірностей функціонування традиційних структур “по висхідній”, тобто від окремої інтерпретації до певної множини творів, що використовують один і той же сюжет. Тільки в цьому випадку виявляються характеристики, які властиві даному традиційному матеріалу і мають відносну змістову стійкість. Тому дослідження закономірностей еволюції конкретної традиційної структури в літературі ХХ ст. завжди повинне враховувати тенденції її функціонування в попередні культурно-історичні епохи.

Значна кількість звернень до того чи іншого сюжету дозволяє говорити про формування традиції стосовно даного матеріалу. При розгляді конкретного історико-літературного матеріалу необхідно враховувати різні аспекти й етапи сюжетоскладання, розробки подієвого плану і його проблемно-тематичних рівнів. Протосюжетом найчастіше стає перший відомий літературний твір, в якому систематизований багатоваріантний міфологічний або легендарний матеріал, створена цілісна сюжетна схема, накреслені основні проблеми і ціннісно значима система морально-психологічних домінант.

Так, наприклад, численні легенди і перекази про мага і чорнокнижника доктора Фауста, широко розповсюджені свого часу в Німеччині, протягом тривалого періоду мали національно замкнутий характер функціонування, не справляли якогось суттєвого впливу на культуру інших європейських народів. Однак після виходу у світ “Народної книги” І. Шпіса (1587), яка об’єднала популярні фольклорно-історичні джерела (легенди і перекази, а також відомості про сучасників доктора Фауста, що подібно до нього, нібито, уклали угоду з дияволом: Агриппа Неттесгеймський, Філіпп Меланхтон та ін.) в єдине структурно-змістове ціле, даний персонаж не тільки стає відомим іншим європейським культурам (переклади книги на англійську, французьку, голландську, іспанську та інші мови; її перекази, обробки і театральні постановки), але і народжує національних “двійників” (пан Твардовський, чарівник Жито та ін.). “Народна книга” стає протосюжетом для ряду національних літератур, починає процес літературної традиціоналізації фаустівських легенд і переказів (К. Марло, Ф. Клінгер і т. п.), багато в чому визначає основні напрямки наступної формально-змістовної трансформації. Схожі процеси простежуються і стосовно інших легендарно-міфологічних структур: численні легенди про Дон Жуана обробляються у п’єсі Тірсо де Моліни, артуріана “контамінується” в книгах Т. Мелорі та Г. Монмутського, сюжет про Амфітріона “реконструюється” в комедії Плавта [4].

За своїми ідейно-естетичними характеристиками новий варіант традиційної структури повинен відповідати логіці еволюції персонажів в іншій культурно-історичній дійсності, не допускається і повне руйнування основних змістовних характеристик загальновідомого матеріалу (винятком є, мабуть, тільки пародії та апокрифи). У більшості таких варіантів традиційного сюжетно-образного матеріалу у трансформованому вигляді зберігаються, як правило, якісь суттєві риси загальновідомих ситуацій і мотивувань, що забезпечують їх упізнавання для читачів, яке є вихідною передумовою для встановлення характеру переосмислення традиційного матеріалу. Тому сприйняття проблематики сучасних обробок традиційних структур передбачає певний рівень художньо-естетичної підготовки реципієнта, знання використовуваного автором фольклорно-міфологічного і літературного матеріалу.

Акумулюючи в різних аспектах багатовіковий досвід людства, традиційні сюжети і образи в новій соціально-історичній і культурній дійсності спочатку ніби пристосовуються до вимог інонаціонального середовища, а потім здійснюють перехід на більш високий, у порівнянні з попередніми версіями, ідейно-тематичний рівень сприйняття, моделювання і пізнання дійсності. При цьому особливо важливу роль відіграє принципова багатофункціональність традиційного матеріалу, яка найбільш відчутно виявляється при впливові на нього колізій і проблем нового часу. З одного боку, традиційні сюжети є своєрідною художньою формою універсальної пам’яті, яка зберігає і осмислює загальнолюдський досвід (велика кількість життєвих ситуацій колись, хай і в інших умовах та формах, уже поставала перед людством, котре було змушене виробляти своє ставлення до них); з друго-

го — етична імперативність більшості легендарно-міфологічних структур при накладенні її на реалістично-життєподібний план літературного твору формує особливу систему ціннісних орієнтирів.

Наявність у структурі твору всечасових етичних координат суттєво підсилює аксіологічні критерії поведінки особистості, яка в конкретних життєвих ситуаціях або підноситься над повсякденною буденністю (наприклад, князь Мишкін із роману Ф. М. Достоєвського наділений якостями і характеристиками Ісуса Христа і Дон Кіхота одночасно), або демонструє свою духовну невідповідність тим ідеям і уявленням, носієм яких виступає традиційний персонаж. Не випадково письменники часто використовують прийом порівняння своїх героїв з легендарно-міфологічними, літературними та історичними персонажами. Завдяки таким порівнянням, у творі виникають додаткові асоціативні поєднання сучасного і вічного, реалістично-життєподібного плану і його загальнокультурного змісту. Крім змістовних функцій, такі порівняння відіграють своєрідну провокуючу роль: вони покликані збуджувати цікавість читача і примушувати його згадувати домінанти міфологічних і літературних персонажів, чиї характерологічні комплекси накладаються на героїв даного літературного твору [4, 5].

Слід підкреслити, що більшість варіантів традиційних сюжетів і образів в літературі ХХ ст., незважаючи на формальне дотримання часових і топографічних координат, як правило, орієнтована на сучасність. Це означає, що конкретне трактування сюжету (образу, мотиву) прямо або опосередковано пов'язане з проблематикою епохи-реципієнта і його необхідно розглядати не як абстрактний художній експеримент, а як реакцію автора на якісь події і процеси конкретно-історичної дійсності. Досить часто в сюжетну схему включаються мікроструктурні компоненти (образи-деталі, образи-подробиці та ін.), які суперечать протосюжетним характеристикам і є предметно-смісловими анахронізмами. У п'єсі Л. Фейхтвангера "Мир" — переробці аристофанівських комедій "Мир" і "Ахарняни" — зустрічаються згадки про військове міністерство, фабрикантів, завод сільськогосподарських машин, кулемети та ін. Виключення із сюжетних схем "Ахарнян" і "Миру" Аристофана архаїчних реалій і натяків, що втратили свою актуальність (наприклад, випадки проти Евріпіда), осучаснення багатьох понять в поєднанні з відзначеними деталями привело до актуалізації антивоєнної проблематики в п'єсі Л. Фейхтвангера, дозволило драматургу уникнути цензурних складностей.

Слід підкреслити, що функціонування культурних традицій на відзначеному рівні характерне для багатьох сучасних обробок традиційних структур. У радіоп'єсі Ф. Фюмана "Тіні", наприклад, ми знаходимо в царстві Аїда тіні генералів; в трагедії сучасного англійського драматурга Е. Бонда "Лір" солдати озброєні гвинтівками, дочки Ліра дістають поштою фотографії своїх коханців; у драмі Ж. Ануйя "Антигона" заголовна героїня вкрала у Ісмени пудру, духи і губну помаду, а Полінік їде в бар; у п'єсі Ф. Дюрренматта "Ангел приходять у Вавилон" перед палацом Навуходоносора валяються консервні банки та ін. Цим прийомом досягається ефект своєрідної хронологічної інверсії, що спонукає читача співвідносити семантику

традиційного сюжету з реаліями автора нового трактування. Досить часто включення подібних характерних деталей супроводжується зміною національного середовища, що свого часу пояснив ще Г. Філдінг, зауваживши, що “людська природа всюди однакова, а звички і звичаї різних націй не настільки змінюють її, щоби Дон Кіхот в Англії помітно відрізнявся від Дон Кіхота в Іспанії” [9, 578].

Ефект впізнання і співвіднесення двох культурологічних соціумів у творі найчастіше орієнтується на естетично знижене сприйняття зображуваного (дріб’язкові пристрасті рядових людей при всій формальній подібності пережитих конфліктів не можуть “дорости” до їх загальнолюдського звучання; одночасно відбувається і своєрідне підключення того, що відбувається, до піднесеного смислу використовуваних структур). Врешті, подібне декларування, винесене в заголовок, часто є одночасним протиставленням, оскільки зміна знайомого читачеві хронотопу традиційного зразка спрямована на заперечення всезагальності того, про що розповідається у творі. Корекція масштабу традиційної ситуації, яка ускладнюється іншим світобаченням реципієнта, створює напружені змістовні стосунки між текстом і сприймаючим. Змістовна і ціннісна настроєність читача стосовно тексту, зумовлена змістовною “енергією” заголовка, створює своєрідний контекст очікування заявленого автором рівня розвитку подій, їх знайомої логіки розвитку.

У літературних долях Юдіфі, Прометея, Едіпа, Іуди, Фауста, Дон Кіхота і багатьох інших традиційних персонажів у концентрованому вигляді відобразилося матеріальне і духовне життя людства в його найбільш значимих виявах, складні та інколи трагічні пошуки істини й багатозначність оточуючого світу. Саме тому традиційні сюжети, які містять в собі комплекси загальнолюдських ідей та уявлень, завжди актуальні і схильні до осучаснення. Для багатьох традиційних сюжетів характерна бінарна семантична опозиція, яка реалізується у дихотомічних персонажах: Дедал та Ікар, Фауст і Мефістофель, Дон Кіхот і Санчо Панса, Дон Жуан і його слуга та ін. Подібні сюжети можна назвати симетричними, оскільки парні персонажі, що визначають характер їх літературного функціонування, виражають два світорозуміння, наявність різних типів сприйняття дійсності.

Саме тому в світовій літературі традиційні сюжети функціонують не як “власність” культури, що створила їх, а, зберігаючи національну своєрідність протосюжету (сюжета-зразка), вони демонструють тенденцію до принципової інтернаціоналізації своїх формально-змістовних характеристик. Загальновідомість традиційних структур і всечасова універсалізація їх проблематики визначають той факт, що різні національні культури звертаються до них в певні історичні епохи, трактують у подібних ідейно-тематичних аспектах.

Література

1. Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. — 1908. — №7. — С. 43–87.
2. Дильтей В. Описательная психология. — М.: Русский книжник, 1924. — 119 с.

3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
4. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 1999. — 176 с.
5. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть 1. — Черновцы: “Рута”, 1999. — 328 с.
6. Нямцу А. Е. Традиція у слов’янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). — Чернівці: “Рута”, 2001. — 152 с.
7. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1. — Черновцы: Рута, 2002. — 240 с.
8. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография. — Черновцы: Рута, 2007. — 520 с.
9. Филдинг Г. Дон Кихот в Англии // Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 576–631.
10. Чапек К. Как делается мировая литература // Чапек К. Собр. соч. В 7-ми т. Т. 7. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 452–455.
11. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.

А. Е. Нямцу

Черновицкий национальный университет имени Ю. Федьковича
Кафедра славянской филологии и сравнительного литературоведения

ТРАНСФОРМАЦИОННЫЙ КОНТЕКСТ ЛЕГЕНДАРНО-МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Резюме

Анализируются теоретические аспекты функционирования легендарно-мифологической традиции в зарубежной литературе. Рассматриваются формы и способы переосмысления традиционных структур, интегральные и дифференциальные характеристики общеизвестного сюжетно-образного материала.

Ключевые слова: архетип, миф, традиционный образ.

A. E. Njamcu

U. Fedkovich Chernivci National University
Department of slavonic philology

TRANSFORMATIONAL CONTEXT OF MYTHOLOGY TRADITION

Summary

Theoretical aspects of the mythological and legendary tradition functioning in the world literature are analysed. The forms and manners modernisation of traditional structures, integral and differential characteristics of the image, and motive material are taken into consideration.

Key words: archetype, myth, traditional character.

Я. О. Поліщук,

доктор філологічних наук, професор

Кафедра україністики Ягеллонського університету (Краків),

Кафедра української філології Національного університету "Острозька академія"

РЕЛЬЄФИ ТА РИФИ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

У статті розглядаються моделі та функції реінтерпретації советської історії в сучасній українській літературі. Аналізуються актуальні твори Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Тараса Прохаська, Василя Кожелянка, Марії Матіос та ін.

Ключові слова: література, культурна пам'ять, советська історія, інтерпретація, міфологія, риторика, художня умовність.

Осмыслиючи недавнє минуле, сучасна література, безумовно, виявляє певну заангажованість. Адже не можна холодно-безсторонньо рефлектувати події та постаті, котрі відгукуються в пам'яті живими, емоційно забарвленими картинами. Ці факти власного життєвого досвіду автора нерідко апелюють до резонансного досвіду читача, залучаючи механізми, що свідчать про літературний успіх того або іншого твору. З іншого ж боку, варто зауважити, що вже саме по собі звернення до комплексу минулого у красній словесності є симптомом об'єктивізації культурної пам'яті, а така об'єктивізація є гідним предметом наукового аналізу.

Долаючи трансформаційний шок, сучасна українська культура все виразніше апелює до недавнього минулого. Це значить, що вона вчиняє це минуле поважним об'єктом реінтерпретації, усе більше звільняючись від перечулених та радикалізованих оцінок, характерних для перехідного періоду 90-х років ХХ століття. При цьому йдеться, по-перше, про своєрідне поле перечитування й *перекодування* колективної пам'яті. По-друге, така спільна пам'ять зазнає неунікненної *редукції*, улягаючи довільно-суб'єктивним візіям, стаючи таким собі нейтральним чи навіть симпатичним глом для новітньої міфології. Це оприявнює привабливість советської історії, яка в актуальній літературі цілком логічно може співвідноситися з ідеалізацією минулої епохи або з ностальгічними почуттями щодо неї. Словом, минуле виявляється в його аксіологічній пов'язаності з сучасним, у його конструктивній якості. Воно постулює не лише негативний досвід, а й знакову вартість, що стає придатною та може бути по-новому осмислена в нинішніх умовах [8, 5–7].

В українській літературі нової хвилі подибуємо цікаві спроби перечитування советської історії. Маємо на оці власне художні твори, а не мемуаристику, котра являє окремий предмет студій. За всієї неоднозначності, їх поява дуже симптоматична. Не лише через те, що подібні спроби належать, переважним чином, не старшому поколінню, яке повноцінно пере-

жило ті часи, а представникам середньої та молодшої генерацій, в яких советський період викликає здебільшого травматичний досвід і означає шоківі спогади занепаду та хаосу, що їх довелося пережити. У полі нашої уваги зокрема були оповідання, есеї, повісті та романи Юрія Андруховича [1; 2], Юрка Гудзя [12], Володимира Діброви [12], Сергія Жадана [5; 6], Василя Кожелянка [7], Марії Матіос [9], Костянтина Москальця [12], Юрія Покальчука [11], Тараса Прохаська [13].

Емансипація індивідуальної свідомості в наших умовах, так чи інакше, пов'язана з переоцінкою недалекого минулого, здебільшого *травматичного*, як підтверджують персонажі сучасної прози [9; 11; 2; 6]. Це проектує відкритий простір творчої самоідентифікації, який можемо означити, за влучним висловом Юрка Гудзя, як континуум “між пригадуванням і передчуттям” [12, 110]. Разом з тим варто брати до уваги специфіку героя сучасної літератури: на відміну від свого попередника з 1960 — 1980-х років, він не стільки діє, скільки рефлексує, мислить, зважає, оцінює. При цьому основні акценти спрямовуються не на об'єктивну дійсність, а на позиціонування себе в ній — своїх поглядів, уявлень, а також пам'яті минулого. Очевидно, таке позиціонування стає можливим завдяки зустрічі з Іншим, що спонукає верифікувати власний життєвий досвід. “Постмодернізм апелює до “іншого” й репрезентує світ із позиції “іншого”, але не редукує його до “себе самого”, — пише Тамара Гундорова. — Себто постмодерністський герой не прагне побороти, оволодіти, колонізувати “іншого”. Він швидше прагне показати й обіграти різницю між “собою” та “іншим” [3, 57].

Минуле раз у раз нагадує про себе, провокуючи контрверсійні оцінки сучасного. Справа в тому, що, пригадуючи минуле, важко не піддатися впливові милої ностальгії. При цьому стан несвободи затьмарюється в пам'яті, зате на передній план виступають спогади минутих хвиль щастя, молодості, кохання й розлучень, тобто все те, що наповнювало теплою люддяністю тогочасну суворо регламентовану дійсність, яка, по суті, позбавляла людину права до вибору. Таке *déjà vue* в оцінці минулого добре виявляє контрверсійну природу людської пам'яті, яка фіксує лише окремі, здебільшого приємні кадри дійсності, що минає.

Як би там не було, минуле породжує відчуття *дистанції*, й такий мотив зазвичай міцно акцентується у прозі письменників середнього покоління, тобто сорока-п'ятдесятирічних авторів. Звісно, ті речі з пережитого, які виявилися справжніми й вартісними, тепер ставляться в центр оповіді, а от моменти несвободи відходять на дальній план. Це творить ілюзію незмінності ідентичності героя чи, принаймні, послідовності його життєвої позиції, попри шок суспільного перелому, який довелося пережити всьому суспільству. Можна по-різному оцінювати таку літературну ілюзію, але варто зауважити, що вона є спробою зберегти або відновити затрачену в дійсності тяглість історії.

Із цієї історії в її советському інваріанті випали дуже істотні моменти загальнокультурного порядку — табуйовані тогочасним режимом, як-от рок-музика, сюрреалістичний чи абстракціоністський живопис, література європейського високого модернізму, зокрема Рільке, Еліот, Джойс, Кафка,

Пруст. Усе це було виключено з советської міфології, причому згаданий брак знання хвилював навіть лояльних представників самої системи [10, 372–373]. Позаяк така культурна лакуна є дуже вразливою для цілого покоління, сучасні автори намагаються відновити втрачений культурний шар — не лише номінально, а передусім як елемент своєрідно кодифікованої символічної пам'яті.

Це, можливо, відрухове протиставлення *культурній амнезії*, яка загрожує нашому сучасникові. Адже відомо, що нині, “упродовж усього пострадянського часу в суспільстві простежується тенденція викреслити з історії радянський період як певний “зіпсутий” час і радянську культуру як явище недолуге, цілковито залежне від ідеології” [8, 5]. Проте час людського життя не випадає представляти цілковито змарнованим, “зіпсутим” часом; принаймні, природа художньої творчості (вона, як всяка творчість, не терпить пустоти) однозначно чинить опір таким уявленням. Звідси — зацікавленість сучасної літератури в розгортанні альтернативних історичних проєктів. Свою причетність до цього явища по-своєму довели провідні автори останнього часу. Згадаймо в цьому контексті хоча б відомі твори, якот “Дефіляда в Москві” Василя Кожелянка та “Хроніки від Фортінбраса” Оксани Забужко, “Дванадцять обручів” і “Таємниця” Юрія Андруховича та “Улісея” Івана Лучука, “Непрості” Тараса Прохаська та “Заборонені ігри” й “Хулігани” Юрія Покальчука тощо.

У контексті нашої теми випадає звернути увагу на спроби концептуального *перекодування* тоталітарного минулого. До такої практики найбільше причетний Василь Кожелянко, котрий розгорнув цілу серію тем у рамках епічного проєкту “альтернативного” історичного жанру (“Дефіляда в Москві”, “Конотоп”, “Лже-Нострадамус” та ін.). Що й казати, така жанрова форма дуже пасує до постколоніального світосприйняття, для якого важливо знайти іншу, відмінну від традиційної, точку опертя щодо минулого. Це означає осмислити давні поразки не як фатум, а як окремі прохідні епізоди, натомість добачити в призабутих перемогах та утвердженнях національної історії смак повноправності та реалізованості, нерідко навіть гордоців за достойне минуле.

Ознакою повноцінної, вже не залежної від колоніальних стереотипів свідомості є розкомплексоване сприйняття минулого, коли воно стає полем перечитування, діалогу, *множинності інтерпретацій*, навіть якщо ті інтерпретації не узгоджуються з національно-державною доктриною знання. У романах В. Кожелянка маємо випадок, коли осмислення минулого вже не схоже на ритуальне священнодійство, як у творах багатьох шістдесятників (І. Білик, Р. Іванчук, Р. Іванченко тощо). Воно стає предметом постмодерної гри, а одважне обігрування автором як імперських, так і колоніально-патріотичних стереотипів вказує на винесення уявлення історії поза береги нормативної доктрини, незалежно від її семантичного наповнення.

Кожелянкова візія історії відверто пародійна й емансипована вже за самою своєю природою. Зрозуміло, об'єктом комічного обігрування в ній є імперсько-російсько-советська версія історії України, котра стає з бігом часу все менш актуальною для нашої країни, якщо не брати до уваги мі-

чно вкорінених стереотипів старшого покоління, типових представників племені *homini sovietici* (до речі, варто непокоїтись тим, що час од часу ці міфи репродукуються в сучасних медіях, зокрема Південно-Східного регіону). Але так само іронічно автор ставиться до національно-патріотичного екстазу, як зауважить вникливий читач. Більше того, він охоче вдається й до самоіронії. Це проявляється на повну силу в романі “Дефіляда в Москві” (2001), що визнаний критикою як найбільш вдалий серед авторових квазіісторичних “фентезі”. Так, у розділі “Твір учня 7-го класу чернівецької гімназії № 58 23 вересня 1995 року” комічній деконструкції піддається власна Кожелянкова візія, його “альтернативна історія”, побачена нібито збоку, незаангажованим поглядом когось стороннього.

Тобто, тут вочевидь увипуклюються ознаки пересадності та спекулятивної інтерпретації — з одного боку, історичних *фактів*, а з іншого — національно-патріотичної *риторики*, так само неадекватної щодо сучасної ситуації. Містифікований учень сьомого класу, обігруючи водночас і сенс та дух самого “фентезі”, й шаблонний стиль підручкової критики та патріотичної газетної публіцистики, пише про Кожелянків роман зокрема так: “Сильно! Я би сказав, не лише сильно, а й страшно, це при тому, що — коротко. Автор економно використовує засоби художнього зображення свого героя, але разом з тим у читача образ Дмитра Левицького, хорунжого і героя, постає вагомо, грубо і зримо. Водночас письменник гостро, тонко і концептуально ставить проблеми, які, незважаючи на історичну атрибутику, хвилюють нашого сучасника, і вирішувати їх нам, молодим. Бо є ще у світі люди, яким не до вподоби більше як піввікове існування незалежної і самостійної, вільної і соборої України (слава їй!), і тому автор застерігає нас, молодих, що воріженько не спить і нам треба бути напоготові” [7, 87]. За двозначними формулюваннями автора легко вгадується “казенний” дух нашого патріотичного моралізаторства, що прозраджує характерні кальки, копійовані з незабутнього тоталітарного минулого.

Зовсім інший образ минулого пропонує читачеві Тарас Прохасько в повісті “Непрости” (2002). Авторіві йдеться не стільки про квазі-історію, скільки про творення цілком суб’єктивного світу-візії з уламків історичних реалій. Справді, хронологічно оповідь цього твору обіймає життя трьох поколінь героїв — від кінця позаминулого століття до середини ХХ-го віку. Але ця оповідь дивним чином очищена від практик окупації, насильства, воєн, людських трагедій, яких насправді щедро зазнала наша земля в цю епоху (саме на цих практиках зосереджують увагу Марія Матіос [9] та Юрій Покальчук [11]). Звісно, автор іноді прохоплюється згадкою про реалії того або іншого часу, але ці згадки не мають для нього принципового значення, вони радше слугують за навігаційні знаки для персонажів, котрі перебувають у цих обставинах відрухово. Тим самим персонажі твору Т. Прохаська виявляють свою причетність до глибшої, тобто надісторичної, *метафізичної правди* буття, що відповідає їхній належності до таємничої касты “непростих”. Світ власних снів для них значно важливіший, ніж світ щоденної дійсності, який, зрештою, переважно монотонний у провінційному Ялівці.

Герої повісті Прохаська сприймаються понад і поза часом як реальною, фізичною категорією, вони перебувають по той бік буття, коли сенс вимірюється не бігом профанного часу, а набуттям незворотніх властивостей. Таким чином, Себастян і Анна стають самодостатніми репрезентантами новітньої *міфологізації* дійсності. Вони передусім носії органічної традиції, що сформувала невразливу для історії (навіть з усіма її новочасними контроверсіями!) культуру. Мова йде про традицію, передавану з покоління в покоління як потаємне знання й недоступну, попри всі намагання її пізнати, для чужинців. Навіть тоді, коли екстремальні обставини змушують до опору заради порятунку власного життя, герої Прохаська не включаються в криваву війну, що ведеться у краї. Вони чудовним способом уникають такої перспективи, як і належить надзвичайним персонажам. “Битися означало повбивати, повбивати — значить втікати і ціле життя переховуватися” [Прохасько 2002: 129]. Вони мають силу і здатність перебувати над реальністю, ніби в чарівному флері казки, утверджуючи тим самим таємну суть людської екзистенції, непідвладну жодним примусам та репресіям.

На тлі спогадів недавнього минулого досить часто виникає музичний мотив, коли герої ідентифікують себе із забороненими свого часу в СРСР західними музичними гуртами, які, попри запроваджені режимом табу, викликали захоплення й навіть культ у юного покоління. Зрозуміло, поширення західної рок-музики асоціювалося з неприйняттям ідеології комуністичної держави, з приналежністю до *іншої* культурної моделі (західної цивілізації), яку тоді погано собі уявляли, але в доступних фрагментах вона незмінно викликала непідробний інтерес. Така музична асоціація служить основою для надбудовування цілого конструкту в романі Сергія Жадана “Депеш Мод” [6], у збірці оповідань, есеїв і віршів “Біг Мак” цього автора [5], а також у давніших творах Володимира Діброви “Пісні Бітлз” (1991) [12, 129–131] та Костянтина Москальця “Дев’ять концертів” (1990) [12, 339–356]. Очевидно, назва першого з названих творів прораджує цікавий парадокс сприйняття, що інтригує й трохи епатує читача. Насправді персонажі Жаданового роману не належать до тонких знавців чи шанувальників згаданої рок-групи. Для них вона попросту є символом іншої культурної парадигми, котра — мірою своєї забороненості й недосяжності — привертає увагу й видається чимось загадково-феєричним, на відміну від оскомної реальності, в якій вони перебувають [6, 154–155].

Та з бігом часу змінюються семантичні *коди* культурної пам'яті. Колишні культи, сприйняті в сучасному контексті, підтверджують враження минулості, плинності буття. Про це розмірковує Костянтин Москалець. Він зіставляє колишнє й нинішнє сприйняття тих самих рок-гуртів, що були кумирами покоління. Оцінку ускладнює зміна критичної оптики: якщо раніше творчість рок-музикантів була забороненою, то тепер вона цілком доступна, але застаріла, як і тогочасні вінілові носії звуку в добу електронних медіів. “Слухаючи старі рок-групи, такі, скажімо, як “The Doors” “Led Zeppelin” “Pink Floyd”, раптом ловиш себе на думці, що се вже глибока історія. Отож, наша юність, просякнута їхньою музикою, — теж історія, і ми непомітно для себе зістарилися? Адже багатьох із тих, хто

грав сю музику або слухав її разом з нами, уже немає серед живих. Але ж ся музика, навіть записана на мільйонах адаптерів, залишається для нас новою і живою, майже тотожною тій, якою ми почули її уперше. Чим, у такому разі, є історія — отим “майже”? Лесть помітні спотворення улюблених ходів і фраз, щось на кшталт зморшок, які торкнулися коханого обличчя; деякі речі перестали подобатися взагалі, деякі викликають сміх і бажання спародіювати їх, ще інші, до яких ми давніше залишалися індіферентними або лесть “теплыми”, тепер стали найулюбленішими — поруч із тими, які й не переставали ними бути. Отже, історія — се не радикальна переміна або, точніше, заміна одних речей іншими; се певна передислокація, подібна до перестановки шахових фігур в одній і тій самій партії, причому деякі постаті зникають, а нові не можуть з’явитися аж до кінця отсеї гри. Історія закінчується разом з нами. І як би не набив оскомку цей образ, але ми продовжуємо жити при світлі погаслих зірок і орієнтуватися по них” [12, 363].

Сергій Жадан актуалізує в цій сув’язі минулого й сучасного дуже істотну проблему конфлікту поколінь. Дія його відомого роману “Депеш Мод” відбувається на початку 1990-х років, у період радикальної трансформації суспільства, що, безумовно, відбивається на всіх рівнях. Дається взнаки цей руйнівний вплив також у свідомості пересічної молодого людини, як от герої цього роману. Разом з відразою до культивованої згори системи цінностей, що виявляється фальшивою та лицемірною при кожному наближенні до реальної дійсності, з’являється й неприйняття старшого покоління, “батьків”, котрі не зуміли дати своїм дітям справжні орієнтири в житті й спровокували їхнє безконечне блукання в нетрях хворої міської субкультури, на грані виживання й алкогольного отруєння, екстремальних випробувань і тотального збайдужіння.

При цьому Жадан ставить в один шерг три часові виміри, проектуючи свої рефлексії на *минуле, сучасне й уявлюване майбутнє* водночас. У такій візії прозаїка історія опиняється у світлі перехресних перспектив, засвідчуючи тим самим свою відкритість до зміни смислів та привнесення нових значень у схему подій, що вже відбулися. Мова йде, по суті, про набуття знаковим минулим нових аксіологічних оцінок, що представляють плинність історичного часу. “Коли я стану дорослим і мені буде 64, я обов’язково згадаю всю цю тягомотину, хоча би для того, аби з’ясувати, чи і я перетворився на таку малорухому худобу, яка тільки й може, що пережовувати нікелевими щелепами запаси хавки, приготовані на довгу полярну зиму. Як я буду почувати себе в 64? Чи мене так само будуть ненавидіти всі ці діти вулиць і супермаркетів, як сьогодні я ненавиджу всіх, кому за 40 і хто вже встиг окопатись на зелених пагорбах цього життя, якраз із сонячного його боку?” [6, 57–58].

Така перехресна оптика вглядання в час дає змогу письменникові поновому, в досить радикальний спосіб, осягнути сутність “великої депресії”, якою чомусь позначене недалеко минуле його країни. Це спроба наблизитися до розуміння покоління попередників, котре герої Сергія Жадана схильні цілковито звинувачувати у власній безталанності та неприкаянос-

ті. "... З чого починалась їхня персональна велика депресія, де її початки? Очевидно, що це від сексу, або від радянської влади, іншого пояснення я особисто не знаходжу. Я люблю дивитись старі фотоальбоми, з фотами із 40–50-х років, де ці чуваки, веселі й короткострижені, обов'язково посміхаються в камеру, у військових або петеушних формах, з простими і потрібними всім речами в руках — розвідними ключами, фугасними гранатами, чи на крайняк — макетами літаків, діти великого народу, прапороносці, бляха-муха, куди це все поділось, совок видавив із них все людське, перетворивши на напівфабрикати для дяді сема, ось що я думаю. В кожному разі, я весь час помічаю, з якою ненавистю і відразою вони дивляться на власних дітей, вони на них полюють, відловлюють їх у глухих коридорах нашої безмежної країни і хуять по нирках важким кирзовим чоботом соціальної адаптації" [6, 58]. Радикальна переоцінка "батьків" тут поєднується із не менш радикальною *верифікацією* самого образу советської історії, свого часу ідеалізованого комуністичною пропагандою. Попри суб'єктивні крайнощі оцінки, це виболена й щира правда, що її здобуває "втрачене покоління", яке представляють герої Жадана. Без пізнання такої правди важко уявити собі відштовхування від пам'яті минулого, котра стає спрофанованим і негативним досвідом і, таким чином, спонукає до пошуку іншого шляху, аніж протоптана батьками дорога в ілюзорне комуністичне майбутнє.

Новий роман Юрія Андруховича "Таємниця" [2] можна представити як історію творчої ініціації протагоніста на тлі докорінної зміни обставин і формацій його часу. Читача, призвичаєного до автобіографічних героїв Андруховича, цього разу подивує хіба що міра авторської відвертості, адже твір, жанр якого окреслено як "замість роману", пропонує *автотематичну* версію біографії письменника. Вона дає змогу відстежувати — крок за кроком — становлення творчої ідентичності, а заодно й формування особистості, що супроводжується пошуком правдивих орієнтирів та звільненням од деморалізуючого впливу владного дискурсу. Зазначимо принагідно, що Андрухович уживає загалом жорсткого самоаналізу, не надто захоплюючись ностальгійним замилюванням та сентиментами минулого. Пригадуючи найважливіші епізоди власного життя, герой Юрія Андруховича поступово розгортає схему індивідуального *спротиву системі*, завдяки якому він, власне кажучи, став тим, ким став. Цей опір починається від родинної традиції, в якій несприйняття советської влади було органічним, — від бабці Ірени, вихованої в атмосфері старої Австро-Угорської імперії, від батька, який потайки ненавидів цей режим і знаходив втіху у своєму лісівництві, навіть від старих будинків та подвір'їв, які прозраджували іншу реальність, інше життя, віддалене, але не безнадійно втрачене. Наступними ланками в цьому ланцюжку стають львівські враження юного поета, що остаточно переконали його в замилюванні галицькою старовиною, яку так активно витравлювала з пам'яті влада. Урешті, уроки советської армії та самостійної праці в друкарні періоду брежневського застою завершують цю рухому картину споминів. Виявляється, життєвий шлях героя неухильно спонукав його до вибору

позиції дисидента, котрий шукає способів самореалізації поза офіційними суспільними нормами, освяченими владою.

Відчуваючи свою не випадкову причетність до руїн, а також до тектонічних розламів і зсувів, що припали на період його життєвого утвердження, Андруховичів протагоніст наприкінці роману, ніби старожитний Орфей, чинить містифіковане повернення у минуле, в покинуті руїни, у смерть. Але це повернення заодно стає початком нового циклу, в якому все знову обіцяє бути пережитим знову. Прийом, власне кажучи, шаблонний, але вимовний у символічному сенсі.

Ідея емансипації героя “Таємниці” втілена як у синхронній, так і в діахронній проекції, як у часі, так і в просторі. Обираючи форму роману-інтерв’ю, в якій абсолютну перевагу має монолог головного персонажа, Андрухович фіксує стан внутрішнього розкріпачення героя як домінуючу характеристику та як наслідок усіх його життєвих пригод і випробувань. Пізнаємо тут знайому постать карнавального *актора-блзня*, який схильний сприймати світ з неустанним оптимізмом, хоч і обтяжений невеселим досвідом, що відгукується в оповіді окремими трагічними нотками (рефлексії з приводу смерті батька та симптомів власної хвороби). Переконливості позиції героя додають гранична відвертість, поєднана з блискучим гумором та самокритичними ескападами.

Біографічний простір героя обмежується кількома *знаковими містами*, які, між іншим, сформували його творчу тожсамість, — Івано-Франківськ (Станіславів), Прага, Львів, Москва, Берлін. У цьому ряді особлива роль належить Львову. Галицьке місто, з одного боку, зображене як втілення культурної пам’яті, нерідко заблокованої та притлумлюваної, але від того ще принаднішої для героя. Львів — це старовинна архітектура (утім, добряче поруйнована, внаслідок чого перетворюється у “старі європейські камені”), магія минулого та незрівнянний *genius loci*, що назажди заповнив юного поета. “Знаєш, якщо в цьому світі існує щось таке, як Місто, мені воно випало саме тодішнім Львовом... Візуально Львів нагадав мені Прагу, бо в ньому було так само багато старого європейського каміння. І це каміння всюди поєднувалося з рослинністю. Це такий вічний занепад Риму темних віків — кози, що скубуть усяке зілля на уламках кераміки. Розумієш, це засіло в мені на кшталт якогось естетичного культу...” [2, 79–80]. З іншого ж погляду, знайомства з молодими художниками та поетами сприяють репрезентації Львова як міста митців і натхнення, причому в такий образ органічно вписуються ранні поетичні спроби самого протагоніста. Ясна річ, автор здає собі звіт з того, що його візія міста Лева надто суб’єктивна й мало спільного має з дійсністю тих часів, у чому самоіронічно зізнається читачеві.

Проте вільний творчий *простір*, символом якого є Львів часів юності героя, постає повсякчас загрозеним, позаяк він незмінно улягає тискові чогось більшого й неунікненого, якогось утілення інфертального зла. Це “щось” автор характеризує як Систему. Творча ініціація героя відбувається всупереч Системі, з якою він не може й не хоче погодитися, хоча — в різні моменти життя — схиляється до компромісів. “Отже, я мусив прийня-

яти як сувору даність те, що на поверхні мене не буде. Я не зможу публікувати своїх текстів, тому що вони абсолютно не влаштують Систему. Звісно, я можу почати писання *під Систему* (курсив цитованого автора — Я. П.), але це неприпустимо” [2, 137]. Система стає водночас і фатумом, і викликом, причому друга функція, врешті, переважає, — герой знаходить спосіб перехитрити свого опонента і, за сприятливих обставин, виходить переможцем із фатального двобою.

Боротьба з Системою перетворюється для протагоніста в екзистенційне протистояння. Це постійний опір спробам накинути стан узалежнення, відвойовування найменшого закутку, який дозволяв би самореалізуватися, втішання такими собі невинними “симулякрами”, що дають враження звільнення, як-от подорожі, алкоголь, спілкування тощо. Серед них чи не найосновніший — власне, художня творчість, поезія, яка обдаровує ілюзією свободи. Але щоденне існування назагал жорстко нагадує про владний дискурс Системи з її незаперечним правом контролювати все, майже порвельєвськи, включно з приватним життям індивіда. “Система, — зауважує Андрухович, — диспонувала цілим набором пасток і пасточок на нас: прописка, стаж, військова повинність, тисяча й один облік, перший відділ, другий відділ, третій шмідділ. Скидалося на те, що методи боротьби за власне Я мусять бути ще більш партизанськими, ніж це уявлялося спочатку. Тобто окопатися проти Системи можна не у заздальгедь вибраному тобою місці, а винятково там, куди вона сама тебе пожбурить” [2, 139].

Історія звільнення Андруховичевого персонажа від влади Системи досить повчальна. Сам він, пригадуючи минуле, прагне вибудувати з окремих вражень та спостережень ланцюжок послідовної концепції. Від дитячих спогадів Праги через відкриття Львова та рідного Івано-Франківська (Франика) герой приходить до пізнання європейських міст, зокрема Берліна, який становить зовнішнє сюжетне тло роману. До речі, це символічне здобування Берліну своєрідно кореспондує з Жадановою тезою про “Берлін, який ми втратили” (див. однойменний есей [Жадан 2006: 17]). Звільняючись від обмежень та регламентів, протагоніст Андруховича почувується як людина перехідної епохи й *межової свідомості*, бо завжди шукає компромісів, відповідаючи на жорсткі дилеми свого часу. Подолавши культурну загумінковість, на яку свого часу його фатально прирікала Система, він утверджує свою європейськість — з притаманними їй зовнішніми ознаками респектабельного побуту (цей імідж вдало підтверджує фото Сузанни Шлеер на обкладинці видання) та психологічною розкованістю й природною поведінкою досвідченого мандрівника-інтелектуала. При цьому герой Юрія Андруховича не упускає нагоди, аби підкреслити слухність своєї, вже добре знаної читачеві цього автора, апології Центрально-Східної Європи, невід’ємною часткою якої є Україна, принаймні її Захід, Галичина з напівзабутими спогадами-снами про Австро-Угорщину та європейські потяги без кордонів.

У сучасній українській прозі все ще нечасто можна натрапити на поразки з недавньою історією, цебто з її советським різновидом. Припускаємо, що ця тема залишається досить-таки дражливою. Для когось екскурс

у недалеку історію обертається пригадуванням неприємних речей — колаборації з тогочасним режимом, плазування перед ним, зради — власних поглядів та, що значно гірше, більш принципових товаришів. Для інших він асоціюється з моральною деградацією, з упослідженням і неприкаяністю, як це маємо з молодими персонажами “Депеш Мод” С. Жадана. У кожному разі, сьогодні дуже бракує образу советської історії, побаченого та сприйнятого з сучасної критичної перспективи. Це мало би визволити нас з-під влади недавнього минулого, яка все ще сильно відчутна в українському суспільстві, зокрема в масовій культурі. Бо досі в Україні доводиться констатувати високий “рівень громадянської несвободи і загальмованості” [1, 194], як це робить в одному з недавніх есеїв відомий письменник.

“Історія навиворіт” може водночас як бавити читача, так і давати йому незайві уроки пам’яті, по-своєму перекодовувати узвичаєні історичні міфи. І Кожелянкові квазіісторичні “фентезі”, й позаісторична художня візія Тараса Прохаська, і “центрально-східна ревізія” Юрія Андруховича, й тотальні кпини над спрофанованим минулим Жадана в “Депеш Мод” та “Big Маку” — усе це маски та проєкції образу недавньої історії, з характерною для кожної свівіднесеністю зі світом сучасності. Ці художні візії минулого засвідчують сучасну аберацію самого поняття історичного знання як монументального чи директивного дискурсу. Вони утверджують множинну картину пам’яті, в якій поквитання з советською дійсністю оформлюються в індивідуальні, суб’єктивні проєкції, дуже відмінні між собою. У художній літературі, таким чином, затрачається тоталітарний образ минулого, поступаючись численним автономним творчим візіям, — і це обнадійлива ознака дистанціювання від минулого, визволення з-під влади його травматичної пам’яті.

Потрібно заново віднаходити в советській історії те, що може бути верифіковане як *вартість* сучасної культури. “Ми ставимо запитання до минулого, так ніби воно все ще відбувається, маючи на меті допомогти здійснитися тому, що було в ньому значущим. Вимога нейтрального ставлення з боку історичного спостерігача підривається і вірою в те, що минуле накладає певні моральні зобов’язання на сучасне” [4, 177]. Інтерес сучасної української літератури до советського минулого — з усім притаманним їй пафосом звільнення од зужитих стереотипів та колоніальних комплексів — прозраджує бунт *вічного повернення*, який є однією з неодмінних ознак культурного процесу, тяглості, традиції.

Література

1. Андрухович Юрій. Диявол ховається в сирі: Вибрані спроби 1999 — 2005 років. — К.: Критика, 2006. — 318 с.
2. Андрухович Юрій. Таємниця: Замість роману. — Харків: Фоліо, 2007. — 478 с.
3. Гундорова Тамара. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005. — 263 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора; Пер. з англ. Віктор Шовкун. — К.: Основи, 2003. — 503 с.
5. Жадан Сергій. Big Мак²: Проза, поезія. — К.: Критика, 2006. — 232 с.

6. Жадан Сергій. Дешч Мод: Роман / Післямова Павла Загребельного. — Харків: Фоліо, 2004. — 229 с.
7. Кожелянко Василь. Дефіляда: Роман, новели. — Львів: Кальварія, 2001. — 196 с.
8. Левченко О. Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). — К.: ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. — 302 с.
9. Матіос Марія Нація: Проза. — Львів: Кальварія, 2001. — 216 с.
10. Нариси української популярної культури / За ред. О. Гриценка. — К.: УЦКД, 1998. — 760 с.
11. Покальчук Юрій. Заборонені ігри: Повісті. — Харків: Фоліо, 2005. — 222 с.
12. Приватна колекція. Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та прим. Василя Габора. — Львів: ЛА "Піраміда", 2002. — 628 с.
13. Прохасько Тарас. Непрості. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. — 140 с.

Ярослав Полищук

Кафедра україністики Ягеллонського університету (Краков),
Кафедра української філології Національного університету "Острожська академія"

РЕЛЬЕФЫ И РИФЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Резюме

В работе рассматриваются модели и функции реинтерпретации советской истории в современной украинской беллетристике. Анализируются актуальные произведения авторства Юрия Андруховича, Сергея Жадана, Тараса Прохасько, Василя Кожелянко, Марии Матюс и др.

Ключевые слова: литература, культурная память, советская история, интерпретация, мифология, риторика, художественная условность.

Yaroslav Polishchuk

Department of Ukrainian philology of the Jagellon University (Krakow)
Department of Ukrainian philology of the National University "Ostozka akademy"

RELIEF'S AND REEFS OF CULTURAL MEMORY

Summary

This article deals with the problem of reinterpretation of soviet history in modern Ukrainian Literature. An author analyses actual works of Yuriy Andrukhovich, Sergiy Zhadan, Taras Prokhas'ko, Vasyl Kozhelyanko, Mariya Matios and other writers.

Key words: fiction, cultural memory, soviet history, interpretation, mythology, rhetoric, artistic convention.

Н. М. Раковская,

кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой,
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
кафедра мировой литературы

КРИТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ (К ПРОБЛЕМЕ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ)

В статье рассматриваются теоретические проблемы литературной критики. Делается акцент на системно-целостном подходе к структуре критического текста. Структура текста характеризуется диалогичностью, обусловленной культурной парадигмой времени. Структурирование критического текста способствует связи между полемикой, диалогом, знаковым кодом и коммуникативно-рецептивными процессами.

Ключевые слова: критика, система, интерпретация, полемика, диалог.

Последние десятилетия характеризуются появлением серьезных исследовательских работ в области теории и истории литературной критики. Достаточно назвать работы Р. Громяка, М. Зубрицкой, В. Егорова, С. Яковенко [3; 4; 5; 11]. Изучение предмета, природы, функций литературной критики позволяет поставить вопрос о системно-целостном подходе к ее структуре. Заметим, что научная рефлексия осуществляет две цели: помогает понять предмет соответствующей науки и усовершенствовать инструментарий данной области знаний, “морфологию” науки. Очевидно, что при рассмотрении литературной критики как системы указанные цели оказываются приоритетными. Достаточно вспомнить роль теории амбивалентности, полифонии и монологичности, оказавшихся значимыми для интерпретации не только художественного, но и критического текста. Вопрос о предмете критики сливается, в сущности, с вопросом о её функциональной природе, и при уяснении закономерностей становления и развития литературной критики как системы он является едва ли не ключевым. В связи с этим необходимо четкое понимание, для чего и во имя чего мы используем традиционные методы анализа или такие инструментарии как теория информации и систем, рецептивная эстетика, философская антропология и т. д. Результативность в понимании литературной критики как системы возможна тогда, когда каждый этап в развитии критической рефлексии и каждый критический текст будут осмысляться с точки зрения структурных элементов и их связей.

Понятие системы в данном контексте следует понимать как комплекс взаимодействующих элементов, условно называемых концептами. Отношения, существующие между концептами, образуют структуру системы. Совокупность элементов, связанных структурными отношениями, как нам представляется, дает субстрат системы. Об этом свидетельствует современная модель литературной критики, широко использующая философское,

психологическое знание. Неслучайно множественные дискурсивные практики, прежде всего, зафиксировали Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида и др. Вместе с тем критический дискурс связан с коммуникативно-рецептивными факторами и социокультурными аспектами, о чем неоднократно писал М. Бахтин.

Системность литературной критики обнаруживается в единстве объективного и субъективного начал, соединении художественной интуиции со способностью к логическому анализу. Интуиция как высшее напряжение человеческого духа чаще всего первична в литературно-критическом сознании. Как отмечают исследователи, подкрепляя и корректируя интуицию, литературно-критическая логика (рассудительность) неизбежно вступает с ней в драматически сложные отношения, интуиция предопределяет логику, логика же, при всем чрезвычайном усердии и убедительности, не в состоянии объять интуицию, исчерпывая ее “озвучить” и объяснить [5, 7].

Возможно, что на первом этапе оценки литературная критика интуитивно осмысливает текст, выявляя историко-культурные коды, на втором — изучает и анализирует текст, учитывая философские и эстетические контакты и литературную память, заключенную в нем. В таком случае литературная критика рассматривается в ее специфической функции эстетического созидания. Актуализация поэтико-ментальных состояний дает возможность выделить в логоцентрическом тексте критики иной текст, относительно самостоятельный. Взаимосвязи художественного текста с литературно-критическим создают особую модель мира. Постигание художественности литературной критикой осуществляется на уровне контекста, типологических связей, культурно-исторических и символических смыслов, интерпретаций, позволяющих вывести текст критики в ценностное поле “большого времени”. В указанном аспекте мир воспринимается как фундаментальное духовно-органическое целое (М. Бахтин). Существенно важна и индивидуальная, миросозерцательная концепция, ибо самосознание человека как личности определяется не индивидуальными особенностями, отличающими его от всеобщего, а соотносительностью и выражением всеобщего (В. Горский).

В таком ракурсе критический текст следует рассматривать как метатекст, имеющий свою научную парадигму. Вместе с тем сразу заметим, что системно рассмотреть эту парадигму как относительно самостоятельное научное знание весьма сложно, ибо оно является синкретическим (объединяет науку, философию и творчество). Думается, что метатекст — это в то же время имплицитный критический текст, определяющий условия, условности, “характер самого общения, внутренние комментарии в процессе написания данного текста” (К. Штайн) [10, 48].

Для осуществления взаимосвязи различных элементов критического текста, на наш взгляд, необходимы следующие инструментарии: во-первых, выбор исходной позиции, т. е. определение исходной установки, принципов, направление анализа и его исходной парадигмы (предварительной, предположительной, исходной концепции смысла предмета, которая под-

тверждается или опровергается дальнейшим его исследованием; во-вторых, приближение к объекту исследования до непосредственного “соприкосновения” с ним; в-третьих, проникновение, т. е. движение внутрь исследуемого предмета, вычленение его структурных элементов, внутренних связей; в-четвертых, обретение целостного взгляда на предмет исследования путем синтеза и обобщения результатов, полученных на предшествующих этапах анализа.

Данные взаимосвязи в структуре текста позволяют выделить следующие уровни:

Первый уровень — “Я+Я” — внутренние коммуникации личности критика, определяемые его противоречивостью, культурным табу, подсознанием.

Второй уровень — “Я+ТЫ” — общение критика с читателем.

Третий уровень — “Я+ВЫ” — взаимоотношение критика с автором.

Четвертый уровень — “Я+ВСЕ” — общение критика с миром, создание собственной модели мира.

В таком плане критический текст представляет собой гомогенный контекст с несколькими темами, денотативным ядром которых является полемика, осуществляемая в ходе диалога. Смысловые связи обуславливают структуру текста и указывают на его целостность и завершенность. Интерпретация смысла критического текста определяется оппозицией полемизирующих сторон. Каждый структурный элемент способствует восприятию и пониманию критического текста в зависимости от возможности критика пробудить чувства и эмоции, вызвать эмоционально-эстетическую реакцию реципиента, дать этико-эстетическую оценку ситуации.

В пространстве текста в этом плане особую значимость приобретают границы полемики. “Полемика”, как и всякий другой термин, видимо, должен быть оценочно нейтральным по отношению к объекту. Этому может способствовать рассмотрение функциональных возможностей явления, обозначаемого этим термином, его генетических связей с культурой и т. д. Более того, полемика обнажает, во-первых, тот смысл произведения, который критик представляет себе наиболее существенным, во-вторых, определяет его собственную личностную позицию.

Интерпретация-полемика может вестись как с современниками (синхронный аспект), так и с предшественниками (диахронный аспект). Благодаря полемике преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии, мнение критика о факте литературы вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и оказывается одним из них в многоголосье культур. Диалоги, куда включаются голоса оппонентов (по определению М. Бахтина — “голоса сознания” [1, V, 270]), в пределах статьи служат выражением полемической позиции ее автора.

В таком случае критик оказывается одновременно и демиургом своего читателя-собеседника, и реальным лицом, осуществляющим диалог с носителем иного сознания.

Читатель, воссоздаваемый в контексте критической статьи, так сказать, основной объект общения критика, его конструируемый адресат, функ-

ционально замещает реального читателя. Кроме читателя, тем или иным способом обозначенного или отмеченного в критическом произведении, у литературного критика могут быть иные, периферийные адресаты или корреспонденты. Вероятно, на первом месте здесь окажутся “инакомыслящие”, с которыми критик вступает в полемику. Диапазон полемических контрагентов достаточно широк, многообразен и колеблется от конкретного индивидуального лица до обобщенного внеличного оппонента.

Иногда, становясь самоцелью, полемика затмевает сущность дискуссии, т. е. анализ художественного явления. Возникает проблема сопротивления художественного текста тексту критической статьи (В. Изер назвал эту проблему “инаковостью текста”). Но в своей основе полемические фрагменты функционируют как элементы литературно-критического текста и могут рассматриваться только в составе целого. Как правило, полемика связана с социокультурными пристрастиями критика, со степенью его владения словом и, наконец, с персониферой. Важно учесть и тот фактор, благодаря которому возникла полемика. Она может быть задана по авторской воле либо возникать спонтанно на “стыке” мнений. В зависимости от данного фактора в тексте реализуется полемическая направленность. Личностный аспект отражает не только характер обращения к оппоненту, но и то, как подписана статья (фамилия, псевдоним или криптоним, ссылка на коллективную позицию (скажем, редакции журнала и т. д.).

Заметим, что исследователи теории литературной критики неоднократно отмечали обращенность критического высказывания к адресату, но рассматривали её как проявление публицистического начала, жанрового своеобразия или черту мировосприятия критика. Такая постановка проблемы свидетельствует о том, что вопрос о диалогической природе литературной критики оказывается производным от других проблем или подчиненных им. Между тем специфика литературно-критических суждений, как представляется, состоит именно в том, что анализ и оценка художественных текстов совершается в процессе диалога с читателем и не существует независимо от него. Апелляция к читателю — здесь момент обязательный, смысло- и сюжетообразующий. В движении мысли критика, где логические построения дополняются доказательствами особого рода (ассоциации критика рождают встречные ассоциации читателя, в какой-то мере неподвластные критику), где фрагменты статьи могут жить по законам художественной образности, но их включение в целое определяется логическими связями, а не законами целостного художественного мира, происходит синтез научного и художественного типов мышления. Проблемная ситуация, предлагаемая критиком читателю, разрешается в единстве взаимодействий указанных компонентов, по-разному представляющих в сюжетах критического текста. Здесь значимой является теория высказывания, разработанная М. Бахтиным. Высказывание им понимается как единица речевого общения; границы высказывания “определяются сменой речевых субъектов, т. е. сменой говорящих” [1]. Существенный признак высказывания — его обращенность к кому-либо, т. е. адресованность. В отличие от значащих единиц языка — слова и предложения, — которые безличны, никому не

адресованы, высказывание имеет автора и адресата. В разнообразии типических форм высказывания М. Бахтин выделяет две большие группы: первичные речевые жанры-реплики диалога, письма (их адресованность очевидна) и вторичные, которые вбирают в себя первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Думается, что к вторичным речевым жанрам можно отнести и критический текст, ибо, согласно М. Бахтину, высказывание с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль *других*, для которых строится высказывание, исключительно велика [1]. Более того, М. Бахтин вводит диалог в систему коммуникативных процессов, связанных с самооткровением личности (мысль о Боге в присутствии Бога). В связи с этим исследуется “двухсторонний акт” познания — проникновения, “активность познающего” и “активность открывающего”, в результате возникает ёмкое понятие “диалогичность”. Н. Шляховая указывает, что “сама диалогичность называет Бахтин активность авторскую, спрямовану не на мертвый, безголосый объект, а на чужую живую самодостаточную сознательность” [9, 21]. Вследствие этой идеи литературно-критический текст можно исследовать как выразительное бытие. “Выражение” рассматривается как “поле встреч” двух сознаний: автора и читателя. Более того, литературно-критический текст представляет и сложное культурное образование, в результате чего возникают различные формы речевого общения (писатель-критик, критик-читатель и др.).

В современном литературоведении утвердилась мысль о разграничении адресата в литературной критике (воображаемого, имплицитного, внутреннего читателя) и реального (публика). М. Зубрицкая отмечает, что именно категория читателя оказалась сегодня в поле зрения всех литературоведческих школ, став пунктом пересечения “найоригинальнейших литературных идей у литературно-критической думцы XX ст.” [4].

При терминологических различиях принцип разграничения адресата в работах литературоведов в основном совпадает. Например, Л. Чернец, М. Науман указывают, что понятие “адресата” используется при анализе критикой творческого процесса, а также завершенной структуры художественного текста, ибо рассматривается как воплощение определенной программы воздействия [8]. Представители рецептивной эстетики, в частности, Г.-Х. Яусс, В. Изер отмечали необходимость рассмотрения критического текста под углом зрения воздействия на адресата и соответственной оппозиции воздействия и восприятия. В. Изер указывает, что “теория воздействия имеет свои корни в тексте, а теория восприятия вырастает из истории суждений читателя” [6]. Диалог также связан с системой классификации реципиентов, в которых, с точки зрения А. Белецкого, первыми идут воображаемые собеседники. Думается, что наилучшим доказательством служат статьи Н. Г. Чернышевского “Русский человек на rendez-vous”, А. Дружинина “Метель. Два гусара Л. Толстого”. Воображаемый читатель является фактором сюжетобразующим. Представляется, что за воображаемыми читателями следуют читатели реальные, определяющие задачи критика, прежде всего полемические. Укажем здесь статьи В. Бе-

линского “Герой нашего времени”, Ап. Григорьева “Дворянское гнездо”. И. Тургенев и его деятельность”. М. Бахтин, рассматривая высказывание как общение, также отмечал, что в отличие от действительной критики, слушатель влияет на форму, стиль текста. “Автора, героя и слушателя мы берем вне художественного текста, а лишь, поскольку они входят в самое восприятие...” [1].

Однако в литературно-критическом тексте критик не только связан с читателем, но и корректирует его. В этом плане любопытно введение рецептивной эстетики и критикой понятия “горизонт ожидания”, характерное для герменевтики как теории понимания, где ситуация общения является одновременно и коррекцией собственного сознания [2].

Вместе с тем, в такой ситуации часто возникает парадокс: единичный, индивидуальный критический опыт приходит в столкновение с неисчерпаемостью смыслов художественного произведения. Так происходит в статье Ап. Григорьева “Дворянское гнездо”. И. С. Тургенев и его деятельность”. Критик делает акцент на идилличности как особой структуре романов И. Тургенева и И. Гончарова. Безусловно, акцент не случаен, он отражает “органическую” теорию искусства критика. Иные жанровые модификации вообще не рассматриваются. Однако парадокс в том, что чем полнее текст художественного произведения представлен в статье, тем более ощутимо в ее сюжете “ответное”, не зависящее от стремления критика, движение художественной мысли. Столь интенсивное, корректирующее трактовку “обратное влияние” художественного текста на критический текст характерно для В. Белинского, Ап. Григорьева, В. В. Розанова и объясняется особенностью их рефлексии. Для данного типа критики модель читателя конструируется. Ее функция определяется наиболее значимыми для критика задачами. Скажем, необходимостью дать представление о литературных направлениях (В. Белинский) либо жанровых тенденциях, в соответствии с личностным сознанием (Ап. Григорьев), либо условности трансубъективной теории восприятия человека и мира (В. Розанов) и т. д.

Диалогичность критической статьи позволяет создать различные ситуации. Во-первых, “двух лиц беседующих” как равных: “Припомните вместе со мною, мой читатель, каким образом нас воспитывали и учили”; во-вторых, читатель наделяется маской (например: “профан” в журнальных заметках Н. К. Михайловского — тип заурядного читателя, последователь пушкинского Феофилакта Косичкина; в-третьих, возникают читатели-персонажи (характерно для теории искусства Н. Надеждина, К. Полевого и т. д.). В случае создания молчаливого собеседника — собирательного читателя, диалог с ним уподобляется монологической речи с вкраплениями стилизованных фигур (посмотрим, известно ли Вам, добрые, знающие читатели и т. п.). Присутствие читателя может осуществляться и введением цитат, цель которых — отразить экспрессивное (эмотивное, по определению М. Бахтина) состояние автора статьи; при этом образуется особый микросюжет, в котором, как правило, формулируется основная концепция критика. М. Бахтин указывал: “в ...статье, где приводятся чужие высказывания по данному вопросу различных авторов, одни для опровержения,

другие — наоборот, для подтверждения и дополнения, перед нами случай диалогического взаимоотношения... Отношения согласия — не согласия, утверждения-дополнения, вопроса-ответа и т. п. чисто диалогические отношения, притом, конечно, не между словами, предложениями или иными элементами одного высказывания, а между целыми высказываниями” [1, V, 218]. Эти явления особенно характерны для литературной критики XIX в., ибо выбор точки зрения моделируемого читателя был не менее значим, чем выбор текста для анализа, и часто связывался с временными конфликтами и отношениями. Скажем, в статье Н. К. Михайловского “Жестокий талант” внутренняя полемика с шестидесятниками отражает взгляды критиков разных эпох на творчество Ф. М. Достоевского. Возможность разночтений между автором, критиком и читателем, как правило, возрастает и при интерпретации сложных противоречивых явлений литературного процесса или остро проблемных произведений (например, статьи Д. Мережковского “О причинах упадка и о новых течениях в русской литературе”, В. Розанова “Три фазиса развития русской критики”, в которых определяются принципиально новые подходы к литературному процессу предшествовавшей эпохи. Вместе с тем, для Д. Мережковского писатели XIX в. стали “вечными спутниками”, позволившими ему сформулировать метод субъективно-художественной критики, для Вл. Соловьева ведущим явилось философско-религиозное критическое знание (царь, пророк, священник), вводимое в систему мистических построений, для А. Волынского — богофильское и богословское начало стало определяющим в его концепции символистской поэтики, т. е. возникают новые оптические возможности использования диалога [12].

Таким образом, структурирование критического текста является одной из возможностей его интерпретации, ибо способствует постижению ключевых знаков в его семантическом пространстве, связи между полемикой и диалогом, культурным кодом текста и коммуникативно-рецептивными процессами. Совокупность данных связей свидетельствует о том, что литературная критика является не только частью литературоведения, но и определенной самостоятельной системой.

Литература

1. Бахтин М. Проблемы речевых жанров // Бахтин М. Собр. соч.: В VII т. — Т. V. — М.: Русские словари, 1997. — С. 156–289.
2. Гадамер Г. Истина і метод. — К.: Юніверс, 2000. — 464 с.
3. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.). — Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. — 223 с.
4. Зубрицька М. Homo legens. Читання як соціокультурний феномен. — Львів.: Літопис, 2004. — 349 с.
5. Егоров Б. От Хомякова до Лотмана. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 367 с.
6. Изер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. — Львів: ЛНУ, 2002. — С. 349–368.
7. Сагатовский В. Триада бытия. — СПб.: Изд. Дом Санкт-Петербур. госун-та, 2006. — 125 с.
8. Чернец Л. “Как слово наше отзовется...”: судьбы литературных произведений — М.: Высшая школа, 1995. — 279 с.

9. Шляхова Н. М. “Образы “Я” в образах інших людей” (феномен іншості / інакшості в естетиці М. Бахтіна) // Теорія літератури. Компаративістика. Україністика: Збірник наукових праць з нагоди 70-річчя професора Романа Гром’яка. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. — 400 с.
10. Штайн К. Э. Метапоэтика — “размытая” парадигма // Филологические науки. — 2007. — №6. — С. 41–50.
11. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. — К.: Інститут критики, 2006. — 295 с.
12. Яусс Г.-Х. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник. — Вып. III. — М., 1997. — С. 182–197.

Н. М. Раковська,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,
кафедра світової літератури

КРИТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ (ДО ПРОБЛЕМИ СТРУКТУРНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ)

Резюме

У статті розглядаються проблеми теорії літературної критики, акцентується на інтерпретації та рецепції критичного тексту. Структура тексту характеризується діалогічністю, зумовленою культурною парадигмою часу. Структурування критичного тексту сприяє зв’язку між полемікою, діалогом, знаковим кодом та комунікативно-рецептивними процесами.

Ключові слова: критика, система, інтерпретація, полеміка, діалог.

N. M. Rakovska,

Odessa I. I. Mechnikov National University,
World literature chair

CRITICAL REFLEXION (TO THE PROBLEM OF STRUCTURAL ORGANIZATION)

Summary

The article discusses the current problem of the theory of literary criticism. The attention is focused on the literary criticism, on the issue of interpretation and reception of a critical text. The structure of the critical text is determined by the time of creation style and other text modification. The structuring of a criticism text contributes to the connection between polemics, dialogue, the sign code of the text and communicative receptive processes.

Key words: criticism, system, interpretation, discussion, dialogue.

В. И. Силантьева,

доктор филологических наук, профессор

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

ПРОБЛЕМА ПАМЯТИ В КОНТЕКСТЕ НЕЛИНЕЙНОГО МЫШЛЕНИЯ: ЦВЕТ И ЗВУК В РАССКАЗЕ ЧЕХОВА “У ЗНАКОМЫХ”

Статья посвящена особенностям человеческого мышления, подверженного вектору нелинейного восприятия мира, связанного с периодами исторической и художественно-эстетической переориентации. Особенностью данной работы является сопоставление принципов традиционного литературоведения с теми, которые предлагает синергетика, в осмыслении одного и того же текста — рассказа А. П. Чехова “У знакомых”.

Ключевые слова: Синергетика, нелинейное мышление, неустойчивость, следы памяти.

Пятнадцать лет тому назад, на чеховских чтениях в Даугавпилсе, прозвучал доклад “Цвет и звук в поздней прозе Чехова (“У знакомых”)”. Тогда впервые нами было сделано предположение, что творчество названного писателя нельзя рассматривать в контексте достижений только XIX века и без учета “слома” эстетической парадигмы как явления, характерного для искусства рубежа XIX–XX вв. Значит, утверждал докладчик, в осмыслении творчества Чехова должна использоваться новая матрица, пока не известная литературоведению, работающему с произведениями стабильных периодов эстетического развития. Материалы доклада были опубликованы в статье с тем же названием [5], основные положения работы выглядели следующим образом.

1. С недавних пор мы начали говорить о том, что Чехов — предшественник модернизма, и, одновременно, наследник реалистической традиции XIX в. В связи со сказанным следует разработать теорию переходности и предложить методику анализа особых “переходных форм” повествования, отразивших подобное время. Чеховские произведения в этом отношении — бесценный материал для анализа.

2. Главный герой избранного для анализа рассказа (“У знакомых”) — человек переходной эпохи. Зафиксированный Чеховым принцип мышления “милого Миши Подгорина” помогает понять психологию человека, оказавшегося в ситуации “недоконченных идей” и “отсутствия видимой перспективы”.

3. Что касается стилистических особенностей текста, отражающего “странное” время, то и в нем будет демонстрировать себя “поэтика переходности”. Если говорить о цвето-звуковом сопровождении истории Подгорина, приехавшего на дачу к знакомым, то мы не сможем сказать о символизации цвета и звука, свойственной модернистам, и, одновременно, не сумеем доказать, что автор последовательно использует традицию ре-

листов, делавших цвет и звук либо фоном, либо психологической деталью, работающей на углубление характеристики персонажа. Подобный принцип работы с материалом пока не определен теоретически.

В самом тексте статьи был показан синестезический комплекс цвето-звуковых решений Чехова, поставивших поиски писателя в один ряд с поисками и решениями Бласса — автора “Цветной симфонии”, Стравинского — автора “Черного концерта” и, конечно, таких авторов-импрессионистов, как Григ, Дебюсси, Мусоргский. Выяснилось, что: а) цвето-звуковой ряд чеховского текста усиливает контраст сумрачного и светлого миров; б) это не столько традиционная деталь и фоновое сопровождение событий, сколько камертон сюжетного действия, построенного на смене настроений и чувствований, это тот сюжетный элемент, который способен объяснить идею и основной конфликт произведения; в) цвет и звук в данном типе повествования служат так называемым “граничным элементом”: герой, который уже “не слышит” и “не видит” первоначальной чистоты и поэзии “перво — звука и “перво” — цвета и не может или не хочет перенести его в данное конкретное время, обрекает себя на положение не просто “среднего человека”, но усредненной личности.

Прошло пятнадцать лет. Теория переходности и художественно-эстетических форм, так или иначе отражающих переходные периоды истории, активно разрабатывается. Понятие “синергетическая парадигма” больше не вызывает отрицания, так как “неравновесность” органична нашему времени и человеку, познавшему крушение старого, кризис, попытки переориентации и выбирающего свой путь между хаосом и относительной стабильностью. Но, приняв к сведению заключение о том, что “синергетика изучает сложные, неравновесные, динамически развивающиеся системы, ибо только они способны к самоорганизации” [2, 23], зададимся вопросом: *можно ли, исходя из положений данной теории, проанализировать художественный текст, в нашем случае — чеховский?* Оказалось — можно, с результатами наших наблюдений мы и предлагаем ознакомиться. Объектом исследования, но уже в контексте синергетического ряда оценок, остается рассказ “У знакомых”.

Герой. Уже сидящему адвокату Подгорину, пишет Чехов, “настоящее было мало знакомо, непонятно и чуждо” [7, т. 10, 7]. Этот человек делит мир на прошлое и настоящее, но желает соответствовать своему времени, хотя и в нем ощущает себя неуютно. Приехав в Кузьминки, где не был лет десять и куда его настойчиво зывали, имея в виду долги по векселям и возможность сближения с “милой Надей”, он испытывает *синдром раздвоения*: столкнулись бывшее и сегодняшнее. Если вспоминать прошлое, то всплывают “длинные разговоры, веселый смех, романсы, прогулки по вечерам и целый цветник девушек и молодых женщин...” [7, т. 10, 7]. Среди них были “милая Та”, “милая Ва”, “милая На”, ставшие теперь Таней, Варей, Надей. Если же говорить о настоящем, то вечер встречи с непонятным постоянством *иллюзорно* напоминает то, что уже было: сумерки, смех, музыка, пение, Надя, розовая и счастливая, в белом платье. Во время этой, сегодняшней, прогулки Подгорин испытывает не столько радость,

сколько неловкость, все ему кажется “непонятно и чуждо” и слово “казалось” буквально преследует его. Хозяин дачи Лосев *хотел “казаться”* простым, чисто русским”. Татьяна *казалась* “очень красивой и сильной”. Варя, вдруг заговорившая о мистицизме, *показалась* не похожей на прежнюю Варю-курсистку — “рыжую, веселую, шумную, смелую...” [7, т. 10, 15]. И, главное, Надя в своем белом платье — только “*казалась* воздушной” [7, т. 10, 9].

Дальнейший анализ чеховского текста показал: главным моментом осмысления сегодняшнего для Подгорина стали цвето-звуковые аллюзии, которые оказались конфликтно несоответствующими прежним. Если десять лет назад белые платья девушек возбуждали его, одаривая радостью ожидания, то теперь тот же *белый* цвет надежды получает новую, приземленно-обыденную интерпретацию:

Надя встречает гостя “в белом платье с открытой шеей”, но Михаил отмечает не белое платье, а “белую шею”: “...это впечатление белой, длинной, голой шеи было... ново и не совсем приятно” [7, т. 10, 9]; глядя на ту же Надю, но уже танцующую, Подгорин фиксирует “белое платье”, которое “надувалось, и видны были ее маленькие красивые ноги в чулках телесного цвета” [7, т. 10, 18]. В этом же ряду восприятия предстает и Татьяна с ее “полными, белыми руками” [7, т. 10, 10]. Рядом оказываются ее дочки — здоровые, сытые девочки, похожие на булки, над полными тарелками рису (то есть присутствует отраженный белый цвет). В конце рассказа, оказавшись с Надей наедине, Подгорин отметит ее “бледное (не белое) лицо и темные брови” [7, т. 10, 17]. Неожиданно для читателя, но закономерно для героя белый цвет утрачивает свое поэтическое очарование и оказывается закрепленным отдаленным сравнением, абсолютно заземлившим поэзию “прежнего белого”: “Сад был обнесен белым каменным забором” [7, т. 10, 21]. Уже в контексте воспоминания о том, как он, Михаил Подгорин, ездил “встряхнуться” в увеселительные места на Малой Бронной, снова появляется Надежда — “белая, бледная, тонкая, очень красивая при лунном свете” [7, т. 10, 22], но она будет воспринята героем только как “белая фигура” и “белое пятно”.

Если рассматривать данные изменения сознания Михаила Подгорина в контексте синергетического ряда, то придется напомнить следующее.

1. В ситуации переориентации и постоянного “коловращения”, связанного с хаосом, человек подвергается воздействию колебательного контура, не имеющего линейной перспективы. Наступает время пульсаров и самовсплывания отдельных “знаков памяти”. Как отмечает Н. А. Герасимова [1, 126–142], в повседневной жизни приходится констатировать факт *неустойчивости* мыслительного акта, в этой ситуации между говорящими постоянно возникает момент “невозможности диалога”. Так как фундаментальным принципом диалога всегда выступает принцип *незамкнутости*, так как для совершения контакта нужна открытость, то, лишившись права на логику линейной перспективы, человек не может участвовать в открытом диалоге, он становится носителем только “своей” правды. “Недоконченные идеи” и глубоко спрятанная неуверенность, в которой человек не хочет

признаться себе, становятся доминирующими признаками его характера. Если вернуться к персонажу Чехова, то оказывается, что Подгорин с его ощущением “невнятности” собственных мыслей, посетивших его во время визита в Кузьминки, должен был сопротивляться диалогу с давними знакомыми. И это тем более что разговор происходил о “старом”, то есть не соответствующем сегодняшнему дню, ценностном ряде. В общем, он должен был ждать подвоха, тяготиться визитом и желать поскорее уехать. Что и произошло.

2. Самопроявление “следов памяти” в уже названной ситуации “колоращения” будет характеризоваться циклическим возвращением на *структуру-аттрактор* (то есть в положение постоянного ветвления и неустойчивости). В этом случае “непроявленное” (или “тонкое”, следы прежних процессов) вновь становится проявленным, осязаемым и видимым, свернутое и глубоко скрытое разворачивается и выходит на поверхность...”, резонирование объектов становится раздражающим фактором [4, 144]. Естественно, в подобной ситуации человек чувствует себя неудобно, он уходит от решений, выверенным логическим построениям он предпочитает сиюминутную правду. Прекрасным подтверждением сказанному является монологические реплики Подгорина, так и не произнесенные вслух: “Был только один ответ, справедливый и разумный: “ничего нельзя сделать”, но Подгорин не решился сказать это прямо и пробормотал нерешительно: — Надо будет подумать... Я подумаю” [7, т. 10, 11]; “...идти рядом с Сергеем Сергеевичем и говорить с ним было мучительно” [7, т. 10, 12]; “...ему было странно, что эта здоровая, молодая, неглупая женщина ... всю свою энергию, все силы жизни расходует на такую несложную, мелкую работу, как устройство этого гнезда, которое и без того уже устроено. “Может быть, это так и нужно, — думал он, — но это не интересно и неумно” [7, т. 10, 14]; “А ваше поколение, Миша, уже не то!” А при чем тут поколение? — подумал Подгорин” [7, т. 10, 15]; “И куда все девалось!” — думал Подгорин, слушая ее со скукой” [7, т. 10, 15]. Конечно, он не удержится от раздраженно-обвинительного монолога в адрес Сергея Сергеевича и завершит его закономерным: “Скучно с Вами до одурения!”

3. Подсознание в аспекте синергетики. Как отмечают исследователи, “ушедшие в подсознание (то есть в другой, медленный темпомир) инстинкты, автоматизмы, огромные блоки чувственной и понятийной информации, кажется, никак не влияют на сознательную жизнь человека...”, но на самом деле, “колебания, ставшие сутью жизни, искривляют и эти представления” [4, 141]. Можно сказать, что коррекция давно увиденного, исходя из опыта сегодняшнего дня, происходит по принципу “самовсплывания *структур памяти*” [4, 140-144]. Вот тогда и заявляет о себе “смежное” сосуществование структур, которые “как бы живут в разных темпомирах” [4, 140]. В общем, они существуют, “не чувствуя” друг друга” [4, 140]. И если даже человек попадает в ситуацию, когда он вынужден “накладывать” давно ушедшее на сиюминутное, то констатация факта — “темпомиры разные” — неизбежна [4, 140]. В связи со сказанным становится понятным, почему “милый Миша Подгорин” то не хотел участвовать в раз-

говоре о прошлом, то раздражался воспоминаниями о “милых” “Та”, “Ва”, “На”, то неожиданно продолжил читать стихотворение Некрасова, которое только что смущало его в исполнении Вари. Это он, понимая ситуацию и одновременно стесняясь ее, отвергая идею женитьбы, но и думая о ней, на минуту попадает под обаяние памяти: “... в этой самой гостиной играли, пели и танцевали до глубокой ночи, при открытых окнах, и птицы в саду и на реке тоже пели. Подгорин развеселился, стал шалить, протанцевал и с Надеждой, и с Варей, потом пел” [7, т. 10, 17]. Чуть позже, но этим же вечером, он на минуту поддается очарованию ночи и памяти о тургеневских барышнях, в смятении бродивших по саду. И все-таки, возникшая было мысль “отчего бы и не жениться на ней, в самом деле?” [7, т. 10, 17], будет перечеркнута ассоциацией, связывающей девушку из Кузьминок, с теми, которых он посещал на Малой Бронной.

Как уже отмечалось, важнейшую роль в рассказе Чехова играет ассоциативный ряд образов. В свете *неустойчивости сознания* это опять-таки закономерно. Как пишет И. А. Евин, — “синергетика мозга базируется на идее параллельной обработки (информации)” [3, 309]. Именно поэтому Михаил Подгорин увиденное и услышанное в день приезда в Кузьминки почти все время соотносит с прежними воспоминаниями. Момент постоянного сопоставления прошлого с сегодняшним присутствует в его поступках и суждениях постоянно. Казалось бы, подобные сопоставления должны возбуждать в нем умиление — ведь вспоминается юность. Наверное, это было бы возможным в ситуации стабильности и при наличии прогнозируемого будущего. В варианте Подгорина все по-иному. Его спутниками оказываются нетерпение, неловкость и подспудное раздражение. Итог визита — он, который собирался пробыть в семье Лосевых три дня, уехал, почти тайком, на следующее утро.

В свете “колебательного фактора”, свойственного ощущениям человека, попавшего в ситуацию “распутья и перехода”, цвето-звуковая гамма произведения Чехова выглядит вполне соответствующей ситуации. Подгорин приезжает в дом, где неустойчивость особенно ощутима, а обитатели этого дома, хоть и чувствуют невозможность этого, но стремятся жить, подчиняясь прежним законам существования семейного гнезда. И. Пригожин и Г. Хакен, обратив внимание на “принципы функционирования сложных систем вдали от термодинамического равновесия” [6, 309], уже отметили, что в подобном случае мозг реагирует на происходящее как на явление неустойчивого порядка. Уже поэтому человек начинает воспринимать происходящее как бесконечную череду изменчивых и *самоорганизующихся* (и повторяющихся) *явлений*, а все его “поведенческие функции описываются как неравновесные фазовые переходы” [6, 309]. В этом случае усиливается чувство порога, границы, “критического состояния”, естественно, что все происходящее будет восприниматься в свете неожиданных контрастов и таких же диссонансов.

В силу сказанного, читатель, как и Подгорин, отметит следующий ряд диссонирующих друг другу признаков, рождающих чувство неустойчивости.

Надя при встрече “взяла его под руку и *вдруг засмеялась* без видимой причины и издала *легкий радостный крик*, точно была *внезапно очарована* какой-то мыслью” [7, т. 10, 9]. Прогулка с Лосевым заставила Подгорина почувствовать, что “он о чем-то сейчас попросит”, ему казалось, что Сергей Сергеич “*как будто прицеливался* из револьвера” [7, т. 10, 12]. Этот же Лосев, в котором трудно заподозрить эмоционального и ранимого человека, ведет себя несообразно ситуации и во время ночного разговора с Подгориним: “плечи и голова его затряслись, и он *зарыдал*” [7, т. 10, 20]. Сам Подгорин, неожиданно для себя отчитав Лосева, “вышел из флигеля и *хлопнул дверью*” [7, т. 10, 20]. Находясь на площадке башни и наблюдая лунную ночь, он отмечает “канаву с валом” и фиксирует “крики, которые доносились со стороны леса” — *кричали* перепела, дергачи и (почему-то) кукушка, потом “*залаяла собака*” [7, т. 10, 21]. Решив ехать в Кузьминки, Михаил все-таки настраивался на умиротворенность, связанную с приятными воспоминаниями юности. Оказавшись у Лосевых, он “предпочел бы хороший *фейерверк*, или какую-нибудь процессию при лунном свете” [7, т. 10, 22].

Регистром, который переводит героя из прошлого в настоящее и будущее и служит диссонирующей деталью в общем повествовательном ритме рассказа, выступает фраза “Он ахнуть не успел, как на него медведь *насел*”. Она повторяется несколько раз и обязательно в пограничной ситуации, которая заставляет почувствовать бесперспективность, ничтожность происходящего [см.: 7, т. 10, 14, 18, 23]. Один из примеров:

“Они шли по аллее между кустами сирени, и у обоих под ногами шуршал гравий.

— Он ахнуть не успел, как на него медведь *насел*, — сказал Сергей Сергеич.

И Подгорину казалось, что эту фразу он слышал уже тысячу раз. Как она ему надоела!” [7, т. 10, 18].

Ту же роль играет два раза и неуместно произнесенное Лосевым выражение “*Ja-mais de ma vie*” (Никогда в моей жизни!), которое, к тому же, сопровождалось то щелканьем пальцев, то есть жестом, призванным обратить на себя внимание [7, т. 10, 9], то простым его повторением [7, т. 10, 10].

Мы уже говорили о контрастном сопоставлении в рассказе белого и отраженного белого цветов (например, белое платье — белая длинная, голая шея). Мы обратили внимание и на то, что в контексте постоянно ощущаемой неустойчивости цветовая гамма (как и всё) обязательно “запараллеливаются”. Отметим еще и то, что в рассказе Чехова очень часто встречаются отсветы и блики, с помощью которых подчеркивается состояние “сумеречности”: вместо “белая” постоянно встречается “очень светлая”; вместо солнечного пейзажа Подгорин наблюдает пейзаж лунный; вместо разноцветья роз, залитых солнцем, он видит иное: “...сюда не проникали солнечные лучи, было сумеречно, так что все розы в большом букете *казались одного цвета*” [7, т. 10, 10]. Все чеховеды знают о “левитановской полутональности”, свойственной писателю Чехову, но, как оказалось, она

еще и продиктована психологией человека, попавшего в ситуацию постоянной нестабильности.

Итак, к выводам пятнадцатилетней давности, позволившим с уверенностью констатировать переходность цвето-звуковой пластики чеховского повествования (реализм-модернизм), сегодня можно добавить следующее.

1. Цветовая и звуковая гамма рассказа “У знакомых” помогают понять, что его главным героем оказался человек, наделенный “неустойчивым мировосприятием”, лишаящим его права на однозначность решений.

2. “Самоорганизующиеся” (и сиюминутные) структуры, свойственные позиции коловращения (то есть хаоса), лишают героя логики линейного мышления, поэтому его поступки кажутся непоследовательными и противоречивыми.

3. “Следы памяти”, оказывающие на героя свое воздействие, заставляют его острее чувствовать несоответствие прошлого и настоящего. Как следствие, цветовые маркеры прошлого утрачивают свою поэтичность и постоянно “заземляются”.

4. Закономерным и уместным можно назвать появление в рассказе пограничных диссонансных объектов: кажущихся случайными вскриков, разнообразных шумов, неуместных реплик, они выступают регистром, переводящим сказанное в иной смысловой ряд.

5. Общая гамма сумеречной полутональности выступает знаковым обозначением общей неустойчивости существования, которую остро чувствуют и переживают все персонажи произведения.

Литература

1. Герасимова Н. А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 126–142.
2. Дмитриева М. С. Синергетика в науке и наука языком синергетики: [Сб.]. — Одесса: Астропринт, 2005. — 184 с.
3. Евин И. А. Принципы функционирования мозга и синергетика искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 307–321.
4. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. — СПб.: Алтейя, 2002. — 414 с.
5. Силантьева В. И. Цвет и звук в поздней прозе Чехова (“У знакомых”) // Стиль прозы Чехова. — Даугавпилсский педагог. ун-т, 1993. — С. 20–27.
6. Хакен Г. Синергетика и некоторые ее применения в психологии // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 296–306.
7. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч.: В 18-ти тт. — Т. 10. — М.: Наука, 1986.

В. І. Силантьєва

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кафедра зарубіжної літератури факультету РГФ

**ПРОБЛЕМА ПАМ'ЯТІ В КОНТЕКСТІ НЕЛІНІЙНОГО МИСЛЕННЯ:
КОЛІР ТА ЗВУК В ОПОВІДАННІ ЧЕХОВА “У ЗНАЙОМИХ”**

Резюме

Як з'ясувалося, особливістю нелінійного мислення виступає паралельність сприйняття світу. При цьому “давно минуле” накладається на сьогоднішнє і не має перспективи однозначного рішення. “Самоспливання структур пам'яті” характеризує мислення людини, яка опинилася в ситуації “рубежу” і “порогу”. Її буття супроводжується нелогічністю дій, їй притаманний знижений варіант естетичного світобачення.

Ключові слова: Синергетика, нелінійне мислення, нестійкість, сліди пам'яті.

V. Silant'eva

Odessa national Mechnikov university,
department of foreign literature,
the faculty of RGF

**A PROBLEM OF A MEMORY ISIN THE CONTEXT OF NONLINEAR
THOUGHT: ACJUAINTANCES HAVE A COLOR AND SOUND IN TRE
STORY OF CHECHOV**

Summary

As it turned out, the peculiarity of non-linear thinking is a parallel perception of what is happening, when “the remote past” lays on present and does not have the perspective of the straightforward solution.

“The self-rising to the surface of memory structures” characterizes the human being thinking that appears in a “boundary” and “threshold” situation, accompanied by the actions, that seem illogical and by lovered variant of aesthetic perception of the world.

Key words: Synergy, non-linear, fluctuations, memory fragments.

М. Г. Соколянский,

доктор филологических наук, профессор
(г. Любек, ФРГ)

**“ХОТЬ ПОЗДНО, НО ВСТУПЛЕНИЕ ЕСТЬ...”
(ОБ ОТРЫВКЕ Н. В. ГОГОЛЯ “РИМ”)**

В статье речь идёт об отрывке “Рим” из задуманного Н. В. Гоголем романа “Аннунциата”. Ставится вопрос о *жанре* произведения, описаны факторы художественной целостности отрывка, определяется его место в творческой эволюции писателя.

Ключевые слова: Гоголь, Рим, отрывок, жанр, целостность.

“Рим” принадлежит к числу наименее популярных произведений Н. В. Гоголя. Впервые был опубликован в 1842 г. в журнале “Москвитянин” с подзаголовком: “отрывок”. Такой подзаголовок способен был сразу же вызвать у любителей литературы и тем более у исследователей целый ряд вопросов. Если это в самом деле отрывок, то из какого именно произведения? Написано ли оно уже либо ещё только пишется? Как называется? Ответы на эти вопросы были со временем получены из писем Гоголя рубежа 1830–40-х гг., а также из воспоминаний П. В. Анненкова, С. Т. Аксакова и некоторых других современников автора “Мёртвых душ”.

Ещё в 1839 г. писатель начал работу над *романом* “Аннунциата”, но завершил спустя два года лишь своего рода вступительную главу, которую и отдал в “Москвитянин” [1, 60–63]¹. Подзаголовок свидетельствует о том, что Гоголь на пороге 1840-х гг. ещё не отказался полностью от мысли о новом “романе”, однако опубликованный им *отрывок* так и не получил, как известно, своего продолжения. Однако, в отличие от так называемых “Мелких приложений”², “Рим” традиционно — начиная с третьего тома первого собрания сочинений, составленного самим писателем и увидевшего свет в 1842 г., — публиковался в конце подборки петербургских повестей.

В ряду этих повестей рассматриваемый *отрывок* выглядит в какой-то мере чужеродным телом. Дело, разумеется, не в том, что по выбору места действия “Рим” никак не связан с российской столицей. В конце концов, и действие “Коляски” происходит не в Петербурге, а в провинциальном городке Б. Откровенно романтическое описание, превалирующее в *отрывке*, своей орнаментальностью более близко, пожалуй, к “Вечерам на хуторе близ Диканьки” и “Миргороду”, чем к петербургским повестям. Конечно, экзотика “Рима” — это совсем иная экзотика, чем та, что царит в картинах украинских городков и селений, и предположение о том, что на рубеже

¹ Из новейших трудов представляет интерес статья Риты Джулиани [9].

² Имеются в виду краткие фрагменты задуманных, но не осуществлённых сочинений: “Страшная рука”, <Фонарь умирал>, <Дождь был продолжительный>, <Рудокопов>, <Семён Семёнович Батюшек>, <Девицы Чабловы>.

1830–40-х гг. писатель под воздействием сильных итальянских впечатлений готов был возвратиться к романтической эстетике раннего творчества, были бы скоропалительными и не вполне точными.

Подобно петербургским повестям, здесь местом действия избран большой европейский город. Не столь хорошо знакомый российскому читателю, исполненный иной исторической и южной экзотики, но тоже крупный, а к тому же абсолютно конкретный, в отличие, например, от города NN — места действия завершаемого в тот же период первого тома “Мёртвых душ”. Да и в описательной манере, несмотря на римскую экзотику, есть нечто родственное стилистике, например, “Невского проспекта”. Достаточно сопоставить первые, “изобразительные”¹ страницы названной повести и “Рима”, чтобы заметить эту связь.

Принципиальное различие состоит лишь в том, что повесть “Невский проспект” открывается восторженным описанием главной петербургской магистрали, а на первых страницах “Рима” повествователь с восхищением воссоздаёт портрет прекрасной девушки Аннунциаты, однако же вскоре переходит к изображению — не менее комплиментарному — самого города. По частотности обращений к миру изобразительного искусства “Рим” может быть поставлен в один ряд с повестью “Портрет”; не случайно тонкий знаток творчества писателя В. Гиппиус считал эти два произведения — “Портрет” и “Рим” — “эстетическим манифестом Гоголя” [7, 115].

О возвращении писателя к романтическому письму не позволяет говорить и меньшее количество условностей в “Риме” по сравнению с ранней прозой, и большая точность в деталях²; как заметил Ю. Тынянов, “Гоголь необычайно видел вещи; отдельных примеров много: описание Миргорода, Рима...” [16, 201]. Многие детали в изображении римской улицы и даже карнавала были подсмотрены русским писателем в итальянской реальности и интерполированы в художественный мир *отрывка*. Даже имя *Аннунциата* было взято из реальной жизни: так звали сестру хозяйки дома, где квартировал Гоголь в свой первый приезд в Рим.

Встречаются даже отдельные, хотя довольно робкие проявления историзма. К последним можно отнести упоминания об Июльской революции во Франции, о некоторых, вполне достоверных реалиях французской жизни 1830-х гг., о преимуществах французской прессы в сравнении с “чахоточными журналишками Италии” с их “невинными политическими известиями и анекдотами”, о “плодотворном” ренессансном времени, “когда художник бывал и архитектор, и живописец, и даже скульптор вместе” [8, 212], точное указание на время пребывания князя в Париже (“четыре пламенные года”) и несколько других. Кроме того, в своей повествовательной манере автор “Рима” время от времени использует уже апробированный им приём прямого диалога с читателем, способного вызвать ассоциацию с “Мёртвыми душами”.

¹ Г. О. Винокур писал, что слово у Гоголя “изобразительное” [6, 49].

² Разве что упоминание об университете в Лукке выпадает из этого правила.

Описания Рима, других итальянских городов, а также Франции подчинены жизненной линии и географическим передвижениям главного героя. Впрочем, не только географическим. Художественное пространство выстроено динамично в соотнесённости с интеллектуальной и духовной эволюцией “молодого князя”. Свойственный позднеромантической прозе эффект “двоемирия”¹ задан в отрывке не противопоставлением антагониста и протагониста (таковой, возможно, и появился бы, будь роман закончен), а переменами в сознании главного героя. Как многие люди, ищущие себя и своего назначения в этой жизни, мыслит он резкими противопоставлениями; соответственно и европейский мир, в котором герой существует, воссоздаётся в *отрывке* по принципу контраста.

На этот раз у Гоголя мы встречаем не ставшую к тому времени достаточно тривиальной оппозицию “Россия / Европа” (собственно, России-то, если не считать беглого упоминания о “варварской” Московии, в “Риме” нет вовсе), а две совсем иные. **Одна** из них, так сказать, диахронная и внутриитальянская: нынешнее жалкое состояние итальянских земель противопоставлено былому величию Рима; правда, на этом противопоставлении, возникшем и оформившемся в сознании главного героя *отрывка* по возвращении его из Франции, автор долго не задерживает внимание читателя.

Другая оппозиция — синхронная, западноевропейская: “Париж / Рим”, и ей уделено больше внимания. Притом в границах этого противопоставления предпочтения главного героя на протяжении даже не очень-то пространного опубликованного отрывка кардинально меняются. Если в начале своего пребывания во французской столице (“самом сердце Европы”) он безоговорочно отдаёт пальму первенства самому яркому городу континента перед затхлою провинциальностью римской жизни, то по истечении определённого времени уже склонен восторгаться немеркнущими культурными сокровищами Вечного города и довольно резко высказаться о суетности и мишуре парижской действительности (Такое отношение Гоголя к культурному Парижу вызвало неодобрение В. Г. Белинского).

От “Вечеров на хуторе близ Диканьки” и “Миргорода” отличается рассматриваемый *отрывок* ещё и тем, что смеховое начало представлено здесь довольно скупое. И в этом отношении “Рим” более близок петербургским повестям, чем ранней прозе писателя. Беглое прочтение может даже породить сомнения относительно присутствия названного начала в рассматриваемом тексте. И всё же сближать “Рим” с написанными спустя несколько лет “Выбранными местами из переписки с друзьями” нет, по-видимому, особых оснований. На той стадии, когда Рим “создавался”, завершалась работа над первым томом *поэмы* “Мёртвые души”, и юмор занимал в арсенале писателя весьма значительное место.

М. Бахтин полагал, что именно смех “определяет главное в творчестве Гоголя” [3, 532], не ограничивая это утверждение дополнительными временными маркерами. Думается, что к “Риму” такое замечание можно отнести разве что с серьёзными оговорками. С первой же страницы здесь

¹ О своеобразии позднеромантического героя см.: [17, 230–237].

задана совсем иная тональность, казалось бы, исключая всякое присутствие юмористической жилки в начатом повествовании. Даже красочное изображение римского карнавала, для которого характерна атмосфера всеобщего веселья, по сути, лишено всякой *карнавализации* (в бахтинском смысле)¹. Разве что эпизодический персонаж — старый римлянин — вспоминает о карнавале былых времён как царстве всеобщей весёлости [8, 223], однако же о таком качестве своих соотечественников-современников, как “светлая непритворная весёлость” [8, 220], главный герой рассуждает несколько торжественно и как бы остранённо, вне связи с увиденным непосредственно на изображаемом карнавале. “Разгульный смех” [14, 137–140] никак не затрагивает душевного мира главного героя.

И всё же отдельные юмористические акценты рассыпаны в тексте “Рима”, прежде всего в отдельных портретных деталях или лаконичных замечаниях о разных проявлениях современной жизни. Не без юмора, например, пишет Гоголь о внешности и одежде аббата, читающего Данте [8, 196–197], или об англичанине в гороховом макинтоше, показывающем “вопросительный знак на неподвижном лице своём” [8, 195]. Присутствуют юмористические детали в изображении колоритного эпизодического персонажа Пеппе, “огромный запачканный нос” которого способен вызвать у читателя ассоциацию с петербургской повестью “Нос”, где вынесенная в заглавие часть лица фантастически персонифицирована.

В том же ряду могут быть упомянуты ироническое сравнение современных французских комедий с драматургией Карло Гольдони [8, 202], насмешка над чрезмерной революционностью Парижа или парижскими знаменитостями (впрочем, без имён), над отсталостью итальянской прессы с её “невинными политическими известиями и анекдотами” [8, 201], явно сатирическое определение “типографски движущейся политики” [8, 204] и некоторые другие акценты, которых, однако, в “Риме” не так уж и много. Собирательный сатирический образ в *отрывке*, пожалуй, только один: в изображении нравов “отдалённой улицы” [8, 228–233] как будто слышится привычная интонация Гоголя — автора петербургских повестей и “Мёртвых душ”.

Если и можно говорить о художественной целостности *отрывка*, то определяется таковая отнюдь не юмором, а некоторыми другими факторами. Один из них сугубо композиционный: весь текст как будто окольцован описательными фрагментами; если в начале это словесный портрет прекрасной Аннунциаты, то в конце это суперлятивное описание общего вида “вечного города”. И хотя в последней фразе *отрывка* снова возникает имя Аннунциаты, финал красноречиво свидетельствует о том, что главным героем опубликованного фрагмента является не она и даже не “молодой князь”, а именно Рим: “...Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и

¹ Ю. Манн в своём концептуальном труде о поэтике Гоголя, рассуждая о “карнавальном начале” в творчестве писателя, обращается за примерами к его более ранним произведениям, а описание Римского карнавала цитирует не по *отрывку*, а по письму Гоголя Данилевскому [13, 6-15].

себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и всё, что ни есть на свете” [8, 236].

Важным фактором целостности является и авторский голос, который то и дело возникает в спокойной, не слишком богатой диалогическими вставками прозе “Рима”. Иногда этот авторский голос привносит в монологические абзацы вопросительную интонацию, как бы подключая читателя к размышлению над достаточно несложной жизненной ситуацией. За иллюстрациями далеко ходить не надо, они обнаруживаются уже на первых страницах “Рима”. Например: “...Но кто же тот, чей взгляд неотразимее вперился за её (Аннунциаты — М. С.) следом? Кто сторожит её речи, движенья и движенья мыслей на её лице?...” [8, 196]. В другом случае абзац начинается с прямого упоминания о читателе: “Но читателю нужно знать непременно, как всё это свершилось...” [8, 196]. Кстати, более или менее однотипные начала некоторых абзацев, а также схожие вводные слова и обороты в тексте также способствуют ощущению целостности всего фрагмента.

Поддерживая своего рода разговор с читателем, повествователь может и подсказать, о чём думал его главный герой или тот же экстравагантный Пепе [8, 234–236]. Разновидностью “подсказок” могут служить подстрочные авторские примечания, встречающиеся на разных страницах текста, придающие “Риму” некоторую эссеистичность и в силу всего этого служащие дополнительным фактором текстуальной целостности. Если восхищение Парижем преподносится в “Риме” как своего рода антитезис, снимающий первичное отношение героя к своей родине, то на последних страницах возникает некий синтез мировосприятия, результирующий в восторженном описании Рима. Этот как бы заново увиденный персонажем город и соотносится с Римом реальным, хотя в то же время отмечен и силой авторского, сугубо индивидуального видения мира. “Гоголь верил, что он не ,изображает‘, а творит мир...” — точно подметил Ю. М. Лотман [12, 15]¹. Финальный образ Рима наглядно подтверждает справедливость приведённого замечания.

Сравнивая более или менее фрагментарные зарисовки Рима с финальной картиной города, как будто заново увиденного героем с возвышенности, можно заметить, что этот образ предстаёт своего рода художественным обобщением нескольких разрозненных описаний, встречающихся читателю на протяжении всего отрывка. Такое образное “подведение итогов” — ещё один, дополнительный приём не просто объединения прежних впечатлений, но и отражение своего рода высшего качества не столько, разумеется, самого Вечного города, сколько душевного состояния и эстетического мировосприятия главного героя.

В некотором отношении такое восторженное описание Рима зрелым писателем напоминает эпистолярное описание северогерманского Любека — первого зарубежного города, посещённого совсем молодым Гоголем². Уже

¹ См. также [11, 131–149].

² См. подробнее: [15, 87–93].

в письмах, адресованных из Любека матери, а позднее — в ряде статей, написанных в 1830-е гг. (“Об архитектуре нашего времени”, “О средних веках”), он проявил повышенный интерес к культуре (главным образом, архитектуре) европейского средневековья, отдавая ей безоговорочное предпочтение перед современными строениями. В “Риме” писатель возвращается к уже “апробированной” антитезе средневекового и нового искусства, признавая, как и прежде, преимущество за первым.

Правда, в описаниях Любека (уже после двух дней пребывания в новом для себя городе) молодой Гоголь, в основном, “творил” романтизированный облик ганзейской *столицы*, сплошь и рядом легко переступая через границы достоверности и точности. В картинах Рима ощутимо более основательное знание описываемой реальности, хотя нетрудно заметить, что в процессе создания обобщённого живописного образа Вечного города Гоголь, оставаясь верным своим творческим принципам, довольно легко выходит за упомянутые границы.

Очевидно, говоря о факторах создания целостности текста, нужно снова оговориться, что речь идёт всего лишь об “отрывке”, а не о законченном воплощении гоголевского замысла. Тем более трудно определить жанр дошедшего до нас фрагмента. В отношении несостоявшейся “Аннунциаты” всё как будто ясно: сам Гоголь планировал написать **роман**. С опубликованным отрывком дело обстоит сложнее, отсюда и разброс мнений по поводу жанровой его специфики.

П. В. Анненков назвал “Рим” *статьёй* [1, 72], поскольку сам Гоголь однажды таким образом квалифицировал свой текст: обещал “Современнику” *статью*, однако затем предложил “Москвитянину” как *отрывок*. В. Г. Белинский в своей статье “Русская литература в 1842 году” определил жанр отрывка как “начало новой повести Гоголя” [4, 469]. Рита Джулиани называет “Аннунциату” *романом*, а “Рим” — *повестью* [9]. И. Золотусский с некоторой экстравагантностью задал ещё более узкие границы жанровой разновидности, посчитав “Рим” не более и не менее как “философской повестью” [10]. Думается всё же, что многие из такого рода определений, как минимум, страдают грехом *предположительности*: при всей относительной целостности *отрывок* так и остался *отрывком*, не претендующим на жанровую самостоятельность и разве что позволяющий исследователям строить некоторые догадки относительно жанрового решения задуманного, но так и не написанного романа.

Думается, ни “Рим”, ни реконструируемый в размышлениях некоторых гоголеведов замысел “Аннунциаты” не дают оснований рассматривать этот текст как свидетельство решительного поворота к заключительному этапу творчества писателя, связанному с поисками жизненного и духовного идеала в собственном Отечестве, предложенными во втором томе “Мёртвых душ” и в самой негоголевской из книг писателя — в “Выбранных местах из переписки с друзьями”. Во-первых, в “Риме”, как, кстати, и во втором томе *поэмы*, есть отдельные остроумные замечания и сатирические либо юмористические зарисовки, которые роднят это произведение с более ранними творениями автора. Во-вторых, сам дух романтической прозы,

который даёт о себе знать в “Риме”, тоже способен вызвать у читателя по преимуществу ассоциации с ранее написанными, а не с самыми последними книгами.

Словом, повествовательная проза “Рима” никак не соотносится с риторикой Фомы Фомича Опискина из повести Достоевского “Село Степанчиково и его обитатели” — речами, пародийная природа которых уже довольно давно и основательно доказана¹. Малопродуктивны, надо полагать, и попытки по написанному *отрывку* реконструировать всю структуру несостоявшейся “Аннунциаты”. На бумаге осталось и дошло до нас лишь то, что было автором написано. И можно лишь с сожалением, без пушкинской контекстуальной иронии, повторить заключительный стих седьмой главы романа “Евгений Онегин”, вынесенный в заглавие этих заметок.

Литература

1. Анненков П. В. Литературные воспоминания. — Л.: Academia, 1924.
2. Архипова А. В. Комментарий // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 3. — Л.: Наука, 1972.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990.
4. Белинский В. Г. Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 3. — М.: ОГИЗ, 1948.
5. Виноградов В. Гоголь и Достоевский // *Жизнь искусства*. № 806. — Пг., 1921.
6. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. — М.: Высш. шк., 1991.
7. Гишпиус В. Гоголь. — М.: Мысль, 1924.
8. Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6 томах. Т. 3. — М.: ГИХЛ, 1959.
9. Джулиани Рита. “Рим” Гоголя и душа Рима // *Toronto Slavic Quarterly*, No. 14. — <http://www.utoronto.ca/tsq/14/Juliani14.shtml>
10. Золотусский Игорь. Гоголь. — М.: Мол. гвардия, 1979 (глава “Раскол”).
11. Кривонос В. Ш. Символическое пространство в “Риме” Гоголя // *Образ Рима в русской литературе*. — Рим; Самара: Изд-во СГУ, 2001.
12. Лотман Ю. М. О “реализме” Гоголя // *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II. (Новая серия)*. — Тарту, 1996.
13. Манн Ю. Поэтика Гоголя. — М.: Худож. лит., 1976.
14. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. — М.: Искусство, 1976.
15. Соколянский М. Г. Гоголь в Любеке // *Литературные мелочи прошлого тысячелетия. К 80-летию проф. Г. В. Краснова. Сб. научных статей*. — Коломна, 2001.
16. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977.
17. Фёдоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма. — М.: “МИК”, 2004.

¹ О пародийном обыгрывании стиля “Выбранных мест из переписки с друзьями” Ф. М. Достоевским в повести “Село Степанчиково и его обитатели” см.: [5, 6]; [16, 198–226]; [2, 507–516].

М. Г. Соколянський

(м. Любек, ФРН)

**“ХОЧА ПІЗНО, АЛЕ ВСТУП Є”
(ПРО УРИВОК М. В. ГОГОЛЯ “РИМ”)**

Резюме

У статті йдеться про уривок “Рим” з незакінченого М. В. Гоголем роману “Ан-нунціата”. Розглядаються проблеми жанру і художньої цілісності твору, визначається його місце у творчій еволюції письменника.

Ключові слова: Гоголь, Рим, уривок, жанр, цілісність.

M. G. Sokolyansky

(Lübeck, Germany)

Summary

The essay deals with the fragment “Rome” by Nikolaj Gogol’. The problems of genre peculiarity of this text as well as means of its artistic entity are explored.

Key words: Gogol’, Rome, fragment, genre, entity

Е. М. Черноиваненко,

доктор филологических наук, профессор,
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
кафедра теории литературы и компаративистики

РЕКВИЕМ НА ДВА ГОЛОСА

В статье дается характеристика современного литературного процесса, показываются основные отличия современной литературы от литературы недавнего прошлого и в то же время прослеживается развитие литературы к ее нынешнему состоянию.

Ключевые слова: литературный процесс, развитие, тип литературы, художественность, автор.

В середине ноября 2006 г. на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова состоялась Вторая Международная научная конференция “Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения”. Среди немногочисленных докладов, имеющих непосредственное отношение к проблемам методологии изучения литературы, привлекает внимание уже своим заглавием доклад известного учёного, профессора МГУ М. М. Голубкова “Есть ли сейчас литературный процесс?” [2]. Многим такой вопрос покажется несомненно риторическим: если в самом общем виде под литературным процессом понимать процесс развития литературы, то, какой бы эта последняя ни была ныне, она есть и, несомненно, хоть как-то, но развивается, ergo....

Это, конечно же, так, однако, прочитав весь материал, понимаешь, что М. М. Голубков, видимо, вкладывал в этот вопрос иной смысл. В своём докладе учёный показывает, что всё, с чем мы привычно связываем понятие “литературный процесс”, либо утрачено современной литературой, либо изменилось до неузнаваемости, а потому применить данное понятие к современному этапу развития словесности просто невозможно. Что же отличает литературу сегодняшнего дня от литературы дня вчерашнего?

Поражает, как отмечает М. М. Голубков, прежде всего полное отсутствие взаимосвязи между элементами литературного процесса. Множественные литературные явления не складываются в систему. Попытки самоорганизации литературы по группировкам, манифестам, программам ничего не дают, ибо они объединяют крайне малое количество людей и об их существовании никто не знает. Не происходит и традиционная консолидация по принципам эстетического или идеологического единства, ибо самосознание писателя характеризуется глухотой к творчеству других, равнодушием к литературе в целом, а потому безуспешными оказываются научные попытки описания современного литературного процесса через описание течений и направлений. Литературный процесс оказывается чрезвычайно многообразным, хаотичным, случайным, лишенным логики и видимой законо-

мерной эволюции. Это ставит под вопрос самоё возможность выстраивания парадигм современного литпроцесса. Литература XXI в. оказывается, по М. М. Голубкову, явлением не просто не организованным, но принципиально не организуемым в систему.

Еще одним важным отличительным свойством современной литературы является то, что она утратила свой исконный высокий статус в культурной иерархии. Изменение культурного статуса литературы привело к потере ее важнейшей функции: формирования национального сознания, рефлексии о национальной судьбе, поисков места страны в современном мире. Литература перестает быть идеологической сферой, формирующей национальную идентичность, перестает быть формой общественной саморефлексии, потому что общество утратило способность и потребность мыслить о себе языком литературы. И виноваты в этом не словесность, не художник, а общество, распавшееся на первичные элементы и утратившее потребность (или способность) к саморефлексии и самоидентификации не только посредством литературы, но и других сфер общественного сознания.

Литература стремительно обретает новые функции в контексте культуры. Раз общество не хочет видеть в писателе учителя и нравственную инстанцию, то появляется новый писатель — профессионал-технолог. Литература становится только бизнесом, фабрикой литературы. Чтение перестает быть престижным занятием. По мысли М. М. Голубкова, уже изменились сами функции литературы: она стала формой досуга, делом сугубо частным. Слово писателя заглушено голосом телеведущего. Книга перестала быть фактором общественной и частной жизни. Читатель — уже не фигура сотворчества, а только потребитель. Немногие истинные читатели и писатели не могут найти друг друга. Голос критика, всегдашнего посредника в их диалоге, неразличим.

В целом разнообразие литературы предстает ныне как хаотическое нагромождение случайных и необязательных художественных явлений. Налицо полное отсутствие иерархии и соподчинения, потребности художника сориентироваться в литературном пространстве. В этих условиях любая из маргинальных сегодня случайностей может завтра определить характер литературного процесса, вопрос лишь в том, которой из них это удастся.

По мысли Голубкова, всего этого еще в конце XX века не было. Всё это стремительно возникло в XXI веке, настолько стремительно, что невозможно понять, почему. Это новое состояние литературы, по Голубкову, никак не порождается теми процессами и закономерностями, которые характеризуют литературный процесс ещё в конце XX века; ученый не усматривает здесь никакой каузальности. Если так, то это состояние порождено какими-то факторами случайного характера. Литература оказалась на распутье и случайно выбрала не тот путь развития.

Можно ли согласиться с данной М. М. Голубковым характеристикой литературы начала XXI века? На мой взгляд, можно. Это характеристика смелая, потому что она не подстраивается под какую-либо заранее заданную теоретическую концепцию (скорее, наоборот, она сама “ищет” такую концепцию, т. е. нуждается в концептуальном объяснении). Это характе-

ристика глубокая, потому что она говорит не о второстепенных деталях, а о важнейших чертах современной литературы. Это характеристика убедительная, ибо каждая констатация в ней подкреплена (или легко может быть подкреплена) фактами.

Однако, соглашаясь с тем, что современный литпроцесс утратил системность, а литература утратила свой высокий статус в системе культуры, я не могу согласиться с тем, что всё это произошло, во-первых, стремительно и, во-вторых, случайно: слишком уж глобальны эти изменения, “слишком уж везде” (а не только в России) они происходят, слишком уж одинаково (до мелочей) проявляются в самых разных странах и регионах, чтобы быть случайными. К этому состоянию, по моему убеждению, литература шла долго, и симптомы её приближения и вхождения в это состояние обнаруживаются задолго до наших дней.

Согласно концепции, которой я придерживаюсь, в послеевангельской истории европейской литературы можно выделить религиозно-риторический этап (в русской литературе он занимает период от XI до середины XVII в.), светско-риторический этап (середина XVII — 1-я треть XIX в.) и эстетический этап (этап художественности: 2-я и 3-я трети XIX века). До рубежа XIX–XX веков типы литературы последовательно сменяют один другой. Специфика же литпроцесса XX века заключается в том, что в нём проявляются черты, признаки, свойства всех трех этих типов литературы.

Известно, что внутри одного типа литературы можно обнаружить противоречия, подчас весьма существенные, как, например, противоречия между классицизмом и сентиментализмом. Однако их принадлежность к одному типу литературы означает, что роднящие их черты сходства значительно сильнее противоречий, которые их разделяют. Вот почему тип литературы, при всём многообразии входящих в него направлений, можно представить как некую целостность (что я и попытался сделать в своей книжке: [3]). Вот почему, сколь бы разнообразной ни была литература конца XVII — начала XIX века, от барокко до романтизма, она может быть представлена как некая целостность.

А вот противоречия между типами литературы имеют антагонистический характер, из чего следует, что литературный процесс XX века, в котором смешались черты всех типов литературы, такой целостности не представляет, это конгломерат, т. е. механическое соединение не всегда совместимых вещей.

М. М. Голубков говорит о том, что в XXI веке разнообразные литературные явления (например, реализм и модернизм) не складываются в систему. Если помнить о том, что первым и главным признаком системы является целостность, то станет ясно, что уже в литературе XX века (думаю, даже уже предвоенной) этой системности не было и быть не могло. Кафка и Голсуорси, Джойс и Алексей Толстой, Гашек и Музиль, Франс и Унамуно: всё это первоклассные писатели, но попробуйте уложить хотя бы только их творчество в некую единую систему — едва ли выйдет что-нибудь путное. Таким был литературный процесс в Европе, еще более антагонистичным по своей природе он был в Советском Союзе.

Отсюда следует, что признаки целостности, а за ними и системности, литературный процесс начал утрачивать уже, по крайней мере, с начала XX века, и чем дальше — тем больше. Его сегодняшняя хаотичность — результат, как минимум, векового развития литературы.

Утрата литературным процессом системности проявилась, по М. М. Голубкову, также и в том, что писателей теперь трудно дифференцировать по идеологическим и эстетическим принципам, а потому в литпроцессе не удаётся выделить на основании этих принципов привычные для нас течения и направления. На мой взгляд, и это вряд ли стоит считать некоей неожиданной новацией литературы последних лет. И это — порождение долгой литературной эволюции. Историческая судьба литературного метода оказалась в принципе аналогичной судьбе, скажем, стиля или жанра.

В Средневековье существуют, как показал Д. С. Лихачев, стили эпох, т. е. определенной эпохе свойствен один общий для всех стиль (монументализм, эпический стиль, идеализирующий биографизм и т. п.). В светско-риторическую эпоху понятие стиля сужается: речь идет о стиле жанра и — реже — о стиле направления, но так как в одну эпоху существуют множество жанров и ряд направлений, то эпоха характеризуется уже неким множеством стилей. Наконец, в литературе художественной на место стилю жанра и стилю направления приходит индивидуальный авторский стиль. И теперь не то что в рамках протяженной по времени эпохи, но в любой данный момент времени в литературе существует бесчисленное множество стилей. Здесь понятие стиля еще более сужается и индивидуализируется.

Аналогичным образом сужается и индивидуализируется жанр. Уже у романтиков в каждом произведении смешивается такое множество признаков разных жанров, в таких причудливых, сугубо индивидуальных сочетаниях, что можно констатировать: каждое произведение написано в “собственном” жанре, в жанре “самого себя”, в жанре *ad hoc*.

Этот же путь — сужения и индивидуализации — проходит и литературное сознание. Известный медиевист Г. К. Вагнер в книге о каноне и стиле в древнерусском искусстве, вышедшей 20 лет назад, писал, что всё средневековое русское искусство создаётся в рамках одного художественного метода [1]. Действительно, средневековый, т. е. религиозно-риторический, тип художественно-литературного сознания не просто целостен — монолитен. Позднее, в светско-риторическую эпоху литературное сознание дифференцируется на художественные методы как идейно-эстетические платформы направлений — классицизм и сентиментализм, просветительский реализм и предромантизм, т. д. В рамках направления, чем дальше — тем заметнее, начинают выделяться течения. Наверное, особенно заметно это впервые проявилось в романтизме.

В ходе дальнейшего развития индивидуальности, так сказать — дальнейшей индивидуализации человеческого сознания, происходит и дальнейшая индивидуализация художественно-литературного сознания. О сколько-нибудь заметном сходстве, единстве идейно-эстетических принципов можно говорить по отношению к всё более узкому кругу писателей; в XX веке

счет авторам, объединяемым одной платформой, обычно ведётся уже даже не десятками, а единицами. Эти крохотные объединения, действительно, как замечает М. М. Голубков, известны лишь самим их членам да их близким. Многие ли — не просто читатели, но профессиональные литературоведы, — назовут членов таких совсем недавно существовавших в русской литературе последней трети XX века объединений, как “лианозовцы”, “смог”, “метаметафоризм”, “митьки”, “орден куртуазных маньеристов”? Вряд ли. Да и сами они достаточно иронично смотрели на своё участие в этих объединениях.

В эпоху художественности автор осознаёт свое творчество как сугубо индивидуальное дело, себя — как единственного и неповторимого творца со своей неповторимой идеологией и неповторимой эстетикой, никак не связанными ни с какими иными и ни с чьими иными идеологиями и эстетиками. Поэтому теперь ему нет дела ни до других писателей, ни до читателей. Отсюда — та глухота, то отсутствие диалога, то нежелание читать других, которые, по М. М. Голубкову, характеризуют современного писателя. Творчество стало чистым самовыражением (если не стало чистым бизнесом).

Теперь у каждого писателя свой художественный метод. Значит, феномен художественного метода и парный для него феномен литературного направления в привычном виде попросту перестают существовать. Вместе с этим неминуемо теряют привычные значения и становятся едва ли не бессмысленными **понятия** художественного метода и литературного направления. Литературоведение оказывается перед необходимостью выработки нового понятийного аппарата для современного литературного процесса.

Теперь о других отмечаемых М. М. Голубковым особенностях современной литературы — об утрате ею своего статуса в культуре, об отказе ее от решения важнейших проблем и т. д. Тут можно было бы говорить много, я остановлюсь только на 3-х моментах.

М. М. Голубков констатирует: “Невероятно быстро произошла утрата традиционного для нас еще с петровского времени литературоцентризма” (2, 31). Действительно, литература долгое время была главным искусством не только в России. На определенном этапе истории литература стала выполнять важнейшую общекультурную миссию. Литература стала владительницей дум, когда стала наилучшей моделью жизни, позволяющей человеку решать комплекс важнейших для него задач. Литература была оптимальным средством создания той виртуальной художественной реальности, которой должна была быть модель жизни, созданная культурой для помощи человеку, ставшему индивидуальностью. И пока литература выполняла эту миссию, она была вне конкуренции. Так было до середины XX века.

Теперь культура становится видеокультурой. Модель жизни, создаваемая кино и телевидением, куда ближе к действительности, чем создаваемая литературой: эта модель, в конце концов, состоит не из слов, которые не похожи на предметы и явления и которые нужно усилиями своей фантазии превращать в образные подобию предметов и явлений, а непосредс-

твенно из образов. После общения с кино и телевидением читать литературу — это как после путешествия по морю пассажиром комфортабельного лайнера совершить то же путешествие в качестве гребца на галере. На Западе это вытеснение литературы видеоискусствами происходило постепенно и последовательно.

У нас еще даже в позднесоветские времена телевидение, например, не играло такой роли, как на Западе: у нас было гораздо меньше каналов, наше телевидение показывало мало фильмов, оно сплошь состояло из передач (ибо было средством прежде всего идеологического воспитания, а не развлечения), оно гораздо дольше было черно-белым, мы гораздо позднее узнали видеомагнитофоны, открыли для себя возможность смотреть что хочешь и когда хочешь, мы долго не знали спутникового телевидения и т. п. Совсем другими были и наши кинотеатры, их технические и репертуарные возможности. И вот в самом конце XX века всё это обрушилось на нас, но если в конце 80-х — начале 90-х было ещё малодоступным ввиду всеобщей нищеты и товарного голода, то уже в середине 90-х все эти возможности стали стремительно становиться реальностью для самых широких слоёв населения. Разумеется, прежде всего они были престижны для молодежи и подростков, для тех, кому сегодня от тридцати до сорока. Они уже практически не читают, не читают и их дети.

И об этом говорит М. М. Голубков: чтение перестало быть престижным занятием, утрачен навык серьезного чтения, исчезло семейное чтение, слово писателя заглушено словом телеведущего и шутками юмористов, книга перестала быть фактором общественной и частной жизни.

Таким образом, это вытеснение литературы видеоискусством произошло у нас, действительно, очень быстро, в считанные годы. Но в целом это процесс глобальный, характерный для всей мировой цивилизации. Это несомненно скажется ещё на природе литературы, на ее функциях и на ее судьбе, но пока трудно сказать, как именно.

Однако утрата литературой своего высокого статуса в культуре и в нашей жизни произошла не только в силу сдачи позиций видеокультуре. Литература в последние годы, действительно, всё чаще становится либо средством наживы, либо средством самовыражения. И это не может не изменить отношение к ней.

Став исключительно средством наживы, литература может уважаться только как таковая (“Молодец Донцова — лихо деньгу зашибает”). А став исключительно средством самовыражения, она просто перестает интересовать людей: им тоже интересны лишь они сами; они ещё заинтересуются статьёй о свадьбе или разводе поп-звезды (для чего есть журналы), но самовыражением малоизвестного им человека, тем более — изложением его на 200–300 страницах, — это вряд ли. Наверное, поэтому нынешние романы — это, как правило, очень небольшие романы, даже романы уже вполне признанных писателей (например, Паоло Коэльо). Вряд ли сегодняшний писатель может позволить себе написать роман объемом с “Войну и мир”.

Утрата высокого статуса в культуре вызвана еще и тем, что автор, видя в творчестве лишь самовыражение или наживу, отказывается от служения

высоким идеалам, от поисков смысла жизни, от осмысления судьбы социума (этноса, народа, страны, человечества), о чем тоже говорит М. М. Голубков.

Чем вызван этот отказ? Думаю, в России это рано или поздно должно было случиться, и вот, наконец, случилось вовсе не случайно. Дело в том, что, как известно, литература в России всегда выполняла функции “чего только ни...”. Пока на бескрайних просторах империи не было сколько-нибудь свободной гуманитаристики, литература была и философией, и культурологией, и политологией, и психологией... Отсюда ее извечная именно в России перегруженность идеологией. И вот в эпоху перестройки всё это появилось: возникли новые науки, окрепли, набежали и отобрали у литературы каждый своё. И тут выяснилось, что у них—то своё есть, а у неё? Кроме того, теперь снят был запрет на секс, на “чернуху”, на “стёб”, на мистику и т. д. Всё это хлынуло в литературу и стало восприниматься как собственно литературное содержание. Вот почему, думаю, поиски — ни много ни мало — смысла жизни, осмысление судеб народа или — тем более — всего человечества и т. п. воспринимаются теперь как чьи угодно функции, но не функции беллетристики.

Подводя итоги, еще раз отметим: характеристика, данная М. М. Голубковым современной литературе, вполне точна и справедлива. Причем такой характер ее определен не случайными факторами, проявившимися лишь в самые последние годы, а всем историческим развитием литературы, т. е. является закономерно обусловленным. Отсюда следует, что литературный процесс, конечно же, есть и сейчас. Отсюда с необходимостью следует и другое: надеяться на то, что в обозримом будущем литература, словно опомнившись, вернётся к некоему прежнему состоянию (по М. М. Голубкову, к состоянию литературного процесса), не приходится. Катастрофа ли это? Трудно ответить определенно. Напомню лишь о том, что русская литература уже, как минимум, дважды переживала такого рода значительные изменения в своей природе, и оба раза это даже вызывало ее заметный расцвет — в пушкинскую эпоху и на рубеже XIX–XX веков. Являемся ли мы свидетелями еще одной мощной мутации природы литературы, которая до неузнаваемости изменит литературу, или же это не просто мутация, а агония — покажет время. Но такой, какой она была до сих пор, такой, какой мы ее понимали и любили, — литература уже не будет.

Как бы горько мы ни оплакивали литературу прошлого, не следует забывать о том, что существенные изменения в ней всегда вызваны существенными изменениями в природе человека, в его самосознании. Литература всегда такова, какая она необходима человеку сегодня для удовлетворения его актуальных духовных потребностей. Как бы ни менялась литература, наша задача — изучать её, постигать её нынешнюю природу и её нынешнюю значимость в жизни человека и общества.

Ясно, наконец, что отмеченные изменения, несомненно, заметно отражаются на отношении общества к литературе, а значит — и на преподавании литературы в школе, на преподавании литературоведческих дисциплин в вузе. И это уже сегодня должно стать предметом активного обсуждения.

Литература

1. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М.: Искусство, 1987. — 288 с.
2. Голубков М. М. Есть ли сейчас литературный процесс? // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: М-лы Второй Междунар. науч. конф.: 16–17 ноября 2006 г. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. — С. 29–36.
3. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков. — Одесса: Маяк, 1997. — 712 с.

Є. М. Черноиваненко

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,
Кафедра теорії літератури і компаративістики

РЕКВІЄМ НА ДВА ГОЛОСИ

Резюме

У статті дається характеристика сучасного літературного процесу, показуються головні відмінності сучасної літератури від літератури недавнього минулого і водночас простежується розвиток літератури до її нинішнього стану.

Ключові слова: літературний процес, розвиток, тип літератури, художність, автор.

Y. M. Chernoiivanenko

Odessa Illia Mechnikov National University
Department of theory of literature and comparative studies

REQUIEM FOR TWO VOICES

Summary

The given article characterizes modern literary process. The differences between modern literature and the literature of the past are analysed. The article also highlights the development of literature up to now.

Key words: literary process, development, type of literature, artistry, author.

Н. М. Шляхова,

д-р філолог. наук, проф., зав. кафедри

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,
кафедра теорії літератури та компаративістики

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ГЕРМЕНЕВТИКА О. ПОТЕБНІ

У статті розглядається потебнянське функціонально-процесуальне бачення буття художнього твору в актах сприймання — розуміння — тлумачення.

Ключові слова: автор, герменевтика, розуміння, твір, читач.

“Теорія літератури О. Потебні, на жаль, фактично невідома у світовому літературознавстві”, — такою тезою Іван Фізер розпочав своє метакритичне дослідження потебнянської психолінгвістичної теорії літератури, а завершив його визнанням: багато з основних положень Потебні “лишаються переконливими й донині, і як такі вони заслуговують на нашу пильну увагу” [22, 4: 107].

Як слушно зауважив свого часу О. Пресняков, стосовно наукової спадщини О. Потебні здавна склалася певна схема, згідно з якою вважається, що коло його зацікавлень у літературознавстві було переважно “лінгвістичним” [16, 105]. Відтак теорія літератури О. Потебні є фактично невідомою не лише у світовому, але й у вітчизняному літературознавстві.

Покажемо, зокрема, є такий факт. До 170-річчя з дня народження О. О. Потебні Інститут мовознавства НАН України, який носить його ім’я, видав 2004 року збірник наукових праць “О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури”. Із сорока статей, опублікованих у збірнику, літературознавчі проблеми порушуються лише у шести.

У збірнику “Школи, теорії, концепції” (М., 1985), присвяченому критичному аналізу художньої рецепції і герменевтиці, О. Потебні присвячено один невеликий абзац, у якому лише зазначено: “у своїй концепції художнього сприймання Потебня виходив з того, що читач здатний збагатити смисл твору творчим його прочитанням” [5, 13].

Певним чином така неуважність до літературно-теоретичної спадщини Потебні “спровокована” ним самим: питанням теорії літератури присвячено лише три публікації, дві з яких становлять нотатки до лекцій, які вже по смерті вченого були зібрані, опрацьовані й опубліковані його учнями. Звідси й висновок, що Потебня так і не зумів створити цілісну теоретико-літературну концепцію, яка нагадує “величну, проте незавершену будову” [22, 354].

Між тим, як аргументовано доводить Р. Кісь, чимало ідей О. Потебні випереджають ту проблему, яка стала однією з центральних у британській аналітичній філософії, а також у герменевтиці. Йдеться про спробу українського вченого розв’язати складне гносеологічне та психолого-екзистенційне питання *розуміння самого розуміння*, а також співвідношення людської

свідомості, світоспоглядання, мітотворення і знакоутворювальних процесів” [13, 107; 125].

Вважається, що розвиток герменевтики як активного розуміння значною мірою був пов’язаний з успіхами у галузі філософії мови у кінці XVII — початку XIX в. Саме те нове вчення про мову, яке розпочалося В. Гумбольтом і романтиками, стало тим внутрішнім імпульсом, яке активізувало герменевтичні пошуки. Сенс цього вчення полягав, зокрема, у тому, що мовлення розумілося як індивідуально-творчий акт, увага герменевта — інтерпретатора переакцентувалася на розуміння самого процесу творчості, тобто на його теоретичне осмислення [6, 109].

Український вчений називав В. Гумбольта “великим мислителем”, тим самим наголошуючи, що він є автором не лише мовознавчих, але й літературно-теоретичних та філософсько-естетичних досліджень. І як спостеріг В. Звягінцев, вплив В. Гумбольта на О. Потебню “відчувається більшою мірою в тих працях, які стосуються загально-естетичних і теоретико-літературознавчих проблем” [12, 357].

Гумбольтова теза про синтетичну природу мови (“коли увесь лад звукової форми міцно і миттєво зливається із внутрішнім формотворенням”), яка саме своїми найсокровеннішими і найнезбагненнішими прийомами “нагадує мистецтво” [8, 108], знайшла своє творче й оригінальне втілення у теорії літератури О. Потебні.

Як і слово, мистецтво український вчений розглядав головним чином як силу творчу, креативну. У художньому творі він виділяв ті ж стихії, що й у слові: зміст (ідею), *внутрішню форму* (образ) і *зовнішню форму*.

Однак не тільки за своїми стихіями, а й за способом їх поєднання мистецтво має багато спільного з мовою. Внутрішня форма, яка “дає напрям думці слухача”, активізує його, дає спосіб розвитку в ньому значень, не визначаючи, проте, “межі його розуміння слова”, “народжується разом з розумінням” [18, 74].

З розуміння, прагнення знайти спосіб для вираження в образі неясної для самого митця “сукупності думок”, починається, за Потебню, творчий процес. Коли б художник вже мав готову ідею, йому не було б ніякої потреби виражати її в образі, а твір не мав би значення як для самого митця, так і для розуміючого/читача, оскільки “передача” у власному розумінні цього слова “вкладеної в образ ідеї” суперечила б погляду здорового глузду на розуміння, “як на створення певного змісту в собі самому з приводу зовнішніх збудників” [18, 131].

З проблемою розуміння пов’язана сама природа мистецтва, яке є, за Потебню, не стільки вираженням, скільки засобом творення, формування думки, мета якого “викликати певний суб’єктивний настрій як в самому виробникові, так і в розуміючому” [18, 131]. І тут же Потебня формулює процесуально-діяльнісне розуміння мистецтва, “яке не є εργον, έ ενέρεια, дещо постійно створюване” [18, 132].

До цієї думки Потебня повертається і в “Лекціях з теорії словесності” і “найголовнішим узагальненням про відношення слова до складних поетичних творів” називає аналогічність акту творення і акту сприйняття, що й

дає підстави вважати, “що ми можемо розуміти твір наскільки ми беремо участь в його створенні [20, 118]. Це явище Потебня називає парадоксом, справжню реальність якого можна пояснити умовами розуміння, яке полягає не в перенесенні змісту з однієї голови в іншу, а лише в тому, “що в силу подібності будови людської думки певний знак, слово, зображення, музичний звук служить засобом перетворення іншого самостійного змісту, що знаходиться в розуміючому” [19, 110].

Потебня не раз писав про феномен розуміння як своєрідний живий процес збудження, а не пересадження готової думки (“розуміння, як передавання думки, неможливе”), тому всяке розуміння є нерозуміння.

“Тих, що розуміють одне одного, можна порівнювати з двома різними музичними інструментами, які приведені в такий зв’язок поміж собою, що звук одного із них викликає не такий самий, але співвідносний звук іншого” [18, 160]. Цим пояснюється, зауважує Потебня, парадокс, що будь-яке, навіть найповніше розуміння є водночас нерозуміння. Людина не спроможна вийти із кола своєї власної думки.

Коментуючи цю метафору, Р. Кісь зауважив, що вона кореспондує із сучасними герменевтичними теоріями, які передумовою розуміння називають обов’язкову причетність комунікантів до однієї й тієї ж мовної “гри”. Думки Потебні, вважає Р. Кісь, перегукуються із габермасівською категорією “комунікативного апріорі” як своєрідною передструктурою міжсуб’єктного взаєморозуміння членів людської спільноти, що взаємодіють між собою [13, 112].

На питання, за яких умов між людьми можливе порозуміння, Потебня відповідав: розуміння іншого відбудеться за умови розуміння себе самого. Комунікативно-розуміючу функцію слова він вбачав у тому, що воно “є настільки засіб розуміти іншого, наскільки воно є засобом розуміти самого себе” [18, 97].

Діалогічність потебнянської концепції розуміння виявилась дуже близькою теорії діалогізму М. Бахтіна, який поділяв думку українського вченого про те, що розуміння не повторює, не дублює мовця, воно створює свій смисл у слухача. Однак і мовець, і розуміючий не залишаються кожний у своєму власному світі, вони сходяться у новому, “третьому світі, світі спілкування”, вони вступають у активні діалогічні відносини. “Розуміння завжди чревате відповіддю” [1, 209]. Без перебільшення можна сказати, що Потебня стоїть біля витоків сучасної теорії діалогу.

І, ясна річ, не тільки теорії діалогу. У працях українського мислителя, за влучним висловом І. Дзюби, можна знайти “передчуття” багатьох інших наукових ідей.

Скажімо, одна з улюблених ідей Ролана Барта — ідея “безкінечної відкритості” поетичного твору “для нових розшифровок” читача як того “простору”, в якому текст дістає свій історичний змінний смисл, — сприймається як перифраз великих ідей Потебні (що про нього Барт хтозна чи й чув); про поетичний образ як постійний присудок при мінливих підметах (Гастон Башляр назвав цю якість твору його “підступністю”); про перипетії нескінченного життя “поетичного твору в поколіннях читачів” [9, 12].

Теза Потебні про співтворчість читача близька поетиці відкритого твору італійського теоретика-семіотика Умберто Еко, за методологією якого “відкритість” твору передбачає широке розмаїття способів його розуміння і поцінування, що “ґрунтується на *теоретичній, розумовій* співпраці читача, який повинен вільно інтерпретувати художній факт” [11, 92]. Щодо вільної інтерпретації то, за Потебнею, вона відносна. З одного боку свобода її зумовлюється самою природою поетичної творчості — “відносна сталість образу (А) і мінливість його значення” [19, 57]. А відтак, уточнює український вчений, “поетичний образ в кожному розуміючому і в кожному окремому випадку розуміння знову і знов створює собі значення” [19, 57]. Висловлений в такий спосіб погляд О. Потебні на невичерпні можливості образу збуджувати найрізноманітніші індивідуальні сприйняття/розуміння спрощувався, як зауважив О. Пресняков, різними наступними інтерпретаторами [17, 197], які немов би не помічали зроблене самим Потебнею уточнення: “Між тим А (образ) єдине об’єктивно дане в поетичному творі при сприйнятті залишається приблизно незмінним” [20, 152]. І ця думка українського вченого виявилася близькою У. Еко, який прикметну ознаку “відкритості” вбачає у запрошенні “зробити твір” разом з автором, однак вважає за потрібне уточнити — “*twір у русі*” — це можливість численних різних особистих втручань”. Однак це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті. Запрошення надає виконавцеві твору шанс вставити щось від себе, але це “щось” завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор” [11, 100].

Таким чином, розвиваючись в контексті герменевтики ХІХ ст., вчення Потебні започаткувало багато герменевтичних ідей ХХ — ХХІ ст., зокрема герменевтики Поля Рікера, Г. — Г. Гадамера, М. Гайдеггера. Щодо герменевтичного мислення самого Потебні, то час його формування припадає на період активного розвитку універсальної герменевтики Ф. Шлейермахера, який розширив герменевтику до загальної теорії активного розуміння.

Впадає в око факт подібності наукової долі українського вченого і професора Гальського та Берлінського університетів Шлейермахера. Його найвідоміша праця “Монологи про релігію до освічених людей, які ставляться до неї з презирством” побачила світ 1799 року. Герменевтика Шлейермахера не була оформлена автором в окрему системну працю, і тільки посмертно опублікована у 1838 році його учнем і другом Ф. Люкке за рукописними фрагментами автора та за конспектами лекцій студентів [14]. Такий спосіб оприлюднення ідеї німецького вченого не перешкодив визнанню його засновником справжньої герменевтичної науки, який поєднав в собі “віртуозність філолога з філософським генієм” [10, 517].

Що стосується теорії Потебні, то оскільки її треба було видобувати і реконструювати на основі його праць з мовознавства, міфології і фольклору, то вона, за Фізером, існує радше в зародку, ніж є завершеним дослідженням [22, 4].

Немалу роль у цьому відіграла та сумна обставина, що Потебня, як проникливо зауважив І. Дзюба, “не наполягав на пріоритетності своїх думок і рясно розсипав їх у “зазори” між цитатами з інших авторів, часом скромно

ховаючись у їхній тіні” [8, 4]. І далі у процесі типологічного порівняння праці Гумбольта “Про неоднаковість організмів людської мови і про вплив цієї неоднаковості на розумовий розвиток людського роду” і книги Потебні “Думка і мова”, І Дзюба доводить: маємо не так інтерпретацію чи узагальнення поглядів Гумбольта, як їх поглиблення та принциповий розвиток [8, 5]. Чи не подібне маємо й у випадку розвитку О. Потебнею ідей романтичної герменевтики як теорії активного розуміння, і саме в цій своїй якості герменевтика асоціюється з іменем Ф. Шлейєрмахера. Орієнтуючи герменевтику на активне розуміння, на мовленнєву діяльність, Шлейєрмахер, як і Потебня, спирався на концепцію мови Гумбольта [9, 109].

Справжня теорія мистецтва розуміння ґрунтується, за Шлейєрмахером, на психологічній подібності людських індивідуальностей. “У розумінні індивідуальність інтерпретатора та індивідуальність автора не протистоять як два не порівнювальних факти: обидва сформувалися на основі загальнолюдської природи, і завдяки цьому спільному буттю людей створюється можливість мовлення та розуміння” [10, 252].

В. Дільтей, найважливішим філософським завданням якого було “вдосконалення розуміння до наукового знаряддя пізнання істини” [10, 512], цей герменевтичний принцип пояснює за допомогою психології: “Усі індивідуальні розбіжності в кінцевому результаті зумовлені не якісною відмінністю особистостей одна від одної, а лише різним рівнем їх душевних процесів” [10, 252].

Розглядаючи процес розуміння як акт продуктивний, а не репродуктивний, О. Потебня також умовою розуміння називає подібність “будови людської душі”. Духовна творча активність поета, інтерес читачів до того, що саме він розумів під своїм питанням, що саме його тривожило, зумовлюється, за Потебнею, його душевно-духовною спільністю із читачами, “типовістю самого поета”, тим що він “до певної міри є характерний зразок свого читача” [20, 122]. У дев’ятій лекції з теорії словесності він наводить слова Мефістотеля Фаусту (“Du gleichst dem Geist? Den du begreifst”), якщо ти здатний розуміти іншого, ти певною мірою рівний йому. Із цієї тези український мислитель робить два висновки. Перший, якщо слово чи звук стає збудником в людині думки, то це означає, що ця думка в людині вже була, хоча й “неорганізована, не кристалізована”. Другий, важливий для теорії і психології літератури висновок про те, що “особа поета, ті процеси, які здійснюються в його душі, викликають високий інтерес тому, що вони близькі душі тих, хто розуміє і користується твором” [20, 118]. Винятковість особи поета лише в тому, “що в ній більш зосереджені ті елементи, які є і в розуміючому його твір” [20, 118].

У нас, на жаль, немає підстав вважати, випадково чи ні О. Потебня звернувся саме до цього твору Гете. Відомо лише, що 1916 року німецький вчений Ф. Гундольф видав книгу про Гете, яка справила велике враження на наукову громадність і визначила теми поезики Дільтея [15, 501].

На визнанні первісної подібності всіх індивідуальностей і відносному розрізненні усякої індивідуальності ґрунтується, за шлейєрмахеровською герменевтикою, дивінаційний акт конгеніальності, безпосереднє осягнення

автора, “немов перетворивши себе на іншого”. Здогад, дивінація абсолютно безпосередньо переносить інтерпретатора в автора, досягає письменника тим же самим творчим актом, яким виник твір, але в аспекті рецепції. Говорячи Дільтейвською термінологією, “Шлейермахер невичерпний в описі філологічного складу розуму, що Отфريد Мюллер так влучно назвав конгеніальністю” [10, 155].

Вже Дільтей звернув увагу на прагнення Шлейермахера увиразнити семантичну місткість герменевтичного принципу *кращого розуміння ніж у самого автора*. У шлейермахерській “Герменевтиці”, писав Дільтей, можна знайти різні формулювання: “зрозуміти письменника краще ніж він сам себе”; “зрозуміти мовлення так же добре, а потім краще ніж його творець” [10, 198]; “інтерпретатор повинен спробувати зрозуміти автора краще ніж той розумів сам себе” [10, 142].

І на сьогодні справжній смисл Шлейермахерової формули *кращого розуміння автора ніж він розумів себе сам* залишається герменевтичною загадкою як для філософів, так і для філологів.

О. Потебня допускав, що слухач може набагато краще за мовця розуміти, що приховано за словом, і “читач може краще самого поета осягати ідею його твору” [18, 130]. І причину цього український вчений вбачає у специфічній природі мистецького твору, зміст якого не вичерпується “задумом художника і грубим матеріалом” — обидві ці стихії суттєво змінюються від приєднання до них третьої — внутрішньої форми. Зумовлений цією внутрішньою формою зміст твору міг і не входити в “розрахунки автора”, “який творить, задовольняючи тимчасові, нерідко надто вузькі потреби свого особистого життя” [18, 130]. Відтак Потебня визнає ще один “парадокс”: “Заслуга художника не в тому мінімумі змісту, який думався йому при творенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст” [18, 130].

Отже, за герменевтичним переконанням О. Потебні, об’єктом розуміння є не так автор, як витворена ним художня форма, яка, за влучним висловом Р. Кісія, завдяки своїй особливій пластичності та семантичній місткості може на рівні реципієнта, в актах сприймання — розуміння — інтерпретації “збуджувати” щоразу інший зміст, давати імпульс до різного смислотворення [13, 143].

Дивовижно перегукуються ці ідеї Потебні з думкою засновника філософської герменевтики Г. — Г. Гадамера про краще розуміння, яке відрізняє інтерпретатора від автора, стосується не розуміння предмета, про який йдеться у тексті, а саме розуміння тексту, “того, що мав на увазі і висловив автор”. А звідси висновок, що поета треба розуміти краще, “ніж він сам себе розумів, бо ж він ніяк не “розумів себе”, коли в ньому формувався образ тексту” [7, 182].

Визнаючи дивінаційний акт конгеніальності “остаточним фундаментом кожного розуміння”, Гадамер зауважив, що Шлейермахер цілком урахував той факт, що геній сам створює “зразки й встановлює правила”, творить нові форми слововживання. І коли вчення про геніальну творчість знищує різницю поміж інтерпретатором і творцем, воно досягає важливого

теоретичного здобутку — “делітимізує рівність обох, оскільки розумінню підлягає не рефлексивне самовитлумачення, а неусвідомлена думка творця” [7, 183].

Зауважимо принагідно, що М. Бахтін, цілком поділяючи потєбнянську концепцію творчого діалогічного розуміння, критично ставився до формули Шлейермахера “розуміти автора краще, ніж він сам себе розумів”, підтримана багатьма герменевтиками (Штейнталь, Дільтей, Гадамер), яка, за Бахтіним, підкреслювала уніфікований, а не творчий момент розуміння і не враховувала своєрідності “я” і “ти”. З точки зору справжньої продуктивності розуміння, підкреслював Бахтін, важливим є не те, що окрім мене, розуміючого, є ще одна, по суті така ж людина, а те, що вона *інакша* для мене.

“Побачити і зрозуміти автора твору, — писав Бахтін у праці “Проблема тексту”, — означає побачити і зрозуміти *іншу, чужу свідомість і її світ, тобто інший суб’єкт (“D”)* [2, 318]. У споконвічній герменевтичній проблемі співвідношення *розуміння з поясненням* Бахтін завжди підкреслював момент *діалогічності* розуміння на протигагу *монологічності* пояснення. Він вбачав основу розуміння не у приведенні автора і дослідника до єдиного знаменника, але у принциповій унікальності кожної свідомості. “При поясненні — тільки *одна* свідомість, один суб’єкт; при *розумінні* — *дві* свідомості, двоє суб’єктів” [2, 318].

Цим особистісним фактором мистецтва слова і зумовлюється, за Бахтіним, методологія літературознавчої рецепції — сприйняття і розуміння як діалог. У діалогічній формі філологічного пізнання вбачав учений його відмінність від точних наук, де пізнаючому суб’єкту протистоить безголоса річ.

Стенограму гуманітарного мислення Бахтін розшифровував як зустріч двох текстів — готового авторського і відтворюваного реакцією сприймаючого, тобто як зустріч двох суб’єктів, двох авторів. Так, саме двох авторів як спів-творців і учасників творчого процесу. Так філософськи обґрунтовується засадничий бахтінський погляд на літературознавця як учасника художньої події — “діалогічна зустріч двох свідомостей в гуманітарних науках” [2, 333]. Звернімо увагу, йдеться саме про *розуміючого* гуманітарія. Розглядаючи мовленевий твір процесуально — в його неперервному становленні, а отже, і в нерозривному зв’язку із сприйняттям, діалогічним пізнанням, розумінням, Бахтін прагнув розв’язати складне гносеологічне та екзистенційне питання взаємодії вираження і розуміння. В цьому полягає принципова подібність філософії гуманітарних наук М. Бахтіна до етнопсихологічної теорії літератури О. Потєбні.

Український вчений неодноразово звертав увагу на специфіку гуманітарно-філологічної методології — методології *розуміючої*, а не *пояснювальної*, що є характерним для природничих наук. У мистецтві, наголошував Потєбня, зв’язок образу і значення не потребує доведення, образ збуджує значення “не розкладаючись, безпосередньо”. І далі вчений наводить такий приклад: коли б ми спробували поверхність, що утворює статую, перетворити у ряд математичних формул, то сутність цих формул, послідовно

сприйнятих, не дала б нам враження статуї. Випадки ж, коли картина вимагає підпису (се лев, а не собака), музика — (словесної) програми, поетичний твір — пояснення, то вони можуть приготувати нас до користування художністю цих творів: але тієї ж миті доводять непридатність для нас цих творів [20, 152].

Звідси висновок про необов'язковість інтелектуальних зусиль, — про духовний спосіб сприйняття мистецьких творів — “легкість апперцепції художнього образу співмірна його досконалості (для нас) і одержаному нами задоволенню” [20, 152]. Разом з тим Потебня зовсім не виключає із арсеналу літературознавчих досліджень поняття “пояснення”/“тлумачення”, проте уточнює його методологічну функцію: “Є багато поетичних творів, які можуть бути зрозумілими так чи інакше, в залежності від *здібностей розуміючого, міри розуміння, миттєвого настрою*” [20, 144]. Тобто процес сприймання / поцінування зумовлюється й творчим мисленням, естетичною чутливістю реципієнта, і герменевтичним чуттям митця, його вмінням дозволити читачеві щось самому “домислити”, спонукати розуміючого творити *власні* значення.

Звідси і вимога до аналізу поетичних творів у школі: пояснювати художню форму, готуючи слухачів “до творення значення”. І тут вчений застерігає: “хто роз'яснює ідеї, той пропонує свій власний науковий чи художній твір” [19, 57]. Таким чином, доходить висновку Потебня, розуміння як передача готового смислу є нерозуміння.

У “Записках з теорії словесності” вміщено окремий розділ — “Розуміння (критика). Формальність поезії”, у якому Потебня повертається до своїх міркувань, висловлених у праці “Думка і мова”, про звільнення образу з-під влади художника, який “ставиться до нього як цінитель, визнає його самостійне буття” [19, 56]. І тоді він належить вже до критиків, “і може помилятися разом з ними”.

До подібного висновку згодом прийшов і засновник новітньої герменевтики Г.-Г. Гадамер. Герменевтика не має права забувати, застерігав німецький мислитель у праці “Істина і метод”, що митець, який створив твір, ніколи не може бути його визначним інтерпретатором. “У ролі саме інтерпретатора він не постає найвищим авторитетом, не має жодної принципової переваги над реципієнтом” [7, 182]. Бо ж цінність поетичного твору, наголошував український вчений, “його живучість” залежить не від того непевного Х, яке стояло у вигляді питання перед автором в момент його творення, і не від пояснення самого автора чи професійного критика, “а від сили і гнучкості самого образу” [19, 56].

У шостій “Лекції з теорії словесності” О. Потебня акцентує увагу на тому, що поезія не є прикрасою думки, якою можна користуватися в хвилини дозвілля, а можна й не користуватися. Поезія є однією з форм пізнання за допомогою слова. І саме тому поетичний образ є і мусить бути для реципієнта не лише об'єктом насолоди. Коли розглядати поетичне мислення як один із способів пізнання, то воно потребує “нагляду, старання, зусилля”. Якщо насолода, уточнює Потебня, дається даром, то розуміння береться зусиллям, “з бою” і для того щоб набути певної здатності зусил-

лям домагатися розуміння, існують деякі прийоми, що їх можна назвати загальним ім'ям *критики*" [20, 101]. Досягти своєї мети критика може завдяки широкому історико-філологічному розумінню літератури. О. Потебня згадує випадки, коли критика в ім'я практичних вимог оголошувала війну "художності" і починала цінувати літературні твори не за талановитість їх виконання, а за зміст, за силу ідеї, за прогресивні думки, і тоді, на переконання Потебні, "вона повторювала байку про свиню, яка підрила дуб, наївшись під ним жолудів" [19, 58].

Сам Потебня уподібнював художній твір людині, тварині, тобто осередям широкого кола наук, а тому на нього можна дивитися з точки зору морфології, хімії, фізіології ("Вся сукупність знань в застосуванні до вивчення поетичного твору визначає критику"). Це дало підстави узагальнити: "Не можна сказати, якого роду знання, *не потрібні* при поясненні складу, дії і походження поетичного твору. Критика йде ніби проти початку розподілу праці, художній твір, як і людина, є мікрокосм" [19, 110].

Потебнянське функціонально-процесуальне бачення буття художнього твору в актах сприймання — розуміння — тлумачення як безперервного процесу контекстуально перегукується з дільтейвською ідеєю про "межі інтерпретації", яка виконує своє завдання лише відносно, оскільки розуміння не перестає бути лише відносним і ніколи не може бути доведеним до завершення [10, 253]. Український мислитель також помічав суперечність між одиничністю образу і безмежжям його значень і пов'язував з цим неможливість "визначити, скільки і який зміст розвинеться в розуміючому" у процесі сприйняття твору.

Дивною назвав Потебня претензію вимагати від поетичних творів, щоб вони говорили те ж саме, "що заманеться сказати з приводу них нам" — "Адже нас багато, а розтлумачуваний нами образ один [19, 57].

Згідно з потебнянською філологічною методологією мистецтво є творчістю в тому розуміння, що воно не є безпосереднім відображенням світу, "а певною видозміною цього відображення" [19, 132]. А відтак виникає художня реальність, правдоподібність якої не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у мистецтві зв'язок образу та ідеї не доводиться, а "створюється як безпосередня вимога духу". Звідси унікальна автентичність художнього відкриття ("поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії"), його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше.

"Є багато створених поезією образів, у яких не можна нічого не додати, не відняти, але немає і не може бути досконалих наукових творів" [18, 141]. Ознакою художньої реальності є умовність, яка допускає ймовірність неймовірного, фікцію ("у царя Трояна цапині вуха").

Тим, хто вимагає безумовної правди від художнього твору, вчений пропонував відповісти на питання, що таке правда, і чи відрізняють вони правду від правдоподібності. Сам О. Потебня був переконаний — різні види мистецтва творять свою умовну правду, яка визначає природу цього мистецтва, а відтак і є "вищою правдою", від розуміння якої залежить спосіб історичного буття мистецьких творів, життя яких "полягає в тому, що у них розуміється і як розуміється (підкреслення моє — Н. Ш.). В іншому

разі про них варто говорити як про брилу каменю, шмат полотна і таке інше. Якщо так, то хто стверджуватиме, що розуміння і вплив творів грецької скульптури одне й те ж у квітучі часи Греції і тепер? *Тоді і тепер це цілковито відмінні твори мистецтва*, що мають один і той самий матеріальний субстрат, але не одну й ту саму, сказати б, душу” [18, 162].

Література

1. Бахтин М. М. Из архивных записей к работе “Проблемы речевых жанров” // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — М.: Русские словари, 1997.
2. Бахтин М. М. Проблемы текста // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — М.: Русские словари, 1997.
3. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — М.: Русские словари, 2003.
4. Библихин В. В. Герменевтика и эстетика в творчестве Дильтея // Дильтей В. Собр. соч. — Т. 4 — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.
5. Боров Ю. Б. Теория художественного восприятия и рецепция. Эстетика. Методология критики и герменевтика // Теории, школы, концепции. Критические анализы. — М.: Наука, 1985
6. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. Гельдермин. Шлейермахер. — М.: Наука, 1989.
7. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики. Т. 1. — К.: Юніверс, 2000.
8. Губольт В. Избранные труды по языковедению. — М.: Прогресс, 1984.
9. Дзюба І. М. О. О. Потебня й українське літературознавство //О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури. — К.: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2004.
10. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы // Дильтей В. Собр. Соч. — Т. 4. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.
11. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. — Львів: Літопис, 2004.
12. Звягинцев В. А. О научном наследии Вильгема фон Гумбольта // Гумбольт В. Избранные труды по языковедению. — М.: Прогресс. 1984.
13. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) — Львів: Літопис, 2002.
14. Лановик З. В. Інтерпретаційні моделі новітньої герменевтики і проблеми аналізу біблійних текстів // Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. — Тернопіль, 2006.
15. Михайлов А. В. Вильгельм Дильтей как литературовед и эстетик // Дильтей В. Собр. Соч. — Т. 4. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.
16. Пресняков О. П. Литературоведение и филология в наследии О. О. Потебни // Контекст. 1977. — М.: Наука, 1978.
17. Пресняков О. П. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А. А. Потебни. — М.: Худ. лит., 1980.
18. Потебня А. А. Мысль и язык. — М.: СИНТО, 1993.
19. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. — Харьков, 2005.
20. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990.
21. Чудаков А. П. Психологическое направление в русском литературоведении. — М.: Наука, 1975.
22. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури О. Потебні. — К.: Видавничий дім “КМ. Academia”, 1993.

Н. М. Шляхова,

д-р филолог. наук, проф., зав. кафедры

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,

кафедра теории литературы та компаративистики

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА А. ПОТЕБНИ

Резюме

В статье рассматривается потебнянское функциональное видение бытия художественного произведения в актах восприятия — понимания — истолкования.

Ключевые слова: автор, герменевтика, понимание, произведение, читатель.

N. M. Shljahova

Odessa Illia Mechnikov National University

Department of theory of literature and comparative studies

O. POTEBNIA'S LITERARY CRITICS AND GERMENEVTIC STUDIES

Summary

In this article Potebnja's functional view of work of art in acts of perception, understanding and interpretation is considered.

Key words: author, hermeneutics, understanding, work, reader.

Наукове видання

Odesa National University Herald

•

Вестник Одесского национального университета

•

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

Том 13 • Випуск 7 • 2008

Філологія: літературознавство

Українською та російською мовами

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*
Редактор *Н. Я. Рихтік*
Дизайнер обкладинки *В. І. Костецький*
Технічний редактор *М. М. Бушин*

Підписано до друку 25.07.2008. Підписано до друку 05.12.2008. Формат 70x108/16.
Папір офсетний. Гарнітура “Шкільна”. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 15,93. Тираж 100 прим. Зам. № 354.

Видавництво і друкарня “Астропринт”
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21.

Тел.: (0482) 37-07-95, 37-24-26, 33-07-17, 37-14-25.

www.astroprint.odessa.ua; www.fotoalbom-odessa.com

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.