

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

**НЕЙМОВІРНО МОЖЛИВІ
СВІТИ:
РЕФЕРЕНТНІСТЬ,
ФІКЦІЙНІСТЬ,
ТЕКСТУАЛІЗАЦІЯ**

Монографія

Тернопіль
2005

ББК 83.0

Г-87

Розділи написали автори:

Гром'як Роман Теодорович, доктор філологічних наук, професор (Вступ)

Біловус Леся Іванівна, канд. філол. наук, викладач (Розділ 4)

Денисюк Надія Романівна, канд. філол. наук, доцент (Розділ 1)

Кіндзерська Юлія Юрївна, канд. філол. наук, викладач (Розділ 2)

Лановик Мар'яна Богданівна, канд. філол. наук, доцент, докторант (підрозділ 5.1)

Лановик Зоряна Богданівна, канд. філол. наук, доцент, докторант (підрозділ 5.2)

Пасічник Олена Василівна, канд. філол. наук, викладач (Розділ 3)

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

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор *Глотов О.Л.* (Тернопіль)

доктор філологічних наук, професор *Куца О. П.* (Тернопіль)

доктор філологічних наук, професор *Удалов В. Л.* (Луцьк)

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(Протокол № 9 від 01.07.2005 року)*

Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація. Монографія / За редакцією Романа Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – 291 с.

ISBN – 966-74-25-58-4

До III етапу міжвузівського семінару з терміносистем

У колективній праці розглядаються філософсько-естетичні основи взаємодії матеріального й духовного світу, який моделюється в словесному мистецтві, зокрема різні аспекти фікційності художнього світу. На матеріалі конкретних творів української, російської та англійської (великобританської) літератури 60-х рр. XX століття аналізуються творчі процеси виникнення, структури і текстуалізації мистецьких світів.

Розрахована на магістрантів та аспірантів гуманітарних навчальних закладів і культурологів.

ISBN – 966-74-25-58-4

© Р. Т. Гром'як, вступ, наукове редагування, 2005.

© Авторський колектив, 2005.

ЗМІСТ

Від редактора.....	5
--------------------	---

ВСТУП

<i>Текст літературно-художнього твору: епістемологічно-когнітивні аспекти.....</i>	7
--	---

Розділ 1.

ХУДОЖНИЙ СВІТ:

ПОНЯТТЯ, СТРУКТУРА, СТАНОВЛЕННЯ.....	25
---	----

1.1. Історико-функціональний аналіз становлення концепту «fiction» та його термінологічне вираження.....	25
1.1.1. Український досвід засвоєння терміна «fiction».....	30
1.1.2. Зарубіжний досвід засвоєння терміна «fiction».....	38
1.2. Теоретичні основи розгляду проблеми фікційності художнього світу в сучасному літературознавстві.....	47
1.2.1. Західна англomовна модель.....	48
1.2.2. Реструктуризація моделі «художності літератури» як «вимислу» та «умовності» в українському та російському літературознавстві 90-х років ХХ століття.....	52
1.2.3. Деякі питання фікційності художньо-мистецького світу письменників у сучасних історико-літературних дослідженнях (кілька прикінцевих спостережень).....	63

Розділ 2.

СВІТ ГЕРОЇЧНОГО І ФІЛІСТЕРСЬКОГО.....	76
--	----

2.1. Категорія героїчного характеру в контексті дегуманізації концепції дійсності і людини у ХХ столітті.....	77
2.1.1. Генеза та діахронія поняття героїки.....	77
2.1.2. Концепції героїчного в міфологічній школі, психоаналізі та архетипній критиці: архетипна модель героя.....	86
2.1.3. Дихотомія «герой – філістер» у контексті кризи європейської культури ХХ століття.....	95
2.2. Переосмислення стереотипу героїчного в художній свідомості британських романістів 60-х років ХХ століття: метакритичний погляд.....	116
2.2.1. Архетип героя і традиційні особливості національного (британського) образу світу.....	116

2.2.2. Розширення діапазону героїчного у британських письменників 60-х років XX століття (В. Голдінг, А. Мердок, М. Спарк).....	133
---	-----

Розділ 3.

В'ЯЗНИЧНО-ТАБОРОВИЙ СВІТ: ТИПОЛОГІЯ ГЕРОЇВ.....	160
3.1. «Звичайна людина» – герой – антигерой: сутність людяного.....	163
3.2. Вияви людяності у таборовому світі: парадигма взаємин жінок і чоловіків.....	176
3.3. Гетерогенність і контрверсійність персонажних систем у художніх моделях в'язнично-таборового світу: національні домінанти та універсальні парадигми.....	196

Розділ 4.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У МИСТЕЦЬКИХ СВІТАХ.....	213
4.1. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика.....	217
4.1.1. Передумови й витоки інтертекстуальності.....	217
4.1.2. Розвиток інтертекстуальності у пізнавальних «поворотах» другої половини XX століття.....	222
4.1.3. Спроба систематики і класифікації.....	232
4.2. Значення творчості В. Стуса та І. Світличного для освоєння категорії інтертекстуальності в українському літературознавчому дискурсі.....	242

Розділ 5.

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТЕКСТУАЛІЗАЦІЇ МОЖЛИВИХ СВІТІВ.....	253
5.1. Концепція світу і «світів» в естетиці Романтизму: перекладознавчий аспект.....	253
5.2. Матеріальний і духовний світи в біблійній герменевтиці екзистенціалізму.....	271

ВІД РЕДАКТОРА

Кожна людина живе в мові і в цьому сенсі є словесником. Вона о-мовлює й о-словлює довкілля, яке освоює, спілкуючись із собі подібними особинами. Серед Інших людина залишається Сама собою, хоча повсякчасно і повсюдно зазнає, як і все середовище, трансформації. Тому кожному з нас протягом існування доводиться функціонувати в різноманітних системах рецептивно-комунікативного світу – мимоволі реагувати, підсвідомо за звичкою пристосовуватись до безнастанних змін світу, або докладати значних зусиль, прогнозуючи і проектуючи їх наслідки.

Зовнішні щодо індивіда зміни, як і внутрішні його модифікації, по-значаються на поведінці, вчинках усього живого, на виглядах і конфігурації довкілля. Цей динамічний континуум, який в реальному середовищі про-являється дискретно, фіксується в численних природніх і штучних мовах, що потребують чи вимагають від своїх носіїв розуміння й інтерпретації. Так виникає феномен культури, названий семіосферою. Ю. М. Лотман з цього приводу наголошував, що онтологічно передумовою цього феномена є «перетворення світу предметів у світ знаків: відображений образ речі, вирваний з природніх для неї зв'язків (просторових, контекстових, цільових та ін.) легко може включатися в модельовані зв'язки людської свідомості»¹.

Принципи знаковості культури осмислюються все глибше і докладніше з року в рік. Семіотика протягом ХХ століття активно проникла в гуманітарні науки, в тім числі і в літературознавство. Досвід відомих у світі філологів – надзвичайно показовий. У східнослов'янському культурному просторі вистачить назвати бодай призвища О. Потебні, Р. Якобсона, М. Бахтіна і Ю. Лотмана.

Незважаючи на складні соціально-політичні умови в колишньому СРСР, саме Ю.Лотман зумів знайти форми творчого засвоєння і розвитку здобутків структуралізму і семіотики, збагачуючи ними російське літературознавство. Починаючи з 60-х років ХХ століття протягом тридцяти років, цей учений результативно ішов разом зі своїми співпрацівниками до світового визнання. Тепер настає новий етап ви-

¹ Див.: Лотман Ю. М. Семіосфера. – СПб.: Искусство, 2004. – С. 195.

вчення його спадщини, евристичного втілення ідей Лотмана в творчу практику сучасних молодих дослідників на засадах критичного переосмислення вітчизняного матеріалу в контексті світової культури.

Нам уявляється, що саме концепт художнього (мистецького) світу, який здавна функціонував у нашому літературознавстві в доволі розмитому варіанті, надається до плідного прищеплення гетерогенічних вимірів семіосфери в українському текстознавстві. Це пришвидшить подолання міметичних стереотипів у розумінні мистецтва слова – художньої літератури як складової національної культури в системі глобального багатокультуризму без втрати української ідентичності.

Пропонуємо увазі читачів чергову колективну монографію, в якій напрацювання учасників міжкафедральної лабораторії славістично-методологічних студій взаємодоповнюються і перетинаються крізь призму ієрархії структури художнього світу, що ґрунтується на трьох «китах» – референтності реальності, фікційності і текстуалізації. Тут достовірно, ймовірно постають по-своєму реальним.

ВСТУП

Текст літературно-художнього твору: епістемологічно-когнітивні аспекти

У загальному літературознавстві зосереджуємося на сталому моменті комунікативного процесу, який начебто застигає і набуває матеріальної форми, існує незалежно від автора-творця. Результат діяльності письменника характеризується поняттям, яке фіксується терміносполукою «літературно-художній твір». Твір – наслідок художньої творчості в сфері мистецтва слова (літератури), а не будь-якого іншого виду мистецтва, це продукт індивідуальної творчості, а не переписування, засвоєння чужого витвору. Гранично широке поняття «твір», навіть конкретизоване означеннями «літературний», «художній», не передає істотної різниці між психологічним (духовним) і предметним (матеріальним) аспектами цього явища. Існуюча відмінність акцентується словом *текст*, яке звужує обсяг і конкретизує зміст літературознавчого поняття «літературно-художній твір». Слово-сполучення «текст літературно-художнього твору» називає, виокремлює зовнішній матеріалізований, об'єктивований вигляд твору, яким той з'являється перед читачами в системі матеріальної культури.

Поняття *твір* щільно асоціюється з поняттям *автор* і традиційним розумінням будови твору (тема, ідея, персонажі (характери), описи (пейзажі, інтер'єри, портрети, фабула/сюжет, мова). Поєднання, розташування, взаємодія цих самоочевидних елементів твору окреслюється поняттям *композиція*; а закономірність і своєрідність кожного твору, зумовленого самовідчуттям, світобаченням їх автора, – поняттям *стиль*. Слово «композиція» при всій його багатозначності і неусталеності термінологічного статусу має семантичне осереддя, пов'язане з *доцільною* свідомою діяльністю автора: це він, автор, *компоує* свій твір так, щоби втілити задум, передати його публіці. Натомість поняття *структура* характеризує елементний склад, взаємозв'язок, взаємодію компонентів *будь-якого* явища, незалежно від його походження. Структуру мають, наприклад, мінерали, кристали, рослини, живі істоти, соціальні процеси. Тому для теоретичного літературознавства найбільш прийнятним (бо найзагальнішим) є термін «*структура літературно-художнього твору*». З його допомогою можна характеризувати наслід-

ки діяльності письменників: як найдосконаліші оригінальні твори, так і стилізації, колажі, наслідування аж до плагіату якогось нечесного чи несвідомого початківця.

Рух теоретико-літературної рефлексії спрямується досвідом, в структурі якого є певний тезаурус (набір, репертуар) сучасних понять про якнайрізноманітніші літературні явища і процеси.

За тривалий час, протягом якого складався понятійно-термінологічний апарат теорії літератури, уточнювалися знання структури літературно-художнього твору і способів його побутування в культурі, функціонування в суспільстві. Це стосується насамперед онтологічної проблематики, яка і є предметом розгляду в цьому розміслі. Конкретизація онтологічних проблем відбувалася поступово з упровадженням у вжиток слова *текст*, з розширенням його значення, з розгортанням теорії тексту. **Текст** (від лат. *textus* – тканина, текстиль, переплетення...) – в гуманітарні науки проник як метафора для позначення єдності, взаємозв'язку слів у письмовій формі. Поява різновидів письма не відразу викликала потребу в новій номінації; її активізували заходи з укладання канонічних книг Святого Письма, переклади Біблії на нові мови, поширення книгодрукування. У новітні часи слово *текст* використовував Мартін Лютер (1483–1546) у словосполученні «schönen text» (красний, гарний текст), яке було синонімом до «schönen noten» (красний, гарний запис), а 1571 року «текст» потрапив до німецького словника слів іншомовного походження. Відтоді сфера його вживання розширилася від лінгвістики до культурології. Тепер семантичне поле тексту включає в себе декілька сегментів значення, які фіксуються термінологічними словниками як відносно окреслені поняття. У традиційному літературознавстві чи в буденному читацькому слововжитку часто слова *твір* і *текст* фігурують як синоніми. Проте для цього немає достатніх підстав. Текст – один з компонентів (рівнів) літературно-художнього твору. Співвідношення понять *твір/текст*, оперування відповідними їм термінами «твір»/«текст» – питання неоднозначне. Воно не може розв'язуватися тільки засобами формальної логіки чи лексикографії, а потребує розуміння конкретно-історичних явищ художньої літератури та ситуацій функціонування таких явищ. Іншими словами, бінарна опозиція *твір/текст* (як явища, поняття і терміни) має структурно-функціональний характер. У ній виділяють онтологічний, логічний, семіотичний аспекти, кожен з яких розглядається або з погляду онтології, логіки, гносеології, семіотики осібно, або найчастіше в єдності з поглядом філології – лінгвістики і літературознавства.

Теоретична рефлексія поєднує аналітико-синтезні операції. Найпростішою та самоочевидною є ситуація, в якій твір і текст виступають явищами *тотожними*. Перед людиною постає сукупність графічних знаків, які візуально сприймаються одночасно і виразно (виключаємо тут випадкове нагромадження літер невідомого алфавіту). Передумовою зарахування цих графем до «твору» є наявність прізвища автора, вказівки на їх призначення, спосіб фіксації на певному матеріалі. Ця передумова реалізується візуально, ще до читання напису. Після впізнання письма, укладеного за нормами відомих правопису і граматики, з'являється достатня умова для вирішення, чи це *чийсь* «вислів», що має зв'язний характер і завершеність, певний смисл і адресну скерованість, чи хаотичний конгломерат знаків. Для найменування (позначення) такої візуально сприйнятої сукупності графем немає потреби надавати перевагу одному з двох слів (твір/текст), бо і задум, і смисл, і вибрані з лексичного складу слова, їх синтаксичне впорядкування, і власноручне накреслення графем (якщо це рукопис) – це справді витвір конкретної особи з конкретною метою.

Якщо ж нам невідомі автор, цільове призначення письма, а в процесі читання увиразнюються тема, зв'язність, спрямованість, можлива сфера використання цього «о-словлення», то метафора «текст» на визначення доцільного плетення мовних засобів цілком достатня. Вона стає синонімом твору, не акцентуючи проте уваги на суб'єктивному походженні письма. Текст, таким чином, – твір аперсональний. У цьому сенсі тотожним є вислів: «читаймо твір», «читаймо текст»; «взьміть тексти», «взьміть твори» такого-то письменника. Але не можна вважати тотожним висловлювання: «Аналізувати твір», «аналізувати текст», «головні образи твору Шевченка...», «головні образи тексту Шевченка...». Текст твору аналізується інакше, ніж аналізується твір. Широковідомі і частовживані в традиційному українському (як і російському) літературознавстві терміносполуки «принципи аналізу художнього твору», «методика роботи з текстами твору».

У філології давно склалася чітко окреслена галузь «текстологія», яку розвивають літературознавці, і значно пізніше – «лінгвістика тексту», якою займаються мовознавці. У другій половині ХХ століття віддиференціювалася у системі гуманітарних наук «металінгвістика», що розробляє теорію тексту в найширшому розумінні цього поняття. Вчені, які працюють у цьому напрямі, уникають терміну (поняття) «твір» навіть тоді, коли аналізують явища художньої літератури [2, 93–96]. А деякі сучасні письменники вдаються до штучного поєднання термінів «твір» і «текст» у неологізмі «творотексти» [4, 1, 96].

Питання про співвідношення понять/термінів «твір» і «текст» могло б залишатися справою смаку авторів чи видавців, якби не було потреби розрізняти явища нетотожні за суттю і функціями в процесі їх пізнання. А така необхідність стає очевидною в ситуаціях, коли маємо справу з копіями чиїхось рукописів чи першодруків, а також з їх транскрипцією чи транслітерацією засобами іншого алфавіту. Подібну ситуацію ілюструє стаття І. Франка «Слово о ЛазаревѢ воскресеніи» (1900), в якій він аналізує староруську поему на апокрифічні теми про воскресіння Лазаря. Зіставляючи різні збірки апокрифів, копії поеми, що виникли в різних землях Русі, Франко розв'язує питання: «Чим (у сенсі жанру. – Р. Г.) треба вважати сей твір»? Він широко і часто використовує терміни «твір» і «текст», але з контексту стає зрозумілим їх різне (або дещо відмінне) змістове наповнення: «Київський текст трохи коротший від Пипінового», «Подаємо тексти зовсім так, як вони надруковані...», «...язикові прикмети вказують на те, що оригінал нашого твору мусив бути південноруський». Дослідник згадує «стан тексту», «шматки тексту», «первісний текст», «прогалини в тексті», «поплутаний грецький текст», а пишучи про мотиви поеми, про епізоди і персонажів «Слова...», про його жанр, про ставлення до нього, про належність до котроїсь з національних літератур, то послідовно вибирає слово «твір». У статті Івана Франка промовистою є характеристика форми «Слово о ЛазаревѢ воскресеніи»: «Назвавши його поемою, ми хочемо тут показати, що сей твір написаний не тільки поетичним стилем і виявляє сильний поетичний таланти, але має також своєрідну віршову форму і строфічну будову, котрої пізнання може нам дати ключ до пізнання староруської поетичної форми взагалі, а спеціально в таких творах «Слово о полку ІгоревѢ», «Слово о РоманѢ», «Слово о погибели земли руськія» і інші аналогічні твори...» [8, 83].

Як бачимо, у зміст поняття *твір* Франко вкладав і тему, і мотиви, і персонажі, і поетичне чуття, відбите в творі, і впорядкування епізодів, частин (композицію), і ритмічну організацію мови, і строфічне членування лексико-синтаксичних одиниць. Все це належало до оригінального продукту невідомого автора. Переписувачі чийогось витвору допускали більші чи менші зміни насамперед у мовно-графемній його конфігурації (пропускали букви, слова, цілі вислови, часто щось додаючи), а далі – і в змісті оповіді, складі епізодів, не завжди дбаючи про логіку чи мотивацію цілого «Слова про воскресіння Лазаря». Тобто переписувачі, складачі в друкарнях можуть свідомо чи ненароком змінювати те, що в творі належить до «плетіння словес», до тексту, істотно не змінюючи (не спотворюючи) змісту того, що передає цей текст.

Але вже переклади будь-якого твору іншими мовами, особливо тими, що користуються принципово відмінними алфавітами (ієрогліфами) і належать до віддалених мовних груп, виявляють факт стабільності ядра твору при змінності його зовнішнього вигляду – текстури, графемної конфігурації, письма. Тому й необхідні різні поняття для фіксації, опису й передачі цього факту в процесі спілкування. Існує ще один чинник, який суперечить синонімічному вживанню слів твір і текст, ототожненню різних понять. Твір словесного мистецтва, як це переконливо довели феноменологи, експериментально підтвердили психологи, які досліджували естетичне сприймання художньої літератури, виникаючи у свідомості письменника, не набуває остаточної мовної форми.

У сприйнятті читача, яке формується на основі письмового тексту, твір у його уявно-чуттєвій виразності здатний жити дуже довго при майже цілковитому руйнуванні тексту як мовної оболонки мистецького твору. Отже, не текст твору пам'ятають читачі, а його смисл у формі образних ідеальних феноменів. Тому терміносполука лінгвістів «художній текст», який описується мовознавчими категоріями (фонетичними, лексичними, синтаксичними, граматичними категоріями), залишається у сфері наукових метафор і не передає всіх нюансів, осмислених уже теорією літератури. «Художній текст» варто замінити в такому разі словосполученням «текст художнього твору», а ще точніше – «текст літературно-художнього твору». Наголосимо ще раз, що повне осмислення цього поняття і мистецького одиничного явища, яке цим поняттям характеризується (наприклад, текст твору І. Франка «Перехресні стежки») можливо тільки і виключно тільки на базі аперцепції автентичного тексту цього твору як прозового, епічного роману в контексті повістєво-романної системи літератур європейських народів кінця XIX – початку XX століття.

Таким чином, поняття «текст» як рефлексійний концепт є співвідносним з концептом «твір» і опосередковуються концептами «автор», «літературна рецепція» (сприймання твору через читання тексту). Рефлексія з приводу тексту твору передбачає зосередження свідомості дослідника на графемно-структурній конфігурації письма, що має просторово-часові виміри, при максимальному (тимчасово) зредукуванні, винесенні поза актуалізоване поле свідомості всього, що стосується позатекстуальної реальності, пов'язаної з автором, процесом виникнення твору і читачем.

Така епістемологічна позиція, дослідницька стратегія зумовлена складною онтологією літературно-художнього твору, його фізичним

буттям у формі тексту як знаково-комунікативної системи. У найзагальнішій, найбільш абстрактній формі поняття літературно-художнього твору, що феноменологічно з'являється нам в іпостасі тексту, орієнтує нас на пізнання, осягнення таких його структурних елементів (і відповідних функцій):

1. Прізвище, ім'я автора; 2. Заголовок (назва за першим рядком); 3. Жанрова номінація, якщо вона графічно зазначена й родова належність; 4. Наявність епіграфа, присвяти; 5. Наявність прологу, вказівки на відношення до циклу цілості (фрагменти, уривок і т. д.); 6. Членування тексту на розділи, строфи; 7. Тип мовної організації (віршовий, прозовий); 8. Час створення і публікації; 9. Наявність епілогу, післямови, коментарів автора; 10. Характер видання (підцензурне, підпільне, академічне, повне ювілейне, благодійне, партійне, релігійно-конфесійне тощо).

Прізвище автора виокремлює текст з потоку культури, індивідуалізує твір, попередньо орієнтує, формуючи горизонт очікування. Назва твору конкретизує функцію, що задається прізвищем, задає разом з епіграфом, якщо епос, код до сприймання характеру і стилю повідомлення (своєрідності поетики). Жанрово-родові окреслення ставлять одиничний твір у контекст типологічних явищ, виводять за межі замкнутого тексту. Пролог, вказівка на відношення до циклу, на ступінь завершеності розширюють інтертекстуальні виміри твору і обсяг його семантичного поля. Членування тексту задає метатекстуальні операції і визначає характер його зв'язності, перспективно-часові скорочення, динаміку сприймання твору під час читання тексту і перебудову рецептивних операцій після закінчення акту читання. Тип мовної організації тексту свідчить про закладені в ньому додаткові коди передачі смислу. Додаткові елементи, що йдуть після основного тексту (епілог, коментарі, звернення автора до читачів), свідчать про авторську інтенцію щодо тексту та його можливого реципієнта. Характер видання твору і презентації його тексту свідчать про суспільний статус автора і громадсько-культурні сподівання на резонанс твору.

Згадані елементи структури літературно-художнього твору в його текстуальному втіленні виявляють свою функціональну націленість при аналізі семіотичних і дискурсивних їх параметрів.

Розглядаючи питання ролі тропів і фігур у презентації літературно-художнього твору, в розмежуванні змісту й обсягу понять «твір» і «текст», ми вже побіжно торкалися окремих аспектів віршової мови віршованих текстів. Адже фігуральні висловлювання, які містять тропейчні структури, більшою чи меншою мірою властиві усім типам мо-

во-мовлення. Ще в молодших класах школи формуються поняття і запроваджуються терміни «мова віршова» і «мова прозова». Основою такої класифікації (диференціальною ознакою їх відмінності) вважається метрико-ритмічні параметри усного мовлення і письмової його форми. Генетично маємо такий ланцюжок: *мислення-мовлення-мова-письмо*. Ця послідовність понять не увиразнює комунікативної їх природи. Тому на рівні вербалізації комунікативних атрибутів зазначеного ланцюжка доцільно вживати паралельний ряд: *мислення-переживання-говоріння-артикуляція-спілкування-писання-читання*. При врахуванні функціонального аспекту всіх ланок комунікації отримуємо ще один третій ряд: *внутрішній монолог, монолог, промова, діалог, розмова, бесіда, дискурс*.

Кожен із виокремлених тут трьох рядів понять, які характеризують процес спілкування, враховує дуальну сутність Слова (мови) і виходить на проблему Тексту. Звернемо увагу ще і на такий момент комунікативних процесів як інтонація. Вона не поійменована в наших рядах, бо міститься в них імпліцитно. Мовлення, говоріння, промова, розмова, бесіда, діалог і т. п. процесу не відбуваються без *інтонування* висловлювань. Тому мовознавці тільки умовно виділяють «план змісту» і «план вираження», досі полемізуючи про те, як у системі письма позначати й передавати інтонаційні феномени. Для літературознавців, які працюють у галузі віршування (версології), центральною залишається проблема ритму й сенсу (смислу), складовими якої є питання ритмомелодики, метроритміки. Саме метроритміка виходить на передній план при осмисленні віршованих текстів. Літературознавча рефлексія, зосереджуючись на онтології літературно-художнього твору, який логічно входить в обсяг перехресних понять «поезія», «лірика»; водночас діахронно співвідноситься з іншими поняттями за шкалою літературних *напрямів*, *стильових течій*, а синхронно – ще й жанрових систем, така рефлексія мусить усе це винести за дужки феноменологічної редукції, крім елементів *тексту*, котрі *безпосередньо* презентують метроритмічні виміри твору.

Суть проблеми полягає у тому, що будь-які міркування про ритм літературних творів залежать від чийогось чуття; вони опосередковані або слуховими, або зоровими враженнями. У випадку, який зараз розглядаємо, міркування про ритм опосередковуються певною системою письма, а саме літерно (буквено)-звукового письма. Отже, найпершим чинником опосередковуючої ланки, яка опосередковує чуття ритму та розуміння його ролі в смислотворенні, є візуальне сприйняття літер, словоподілів, діакритичних і розділових знаків. Теоретична і практична

важливість цих, на перший погляд, очевидних дрібниць зумовлюється, по-перше, історичними змінами правописних норм у кожній системі письма; по-друге, модифікаціями письмового тексту, яких він зазнає від створеного рукопису до передруків згідно із мінливими орфографічно-пунктуаційними нормами; по-третє, перекладами творів національних літератур, котрі функціонують на основі різних систем письма (ідеографічних, ідеографічно-складових, складових, літературно-звуккових).

Якщо, до прикладу, зіставити рукопис творів Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» і «Заповіт» з сучасними українськими публікаціями, і бодай російським, польським і китайським чи корейським перекладами, то по-різному вияскравлюються згадані питання.

У шевченковому автографі і наступних передруках його віршів будь-якої української редакції *збережені* словоподіли, еквілінарність, ізострофізм, але *змінена* пунктуація. У російськомовних і польськомовних перекладах відтворені еквілінарність римування, ізострофізм, *видозмінено* словоподіли й характер чергування наголошених і ненаголошених складів, замінено звуковий (фонічний) ряд. При всіх графемно-графічних зміщеннях у письмовій формі тексту навіть візуально сприймаються метрично повторювані відтинки, які презентують ритмічну структуру тексту (ритмотвірні фактори: рядки, строфи). Але характер ритму, його своєрідність феноменологічно являються *тільки при ословлюванні*, вимовлянні слів, словосполучень, фраз, строф. Експериментально з допомогою відповідних приладів, якими користуються фізіологи, фонетисти, доведено, що цілковито мовчазне сприймання віршованого тексту (т.зв. «пробігання» очима) супроводжується чинністю артикулярного апарату людини.

Ситуація істотно змінюється при контакті реципієнта з китайським перекладом «Заповіту» («Як умру, то поховайте») у перекладі Го Мо Жо китайською мовою [7, 450]. Ритмомелодика оригіналу може знати тільки той, хто не просто розуміє значення кожного ієрогліфа, а й вимовляє бодай тихо, «про себе» слова одним із наріч китайців.

Не виходячи поза контекст української культури, маємо справу з реальним функціонуванням на різних стадіях діяхронії прозового й віршового мово-мовлення. Якоюсь мірою тут заявляє про себе те питання, яке виразніше постає в китайському і японському світі. Адже рукописні, а відтак і друковані тексти кириличного письма не мали спочатку виразних словоподілів, розділових знаків і займали суцільну сторінку. Щоб їх прочитати і належно проінтонувати, потрібні були попередні пізнавальні, аналітичні процедури. Різні пропозиції щодо

відчитування давніх українських духовних і світських текстів, щодо їх графічної конфігурації за парадигмами віршованої лірики чи прозової епіки. Як ієрогліфний текст фіксують і залежать не в останню чергу від осягнення їхньої імпліцитної ритмічності і від можливості застосувати до них якісь метри, метричні виміри.

Метрика віршового мовлення фактично невіддільна від його ритмики, але генетично за часом її усвідомлення і знайдення способів опису метричних аспектів ритму мовлення-говоріння вона здається похідною, вторинною. Той факт, що древні греки збагнули і знайшли можливість пояснити й описати метрику наспівно декламаційних витворів своїх рапсодів, ораторів і поетів, красномовно свідчить про прагматично-вторинну функцію метрики. Стопа як умовна одиниця виміру метричних розмірів ритмічноорганізованих виявів духовної діяльності – відома здавна саме як *засіб пізнання* творчої активності поетів і *водночас* – *один із термінів* для спілкування з приводу поезії. Поряд із стопою виникли такі ж давні поняття/терміни мора, хорей, ямб, дактиль, анапест, амфібрахій, пентаметр, гекзаметр і т. п. Усі вони позначали (називали) *психофізіологічні феномени, що органічно супроводжували смислотворення*. Тривалість часу потрібного для продукування короткого складу, називалася мора. Відповідно кількість часу, потрібного для артикуляції вислову, що складається з певної комбінації довгих і коротких складів, лягла в основу назви різновидів **стоп** (довгий і короткий – хорей; короткий і довгий – ямб, довгий і два коротких – дактиль і т. д.).

З теоретичного погляду істотним є акцент на *одночасності*, *симультанності* виникнення: а) значення слова (вислову як фігури-тропа); б) їх звучання, невіддільного від темпу, механізмів звукотворення і дихання; в) експресії вислову, переживання, котрі супроводжують мислення-говоріння-спілкування.

Ця триєдиність мова-мовлення-переживання – атрибутивна ознака буття людини як суспільної істоти. Розуміння мово-мовлення, котре є органічним лоном формування людської творчості, повинно замінити традиційні однібічні твердження про «емоційне ставлення людини до дійсності чи до середовища».

Переакцентування звичних тез – це не словесна еквілібристика, а вдосконалення літературознавчої рефлексії з приводу семантики ритмічно-ритмізованого тексту. Суть у тім, щоб «ставлення» не трактувати як стосунок суспільної істоти (суб'єкта культури) до чогось уже готового. Людина як суб'єкт культури, *отже, творча особистість, творить предмет свого ставлення у процесі ставлення*.

Стосовно ритмізованого висловлювання зазначений філософсько-культурологічний акцент означає, що рапсод, трувер, мінізінгер, співець, поет, бард, імпровізатор – кожен, хто самостійно висловлюється в реальній ситуації спілкування, а не повторює, пригадує чийсь «текст», – *одночасно мислить і переживає*, притім *чує* своє мовлення-говоріння, реагуючи не тільки на довкілля, а й чи не в першу чергу на *свою* ж активність. Значить, і на темп мовлення, тембр свого голосу, емоційну модальність – тобто на ритмомелодику.

Врахування в літературознавчій рефлексії нюансів у взаємодії різних аспектів породження і функціонування осмисленого, експресивного і ритмізованого слова-висловлювання сприяє точнішому аналізу поняття ритмомелодики, щільно пов'язаного із семантикою т. зв. поетичної інтонації. В свою чергу розуміння суті і ролі інтонації у структурі ритмомелодики залежить від підходів і розв'язання ширшої і дуже давньої проблеми ритму й смислу. Учені ХХ століття доклали чимало зусиль для її концептуального осмислення і конкретного розгляду на прикладах творчої практики провідних поетів. І все-таки 1980 року Г. Сидоренко твердила, що «взаємодія ритмічних і смислових елементів» у віршованих текстах залишалася на той час «найбільш інтригуючою проблемою» [6, 18]. Зосереджуючи увагу «на видимих ознаках зв'язку ритмотворення зі змістовим наповненням», ця дослідниця нагадувала, що вже в «самому поетичному тексті містяться передумови його ритмічного членування [6, 20]. Г. Сидоренко переконливо обгрунтувала висновок: «Сам по собі жоден із п'яти основних силабо-тонічних метрів не виражає ніякого певного змісту, але в загальній віршовій структурі. В поєднанні з словесно-виразовими засобами виступає він у ролі регулятора емоцій» [6, 22].

Здійснюючи історико-літературний огляд ритмічних форм українського віршування протягом тривалого часу, Г. Сидоренко намагалася простежувати «еволюцію ритміки з еволюцією образного мислення», постійно наголошуючи про безпідставність шукання «в ритмах безпосереднього відображення змісту» [6, 33].

Дослідниця спиралася на досвід віршознавців країн Європи, вчених, які використовували різні методи аналізу й опису віршованих текстів, українським матеріалом довела, що системи віршування не вичерпують себе. У кожній з них відбуваються внутрішні процеси канонізації і деканонізації, на тлі яких з'являються вільні форми, з відсутніми прикметами традиційних віршових нормативів [6, 183]. Праці Г. Сидоренко, як і дослідження українських віршознавців В. Ковалевського, М. Сулими, Н. Костенко, Н. Чамати, Б. Бунчука (а за межами України –

І. Качуровського) створили ґрунт у галузі метрики, ритміки, строфіки, фоніки, на який надійно, здавалось би, спирається сучасна теорія літератури. На жаль, все ще з'являються спроби *безпосередньо* пов'язати метрико-ритмічні, фонічні виміри віршованих текстів як з їх смислом, так і з прямим впливом на реципієнтів.

З цього приводу варто нагадати застереження І. Качуровського, що «певний звук не має визначеної *наперед* вартості щодо свого змісту, щодо тих асоціацій, думок, настроїв, котрі ніби викликає і збуджує, а все чи майже все залежить від нашого власного, індивідуального ставлення до того звуку – від автора, який пов'язує дане конкретне звучання з чимось, відповідним його задумові, а також від читача (або слухача), який спроможний або неспроможний цю відповідність відчути. Велику роль при цьому відіграє літературна традиція» [5, 173]. Символіка окремих звуків, звукових комплексів, яку плекали символісти, має або виключно індивідуальні конотації, або належить до сфери «чистої словесної музики», яка виявляє свій естетичний ефект у системі текстових і контекстових відношень, які зауважуються-відчуваються реципієнтом.

Розмежувавши поняття твір/текст у найзагальнішому плані, ми відразу стикаємося з іншими поняттями, які рідше або частіше вживаються у зв'язку з уже окресленими. Текст співвідноситься з широківидомим у всіх європейських мовах поняттям контексту, а в російсько-українському середовищі філологів увійшло вже навіть у шкільні підручники поняття підтексту. Отже, маємо ряд однокорених співвідносних лексем: текст – контекст – підтекст. Останнє слово не використовується в польській мові, не кажучи вже про німецьку, французьку, англійську. Семіотика, яка в західному світі успадкувала від грецько-латинської традиції поняття семи (значення) і знака (англ. *Sign*, нім. *Zeichen*), широко оперує іншою опозицією понять для характеристики чуттєво сприйнятного (візуального) і невидимого, логічно чи інтуїтивно осягнутого, а саме: позначення (сигніфікант) і позначене (сигніфікат).

Текст як сукупність слів, словосполучень (мовних висловлювань, зафіксованих на письмі) виступає перед читачами, мовцями системою графем-знаків, які мають певні значення. Знаки – матеріальні, об'єктивовані; значення – ідеальні, суб'єктивовані. Знаки всіх видів, типів, незалежно від їхнього походження, становлять єдність позначення і позначеного, або, іншими словами – єдність означника та означення. Процес позначування – це діяння, чинність знаків. Ч. С. Пірс назвав

цей процес семіозисом (тепер термін вживають у двох формах: семіозис або семіоз).

Розглядаючи й осмислюючи текст крізь призму сучасної семіотики, оперуючи поняттям семіозу в найширшому значенні цього терміна (антропосеміоз, зоосеміоз, фітосеміоз, фізіосеміоз), як це пропонує Дж. Ділі, ми зможемо виокремлювати та акцентувати такі семантичні нюанси в текстах літературно-художніх творів, які залишаються поза увагою в тому разі, коли оперуємо доволі аморфним поняттям підтексту.

Залучаючи до літературознавчої рефлексії семіотичні поняття, філолог зміщує систему смислових координат: текст співвідносить не тільки з твором, а передусім з поняттям знаку і знакової системи. А це орієнтує на врахування спільного і відмінного в поняттях **знак – лінгвістичний знак – літературний знак**. Якщо поняття лінгвістичного знака активно розробляється з часів Ф. де Сосюра і виявляє з кожним новим поколінням дослідників глибинну традицію, що йде від Арістотеля, Августина, Ч. С. Пірса, Р. Якобсона та багатьох мовознавців середини ХХ століття, то проблеми літературної семіотики, розуміння літературного знаку постали в центрі гуманітарних досліджень тільки з часу сформованого структуралізму (40–60 рр. ХХ ст.).

Знаковість літературного тексту не є самоочевидним явищем, а літературна семіотика (семіологія), у розбудову якої зробили вагомий внесок Р. Барт, У. Еко, Цв. Тодоров, Ю. Лотман та ін., потребує пильної уваги кожного філолога, котрий включається в сучасну гуманістику.

Для літературознавця мало що дає вказівка на довільний характер лінгвістичного знаку в його референтному стосунку до об'єктивної дійсності. Не розв'язують істотно літературознавчих проблем найдокладніші характеристики лінгвістичного трактування знаків, які є у словесному тексті (явища полісемії, конотації, денотації, стилістики і т. п.). У теорії літератури поступово (протягом першої половини ХХ ст.) апробувалася ідея структури літературного твору як своєрідного знаку (Я. Мукаржовський). З цієї точки зору знаком, який щось позначає, є твір у цілому, будь-який елемент ієрархічно організованої структури твору (мовного шару, зображеного предметного світу, смислового рівня). Метафоричний епітет («золоте перо»), алегоричний образ (вовк і ягня) у відомій байці, образ-персонаж з вічного сюжету (Агасфер, Дон Жуан), мотив інтимної лірики (кохання з першого погляду), архетипний образ дороги чи блудного сина тощо – все це знаки у структурі завершеного тексту одного твору, усієї творчості письменника, літературно-мистецького напрямку. Всі вони набувають певного значення (сміс-

лу) в семантичній системі, виконують естетичну функцію у вимірах умовної семантики, синтактики і прагматики.

Літературний знак – це передусім система мовних знаків. Але разом з тим він є конструкцією другого рівня (чийсь висловлюванням, нарративом), яка відсилає адресата до системи вищого рівня (жанр, стиль, напрям) за правилами прийнятого коду. В літературному знакові довільність мовних знаків начебто щезає, їх денонативне значення виступає як загальнозрозуміла підстава для конструювання контекстуального значення зв'язного тексту-висловлювання, що не тільки має значення (нім. *die Bedeutung*), а й набуває людського сенсу, смислу (нім. *der Sinn*).

Це означає, що явища фізично-астрономічного, космічного світу (фізіосеміоз) згідно зі своїми законами (причинно-наслідковими залежностями) мають значення одне щодо іншого. Так само це відбувається у сфері рослин (фітосеміоз), тварин (зоосеміоз) і людському світі (антропосеміоз). Взаємопов'язані предметні сфери світу, вони складають людське середовище, довкілля (*die Umwelt*) і разом з активністю людей як розумних, розмовляючих істот творять безконечний ланцюг семіозу: позначення – відчитування значень – розуміння – спілкування [3].

Уже візуальний контакт людини зі словесним текстом, на підставі зорового його сприймання у світлі попереднього досвіду читача, постає як осягнення значень знаків-прикмет, знаків-сигналів, знаків-символів, знаків-конвенційних графем-ієрогліфів. Наприклад, «Садок вишневий коло хати» – сукупність знаків, які виявляють значення для тієї людини, яка миттєво фіксує функцію суфікса *-ок* (означає невеликий масив дерев), денотат відносного прикметника «вишневий» (однорідний садок з вишневих дерев), просторове співвідношення садка і будівлі відповідного призначення (хата, а не клуня). Чотири рядки тексту першої строфи, не містячи лексем, які вказують на пору року і час доби, передають інформацію зі сфери фізіосеміозу шляхом згорнутих суджень-умовиводів (т. зв. ентимем). «Хрущі гудуть» в конкретну пору літа (травень), доби (увечері). Саме тоді повертаються з поля «плугатарі». Система знаків цього тексту відсилає і до звичаєвих параметрів позначуваного світу, котрий не конкретизується з погляду соціально-масткових відносин (дівчата співають, повертаючись додому, матері у великих патріархальних сім'ях в полі не працюють, готують вечерю, доглядають дітей). Друга і третя строфи звужують просторово-часову характеристику світу до однієї родини, до місця вечері, до ролей згаданих членів сім'ї (не акцентується на батькові). Отже, цілісно, у взаємозв'язку проявляється фізіосеміоз («вечірна зіронька встає») у

суб'єктивно-оцінному заломленні зоосеміозу, вплетеному в антропосеміоз («...мати хоче научати, / Так соловейко не дає»).

Літературний знак із трьох строф віршового тексту репрезентує уявну картину літнього вечора в Україні. Це за конфігурацією іконічний знак, який у фізичному світі має відповідний йому денотат, що одночасно виражає смисл зі сфери ментальності і звичаїв українців певного конкретно-історичного періоду.

Іконічність такого знаку цілком виразно презентується малярем чи фотографом, однак без значеннєвого нюансу, який наголошується в літературному знакові («затихло все, тільки дівчата // Та соловейко не затих»).

Проблема для теорії літератури починається саме у цьому моменті. «Іконічність» літературного знаку у я в н а, а, отже, не може аналізуватися без врахування імпліцитного/фізичного реципієнта. Текст як система графічних знаків тільки потенційно, у формі згорнутого досвіду, у можливості співвідноситься з фізичною реальністю (у цьому прикладі, з літньою порою в Україні у конкретний момент часу, скажімо, 1847 чи 2005 року). Натомість цей же текст, який складається з тих самих лексем, синтаксичних конструкцій і т.п. має інший референт, котрий перебуває на іншому рівні значення цих графічних знаків і уявних іконічних знаків. Йдеться про настрій-роздум ліричного героя, від імені якого Шевченко, перебуваючи в казематі, виклав бачення літнього вечора в Україні.

Час і обставини створення цього тексту, його розміщення в циклі (VIII вірш, який йде після тексту поезії «Н. Костомарову»), засвідчують глибший смисл цього знаку саме як літературного (естетичного) знаку-образу. Мотив матері, яка хоче научати дітей у затишку своєї господи («Садок вишневий коло хати») співвідноситься з мотивом матері, яка «чорніше чорної землі, / Іде, з хреста неначе знята...» («Н. Костомарову»). Реальна мати реального в'язня, друга Т.Шевченка, яка виглядає сина, – цей конкретний детонат навів поетові додатковий смисл того «означеного», яке «позначене» знаком-текстом у таких ось рядках: «Молюся! Господи, молюсь! / Хвалить тебе не перестану! / Що я ні з ким не поділю/ мою тюрму, мої кайдани!»

Найпростіший приклад з творчості Т. Шевченка ілюструє елементарні поняття літературної семіології. Але вже такі тексти Тараса Шевченка, як «Великий льох» (містерія) чи «Марія» (філософська поема), котрі ускладнюють традиційне розуміння відношення літературно-художнього твору до дійсності, значно поглиблюють зміст літературного знаку. Модифікація знакової природи текстів літературно-

художніх творів у період модернізму і постмодернізму виявляє чітку тенденцію відходу від іконічних знаків уявного світу до символічних та індексальних. Сприйняття та витлумачення цієї тенденції передбачає цілісне охоплення людського досвіду пізнання світу і свідому диференціацію цього досвіду в діахронному і синхронному вимірах; а також здатність виокремлювати якийсь один аспект набутого досвіду відповідно до галузі знань (скажімо, літературознавство) і мети дослідника (показати одну властивість словесного тексту на тлі системи знань про художню літературу).

Ланцюг означування набутого естетичного досвіду літераторами середини ХХ століття, який включає всі рівні семіозу, засвідчує, до прикладу, текст поезії Б. І. Антонича «Зелена віра» [9, 190].

*Зелений бог рослин і звірів
учить мене п'янкої віри,
релігії ночей весінніх,
коли прапервні у кипінні
у вічній зміні все незмінні.
(Релігії ночей кипучих,
коли гримлять рослинні пучі).*

*Зелений бог буяння й зросту
зітре на попіл мої кості,
щоб виростало, щоб кипіло
п'янкх рослин зелене тіло.
Хто ти, що клониш чола куряв,
вогось, чи бог, чи птах, чи буря?*

14 березня 1936

Глибинні семантичні пласти кожного сегмента цього тексту, котрі відчуються інтуїтивно досвідченим читачем, потребували б значних аналітичних операцій інтерпретатора, щоб увиразнити підтекстову інформацію, яку позначають наявні в ньому літературні знаки: «зелений бог рослин і звірів», «гримлять рослинні пучі», «п'янкх рослин зелене тіло» та ін. При цьому була б актуалізована роль тих зв'язків між літературними знаками, котру ці зв'язки відіграють у виявленні значень фітозоосеміозу для ліричного героя («учить мене п'янкої віри», «зітре на попіл мої кості, щоб виростало...») і для семіотичної орієнтації адресата («Хто ти...»).

Досить у цьому місці звернути увагу не тільки на різницю в структурі літературних знаків Шевченка та Антонича, а й на ускладнення референтного відношення тексту «Зелена віра» як означника до означеного

феномена, певним чином співвідносного з об'єктивним світом. Це референтне відношення багатократно опосередковане соціокультурним та індивідуальним естетично-психологічним досвідом і автора, і реципієнта, акумульованого в тексті як в ієрархічно структурованому знакові.

Значно істотніша відмінність спостерігається між семіозом літературних знаків, побудованих на засадах віддалених семантичних зв'язків їх елементів (наскрізний і щільний тропізм), і семіозом т.зв. візуальної поезії, поетика якої ґрунтується на засадах сигналізму. Промовистим прикладом так побудованих текстів може бути творчість сербського письменника М.Тодоровіча. Особливості візуального текстотворення ілюструє композиція «Колиска». Літери латинки, які фіксують лексеми сербської мови «kolevka (колиска)», графічно розміщені у формі іконічних знаків, котрі нагадують відповідну реалію фізичного світу: дитячу колиску:

k o l e v k a	k o l e v k a
k o l e v k a	k o l e v k a
k o l e v k a	k o l e v k a
k o l e v k a	k o l e v k a
k o l e v k a	k o l e v k a
k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a	k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a
k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a	k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a
k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a	k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a
k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a	k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a
k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a	k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a
k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a	k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a
k o l k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l	k o l k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l
k o l k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l	k o l k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l
k o l k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l	k o l k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l e v k a k o l
l e v	l e v
l e v	l e v
l e v	l e v
l e v	l e v
l e v	l e v
l e v	l e v
l e v	l e v
l e v	l e v
l e v	l e v
l e v	l e v
k o l e v k a	k o l e v k a
k o l e v k a	k o l e v k a

У цьому випадку літературний знак максимально наближається до іконічного знаку, який є ізоморфним з денотатом. Він будується шляхом повторення одного слова, комбінація якого просторово імітує форму реального предмета. Натомість «підтекст», означене такого те-

ксту (а відповідно і зміст твору у формі саме такого тексту) з традиційного погляду значно звужуються, збіднюються, спрощуються. Хоча теоретично передбачається можливість максимального розширення і збагачення семантики такого типу літературного знака за рахунок асоціацій та уяви читача.

Мистецька практика поетів ХХ століття дає зразки поєднання іконічних вимірів літературного знака з апробованими особливостями лінгвістичних знаків, які ґрунтуються на засадах полісемії і тропізму. Цю тенденцію семіозу в сфері поетичної творчості засвідчує текст О. Яковини «Я церква». Його графічна конфігурація має такий вигляд:

Я
церква
вищаю ніби дзвін стає так
немов увійдеш не з дверей і ті що моляться не знають
куди стоять обличчям
кожна свічка вкриває мене
святими плямами ізсереди
мене обвішано іконами
розп'яття посеред мене
хочеться кричати а хтось бере
мої губи своїми наче причастя
всі по одному лишають
свій гріх у мені й виходять
я не можу обернутися й бігти
місто з каменем на душі
я на фундаменті я церква

Відзначаємо основні тенденції творення літературних текстів як знаково-комунікативних систем, які конструюються засобами літерно-складового письма, аби ще раз акцентувати увагу на далеко не самоочевидності і не вичерпаності, на перший погляд, простого питання про онтологічний статус літературно-художнього твору.

Зосередження на текстовій іпостасі літературно-художнього твору, на його знаковій феноменології – перший дослідницький крок, який умовно виділяє з естетичної віртуальної цілості абстрактний конструкт – текст як такий. І цей конструкт – універсальний концепт, що обіймає

ідеальний знаковий континуум від одного письмового рядка (приказки, прислів'я) до скінченності багатотомової епопеї. Текст для філолога залишається об'єктом рефлексії, який будь-коли може поставати предметом конкретного самодостатнього дослідження, якщо береться в **опозиції** до гранично розширеного культурологічного його тлумачення. Якщо ж вважати текстом архітектурні споруди, садово-паркові витвори, спортивно-публічні видовища тощо, тоді обсяг поняття тексту збігається з категорією об'єктивної дійсності, а сенс філології і специфіка її як галузі знання і сфери діяльності втрачаються.

Якщо ж зовсім не зважати на різницю між концептом тексту як форми буття літературно-художнього твору (фікційного світу), і конкретним текстом як фізичним явищем у формі чийогось рукопису, авторизованого машинопису чи безіменної друкарської пам'ятки (книжки), тоді увага дослідника сфокусується на емпіричній реальності за рахунок втрати сутності тексту в єдності її суперечливих граней – матеріальної та ідеальної, денотативної і знакової, фізичної і духовної. Текст для текстолога – це предмет, річ, фактура; текст для теоретика літератури – це система відношень, динамічна структура, інтертекст [1]. Текст набуває просторово-часового окреслення в комунікативному процесі, в соціокультурній конситуації, контексті. З переміщенням фокусу свідомості дослідника в розгляді бінарної опозиції «текст – твір» феноменологічно проявляються, увиразнюються інші аспекти теорії літератури.

Література

1. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. 2-е вид., допов. – Львів: Літопис, 2001. – С. 491–496.
2. Голянич М. Внутрішня форма слова і художній текст. – Івано-Франківськ: Плай, 1997. – 178 с.
3. Ділі Дж. Основи семіотики. Друге видання / Пер. А. Карася. – Львів: Арсенал, 2000. – 231 с.
4. Ів І. Великдень доли. Творотексти-традиція. – Сімферополь: Доля, 1998. – 96 с.
5. Качуровський І. Фоніка. – Мюнхен: УВУ, 1984. – 207 с.
6. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980. – 184 с.
7. Шевченкове слово і слава / Антологія перекладів з Шевченка чужими мовами. – Чикаго: Видавництво М. Денисюка, 1964. – 456 с.
8. Франко І. Слово о Лазаревѣ Воскресении. Староруська поема на апокрифічні теми // Іван Франко. Зібрання творів: У 50 томах. – Т. 32. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 55–103.
9. Živkovič Ž. Signalizam: geneza, poetika i umetnička praksa. – Paraćin: Vuk Karadžić, 1994. – 344 s.

Розділ 1.

ХУДОЖНІЙ СВІТ: ПОНЯТТЯ, СТРУКТУРА, СТАНОВЛЕННЯ

1.1. Історико-функціональний аналіз становлення концепту «fiction» та його термінологічне вираження

Проблему виявлення закономірностей становлення концепту «художній (мистецький) світ», особливостей його поняттєво-термінологічного вираження в українському та англомовному літературознавстві розглядаємо в руслі феноменологічної методики, яка у зовнішніх виявах збігається з традиційними для філології етимологічними екскурсами у сферу лексикографії і термінології (термінознавства). При цьому враховуємо основні вимоги до терміну, які історично склалися і тепер подаються як аксіоми. Автори праці «Основи термінотворення» (2000) узагальнюють ці вимоги таким чином: «1. Термін повинен відповідати правилам і нормам певної мови. 2. Термін повинен бути систематичним. 3. Термінові притаманна властивість дефінітивності. Тобто кожен термін зіставляється з чітким окремим визначенням, що орієнтує на відповідне поняття. 4. Термінові властива відносна незалежність від контексту. 5. Термін повинен бути точним, хоча в субмовах мають місце численні «хибно орієнтовані» (Д. С. Лотте) одиниці. 6. Термін повинен бути коротким, хоча дана вимога нерідко суперечить вимозі точності, тобто повноти терміна» [9, 12]. Правда, щодо вимоги «однозначності терміна» автори додають істотне застереження, що однозначності «слід домагатися в межах однієї терміносфери», бо на рівні кількох субмов полісемія термінів – явище досить поширене [там само].

Названі характеристики терміну більшою мірою стосуються природознавства і техніки. Полісемія термінів заважає взаєморозумінню

мовців-фахівців, що їх використовують, та споживачів наукових результатів. Терміни не завжди легко виокремити з професійної лексики, однозначно відрізнити від номенклатурних найменувань. Вищезгадані автори наголошують, що «терміни – це не особливі слова, а лише слова в особливій функції» [9, 15]. Тому питання функціонально-смыслового розмежування професіоналізмів, номенклатурних найменувань і термінів «не належить в цілому до компетенції лінгвістики», вони розв'язуються, крім орфографічних аспектів, «виключно фахівцями даної галузі науки і техніки» [там само].

Своєрідну роль у збагаченні терміносистем відіграють перекладачі і переклади іншомовних текстів. Якщо у мові перекладу «бракує необхідних лексичних одиниць, то саме перекладачі першими намагаються створити відповідний лексичний еквівалент у мові перекладу, коли вони натрапляють на лакуни» [9, 18]. Їм у такому разі доводиться самостійно розв'язувати проблему – як «якомога вдаліше поєднати національні традиції з позитивним світовим досвідом» [9, 19], особливо тоді, коли здійснюється модернізація національних терміносистем у цілому і за галузями науки при зміні соціально-політичного статусу нації і державного ладу. Тоді важливого значення набуває вмотивованість лексичних одиниць [див.: 9, 74–87]. Питання вмотивованості лексичних засобів, які пропонує перекладач чи автор наукової концепції, вирішуються з урахуванням відносин між внутрішньою формою слова, його лексичним значенням та походженням слова (етимологією). Сучасні лінгвісти продовжують дискусії з цих питань [див.: 9, 63–69, 103–112], оскільки мотивацію можна здійснювати без етимології, або вдаватися до етимології без мотивації. Конкретний спосіб заповнення лакун у галузевих терміносистемах залежить від соціокультурної ситуації. «Коли мовна громада, – пишуть автори «Основ термінотворення», – хоче висловити поняття, для якого нема відповідного слова у даній мові, то ця мова або запозичує необхідне слово з іншої мови, або створює нове, тобто можна запозичувати або одночасно форму та значення, або лише значення <...> Таким чином, нові терміни можуть створюватись або за рахунок прямого запозичення, або за рахунок виключно внутрішніх ресурсів, або комбінованими методами...» [9, 103]. Тоді пряме запозичення терміноелементів спирається виключно на етимологію без мотивації; у випадку запровадження нових термінів шляхом калькування маємо мотивацію без етимології. У випадку карбування нових слів обов'язково потрібна будь-яка мотивація. Фахівці (Gajda S., 1990) визначають три типи мотивації термінів: словотворчу (морфологічна деривація), сполучну

(деривація шляхом складання основ і сполучень) та мериторичну (семантична деривація) [див.: 9, 104].

Ці та інші твердження українських мовознавців, які працюють у галузі термінології, узагальнюють провідні тенденції сучасної світової лінгвістики. Загальнолінгвістичні висновки проливають певне світло і на літературознавчу термінологію, але потребують докладнішої експлікації шляхом ретельного аналізу досвіду літературознавців. Свій погляд на цю проблему з урахуванням складнощів, що виникли при укладанні словника літературознавчих термінів [35], висловив польський теоретик літератури Я. Славінський у статті «Проблеми літературознавчої термінології» [40, 184–199]. Він зазначав, що «рефлексія над термінологією завжди стає – та й інакше не може бути – рефлексією над базовими особливостями мови відповідної дисципліни, завдяки яким вона здатна ефективно панувати над певною сферою знання» [40, 184].

Перша публікація цієї статті з'явилася ще 1968 року, без змін вона включена до другого тому «Вибраних праць» Я. Славінського (1998). І через тридцять років не застаріла основна теза вченого: «Літературознавство, якщо його розглядати крізь призму вживаного дослідниками термінологічного інструментарія, постає як дисципліна, яка не переступила порога свого методологічного усвідомлення. Левова частка стандартного словника науки про літературу – то одиниці з неокресленим семантичним статусом...» [40, 188]. Крім популярних, відомих ще з античності та епохи класицизму, номенклатурних одиниць, запропонованих поетиками і риториками, в цій сфері використовуються філософські категорії, загальнонаукові поняття і поняття з різних дисциплін, які торкаються словесності, мови, культури. Ситуація ускладнюється тим, що «практика літературознавства не обмежується такими дослідницькими операціями, як опис, класифікація, систематизація, інтерпретація, але завжди є значною мірою пропагандою ідеалів і цінностей» [40, 197]. Тому в змісті понять і семантиці відповідних термінів вбачається ідеологічна заангажованість і прагматична націленість представників багатьох мистецьких напрямків, філософських концепцій, естетичних доктрин, теоретико-літературних шкіл. І все це мусять враховувати укладачі словників літературознавчих термінів. У зв'язку з цим рідко коли за таку роботу беруться лексикографи.

Про складнощі укладання словників у сфері гуманітарних наук (особливо естетики, літературознавства, культурології) неодноразово говорили і вчені нашої країни, які тривалий час мусили дбати про захист «чистоти марксистсько-ленінського вчення». Наведемо характер-

ний приклад з передмови до «Краткого словаря по эстетике», що з'явився 1983 року за редакцією проф. М. Ф. Овсянникова: «Наукова громадськість неодноразово обговорювала питання про впорядкування понять і термінів у літературознавстві та естетиці, оскільки поняття і термінологічна неточність заважає розвитку цих наук. Учені були однаковими в тому, що проблеми впорядкування термінології, котра використовується при вивченні художньої творчості, дуже актуальні для розвитку наук про літературу і мистецтво і що пора зайнятись ними серйозно, організувати систематичну роботу» [11, 3]. Ці завдання залишилися невиконаними досі не стільки з ідеологічних чи організаційних причин, а передусім – з теоретико-методологічних.

Причини такого характеру завжди згадуються тоді, коли виникає потреба будь-якої систематизації у сфері естетики і літературознавства. Проілюструємо це ще одним прикладом, який безпосередньо підводить до нашої проблематики, котру доводиться розглядати в переломний період духовного життя, в час інтелектуальних переорієнтацій. Йдеться про давню статтю відомого філософа й естетика В. Ф. Асмуса, який у 20-х роках минулого століття займався і літературознавством. У статті «В защиту вымысла. «Литература факта» и факты литературы» (1929) автор тоді писав: «Переоцінка в сфері мистецтва давно вже йде швидким темпом. Вона охоплює велике коло питань, починаючи з найширшого, важкого і делікатного – про сенс, вартість, можливість і доцільність існування мистецтва загалом – і закінчуючи спекулятивними проблемами його окремих форм та елементів <...> Сучасні суперечки про мистецтво, навіть тоді, коли вони стосуються окремих питань, видають, тільки-но до них приступиш, цілу серію завдань **принципового** і надто загального плану. У такі епохи немає випадкових, другорядних проблем. Навіть, здавалося б, периферійне торкання найдрібнішого питання відразу тягне за собою – внаслідок закону діалектичної взаємозалежності – постановку найбільш гострої першочергової проблеми» [2, 12]. Таке зауваження не тільки пояснює складність системного викладу спостережень над природою мистецтва слова, а й показує, як у теоретичній рефлексії з приводу вимислу (російський лексичний відповідник fiction) концентруються важливі філософсько-естетичні, психологічні і семантико-лінгвістичні проблеми, що актуалізуються певною практичною потребою, конкретно-історичною ситуацією. Вступну частину статті В. Асмус закінчував так: «У поточній теоретичній і критичній літературі, присвяченій питанням мистецтва, постійно знову і знову виникає суперечка про культурну цінність **вимислу** (виділено мною. – Н. Д.),

про значення, яке за сучасних умов (1929 рік. – Н. Д.) може мати вимисел як **особлива категорія та особливий елемент художньої праці**» (виділено мною.– Н. Д.) [там само]. Зауважимо, що тут **вимисел** трактується насамперед як особлива категорія, і згодом до цього розуміння ми ще повернемося. Зараз же додамо ще одне міркування іншого російського літературознавця – В. Новикова – котрий розробляв проблему «художньої правди». У 1974 році цей вчений писав: «Навколо проблеми правдивого зображення дійсності ведуться гострі суперечки, і це не випадково. Коли ми починаємо говорити про художню правду, то мимоволі стикаємось з усією сумою питань, пов'язаних з особливою формою пізнання, притаманного мистецтву, і тими закономірностями, які характеризують взаємодію мистецтва з дійсністю і визначають його суспільну функцію.

Від того, як теоретик чи митець відповідає на ці питання, пов'язані із загальним розумінням специфіки мистецтва, залежить і його розуміння художньої правди» [19, 7]. Радянський теоретик відразу констатував два альтернативні підходи до осмислення проблеми: одні говорять про художню правду як органічну властивість реалістичного мистецтва і протиставляють його модернізму. Інші, навпаки, трактують художню правду надто вузько, зводячи її до «правди факту», «документалізму», «достовірності» і «життєподібності», підносячи жанри документальної прози на найвищий щабель, оскільки в них відсутній вимисел. При цьому В. Новиков додавав: «Я вже не кажу про поширену на Заході точку зору, яка відмовляє мистецтву в пізнавальних функціях взагалі і заперечує саме поняття художньої правди» [19, 8].

Отже, в Асмуса (1929) і в Новикова (1974) спостерігаємо однотипне розуміння «вимислу» і «художньої правди». В основі такої логіки мислення лежить протиставлення «діалектико-матеріалістичної» та «ідеалістично-суб'єктивістської» методологій.

Таким чином, ми потрапляємо у відоме «герменевтичне коло»: щоб зрозуміти лексичне значення слова «вимисел» і словосполучення «художня правда» як відповідників «fiction», треба знати той інтелектуальний контекст, методологічні засади, котрі живили смислопороджуючі процеси і словотвірні спроможності наших попередників. А щоб проникнути у скриті і віддалені від нас духовні (когнітивно-креативні) процеси, мусимо стежити за вербалізацією відповідних текстів, які творилися рідною для нас мовою, або нею перекладалися з оригіналів чи мов-посередників. Виявляється, що лексема «фікція» не чужа для української мови, але здавна і досі перебуває на периферії

словникового складу, не маючи фіксованого семантичного статусу в українській термінології. Про це свідчать тексти авторів поетик і риторик XVII–XVIII століть і присвячені цим текстам наукові дослідження (Г. Сивокінь, І. Іваньо, В. Маслюк, Л. Ушкалов), а також терміносистема літературно-критичних праць Івана Франка, що була прокоментована С. П. Пінчуком та Є. С. Регушевським. Спробуємо відтворити хронологію появи «fiction», «фікція» в оригінальних українських текстах і хронологію та перипетії їх пізнішого сприйняття (перекладів, коментування, тлумачення).

1.1.1. Український досвід засвоєння терміна «fiction»

Ще 1925 Леонід Білецький, широко цитуючи оригінали, показав, що в латиномовних текстах давньоукраїнських поетик часто вживалися слова «fictio», «fictione» у співвідношенні з «imitatio», «imitatione». Перекладаючи їх у різних словосполученнях («fictio seu imitatio», «de fictione poetica»), він чи не першим запропонував їх українські еквіваленти чи кальки: «вигадка або імітація», «поетична вигадка» [3, 61–62]. На жаль, український вчений не запропонував більш докладних мотивацій. Професор Вищої педагогічної школи імені М. Драгоманова в Празі Леонід Білецький, розробляючи методологію українського літературознавства, дійшов висновку, що коли із «західноєвропейськими корифеями порівнюємо українську поезію та її теорію, то пересвідчимось, що українська поезія, а особливо її теорія з того часу, була тоді в аналогічному розквіті» [3, 70]. Термінотворча практика Л. Білецького цікава і в плані пошуку українських відповідників до російських зразків. Так «изящество» в російськомовних статтях М. Максимовича він перекладав як «артистичність» [3, 77].

Ширше і докладніше латинську термінологію професорів Києво-Могилянської Академії ввели в україномовний контекст Г. Сивокінь (1960), В. Маслюк (1973), Л. Ушкалов (1994). У дослідженні «Давні українські поетики» Г. Сивокінь розглядає значення термінів «fictio», «effictio», «imitatio naturae», «imitatio operis», «verisimilitudo Poesëo» і пропонує їх відповідники: «вимисел», «зображення», «наслідування природи», «наслідування праці», «правдоподібність поезії» [23, 70–71]. Коментуючи взаємозв'язок згаданих термінів, Г. Сивокінь звертає

увагу на те, що слово «зображувати» (*effictio*) вживалося поряд з «винаходити» (*inventio*), «створювати» (*ingere*), «вигадувати» (*fictio*). Він акцентує увагу на двох видах наслідування, адже ще у «Поетиці» 1685 року («Касталійське джерело») можна було прочитати: «Поет є вигадник, наслідувач будь-яких речей, якому слід описувати явище не тільки так, як воно відбувалось, а й так, як воно могло відбуватися. Наставником його буде фантазія, що вигадує події та способи». Свій переклад Сивокінь супроводжує роз'ясненням, що в цій фразі стисло викладено все те, що ґрунтовніше тлумачить Ф. Прокопович, який присвячує вигадці цілий розділ «*De fictione poetica*». «Вигадка події, – пояснює Г. Сивокінь, – означає, що поет вигадує її цілком, вигадує те, чого, може, ніколи не було. Вигадка події (предмета) також буває подвійна: 1) вигадка, що зовні вигадкою не здається, тобто вигадка правдоподібна, коли герої мають вигляд, так би мовити, реальний, їм не приписується чогось незвичайного, надприродного; 2) вигадка відверта й явна, коли зображується щось надлюдське, як, наприклад, учинки богів» [23, 75]. Під вигадкою способу розумілася передача події, – продовжує коментатор, – але не так, як відбувалася вона насправді, не в точному копіюванні історичної послідовності фактів і подробиць, а так, як подія могла відбуватися, як здавалася вона поетові відповіднішою правді» [там само]. У контексті такої інтерпретації латиномовного тексту про творчий процес поета Г. Сивокінь використовує ще один український відповідник до «*imitatio operis*» – «творчий домисел», що дозволяє йому зробити висновок про те, що «у вченні давніх поетик про зображення взагалі та вигадку, зокрема, треба відзначити сильнішу порівняно з наслідуванням (у праці) їх рису, оскільки автори виявляють тут глибше й **принципово вірне** (виділено мною. – Н. Д.) розуміння особливостей художнього творення» [23, 76]. Отже, у 1960 році молодий український дослідник формулював коментар та оцінку давніх поетик у характерних для тодішнього літературознавства термінах: «зображення», «вимисел», «художня творчість», зберігаючи синонімічність таких слів, як вимисел/вигадка, не вказуючи на те, які латинські терміни він передає відповідником «художній».

У 60-х роках минулого століття «фікція» в кириличному написанні з'явилася в «Словнику літературознавчих термінів Івана Франка» (1965).

Його укладачі С. П. Пінчук та Є. С. Регушевський помістили в ньому гасло «поетична фікція». Розкриваючи значення цієї терміносполуки, вони запропонували єдиний, на їхню думку, еквівалент – «ху-

дожня уява» і тут же мимоволі вибудували синонімічний ряд, бо «поетичну фантазію» також пояснили як «художню уяву» [21, 184], ні словом не торкнувшись такого збігу. Небажана синонімічність термінів розширювалась, оскільки в словнику з'явилися гасла «візія» («уявна картина»), «уява», «фантазія» (з відсиланням до «творчої уяви»). Показовим у цьому виданні став такий факт: серед термінів, уживаних Франком з початковою літерою «х», не виявилось жодної одиниці, похідної від «художній» чи «художність», зате починаючи з розкриття значення «артизм», послідовно через більшість гасел аж до «форма» і «характер» (у другому значенні), укладачі користуються цими лексемами, не мотивуючи такої практики і факту відсутності в терміносистемі Франка терміна «художність», дуже поширеного в російській мові, у російському, а потім і українському літературознавстві.

З цього погляду варта уваги структура і семантичні зміщення статті «Поетична фікція» в цілому. Вона виглядає так: **«Поетична фікція – художня уява»**.

В окремих випадках уживання значення цього терміну поширюється на художню літературу взагалі.

В добі хрестових походів і культу дам у Західній Європі *поетична фікція* залюбки опрацьовує тип ідеальної жінки (ЗНТШ, XLVIII, 74)» [21, 184].

Із контексту наведеної цитати з праці Франка 1907 року не зрозуміло, чи йдеться про «художню уяву», чи ж – «художню літературу взагалі». Але спроба розширити значення «фікції» у структурі терміносполуки «поетична фікція» з «вимислу, вигадки» до мистецтва слова взагалі була на той час (1966 рік) новою, хоча не акцентованою з погляду систематики поняттєво-термінологічних засобів Франка. Тим більше, що далі йшла стаття «Поетичний вимисел», в якій значення цієї терміносполуки розкривалося як «художня вигадка, що є своєрідним засобом відтворення правди життя в художніх творах» [21, 185].

Наступний крок в освоєнні та систематизації термінів, які нас цікавлять, зробили фахівці з класичної філології В. Маслюк, І. Андрейчук, П. Венгловської, Ю. Мушак, що працювали у 70-і роки у Львівському університеті та дослідник естетики бароко І. Іваньо. Тоді ж була опублікована і «Поетика (Сад поетичний)» М. Довгалецького. Переклад тексту здійснив В. Маслюк, користуючись, як сам зазначав у слові «Від перекладача», порадами названих вище колег, а передмову написав І. Іваньо. Автор передмови, відомий історик української естетичної думки, прокоментувавши в європейському контексті провідні концепти М. Довгалецького, наголошував, що «сучасного чита-

ча вразить кількість термінів, зміст яких був докладно розроблений теоретиками XVII–XVIII століть. Найменші елементи поетичного твору діставали там чітке визначення і відповідно регламентувалися правилами, які не завжди усвідомлює сучасний поет, складаючи оригінальні вірші чи поеми» [7, 21].

Перекладач та коментатори україномовної версії твору М. Довгалевського подали текст, який має прозорий зміст, легко читається, переконливо ілюструє вище цитовану оцінку І. Іваня, але остаточно утвердили ту систему понять і термінів, у якій наріжними концептами є два види **наслідування** (мімезису): вимисел, зображення; правда і правдоподібність. На відміну від Г. Сивоконя, який «*imitatio operis*» перекладав як «наслідування в праці», вони послідовно передавали це словосполучення формулою «наслідування твору» («наслідування в творчості»), а до «вимислу» вживали синонім «видумка». Наприклад, торкаючись предмету поезії, В. Маслюк подав такий текст: «Предмет поезії двоякий: речі, які підходять або можуть підійти для поетичної видумки, і самі вірші, які виражають цю поетичну видумку. Дехто називає це предметом найближчим і предметом дальшим. Найближчий предмет [поезії] – це самі вірші, а дальший – це речі, які можна оспівати у віршах» [7, 40]. У цьому перекладі акцент переносився на творчість і відмінність між «досконалою» і «недосконалою» поезією, між поезією «природною» і «штучною». М. Довгалевський пропонував тези, що були чітко викладені. «Поет, – читаємо там, – це сам творець, який згідно з своєю поетичною манерою пише свої твори, а поема – це сам твір, створений і видуманий згідно з правилами поетичного мистецтва» [7, 45].

Залишивши поза увагою мотивацію свого вибору нових українських еквівалентів латинських термінів, В. Маслюк, наскільки ми зауважили в аналізованому тексті, звертає увагу сучасного філолога на розходження грецької термінології в оригіналах Аристотеля, в латинських версіях його праць, вільних переказах його думок Довгалевським. Ось один з яскравих прикладів. Презентувавши думку М. Довгалевського, яка спирається на ідеї Аристотеля («Поняття «з правдоподібним вимислом» свідчить, що поет неодмінно зобов'язаний щось видумувати та зображувати його правдоподібним, бо, як повчає Аристотель, вимисел – це душа поезії»), перекладач додавав примітку: «В Аристотеля («Поетика», 1450 р.) йдеться про фабулу трагедії. Там читаємо: «Основа і немовби душа трагедії – це фабула» [7, 395]. Запам'ятаємо цю інформацію, хоча вона й неповна, бо говорить, що в грецькому тексті «Поетики» фабулі передувало слово

«mytos». Цю колізію будуть аналізувати історики естетичної думки аж у ХХ столітті.

До проблеми поняттєво-термінологічних відповідників у грецько-, латинсько-, старослов'янсько-, польсько-, давньоукраїнських текстах по-своєму підійшов Л. Ушкалов (1994). Уже у збірці філологічних етюдів «Світ українського бароко» він зважив на контекст християнізму, філософських учень отців церкви і на ту роль, яку в системі середньовічних універсалій відіграє поняття **образ**. Вище ми вже бачили, як у перекладах текстів давньоукраїнських поетик використовувалися лексеми зображення, правдоподібність, імітація, подібність предметів і т. п. При побіжних згадках про «fiction» обминалася грецька універсалія «ейдос». Тепер Л. Ушкалов подає цілий ряд різномовних слів, які підводять під «продукуючу модель, наслідком еманациї якої виявляється сукупність форм «становлення буття у Слово» (термін Г. Башляра)» [28, 3]. Він називає такі відповідники концепту «образ»: «архітип», «вид», «виденіє», «знак», «знаменіє», «изображеніє», «ікона», «кшталт», «подобенство», «пропорціо», «символ», «тіп», «exemplum», «figura», «imago», «similitude», «symbolum». Дослідник спостеріг, що «стрижневим для даної універсалії виявляється її **міметичний** вимір» [там само], але вся сукупність взаємопов'язаних смислів і значень виділених з давніх текстів різномовних лексем дає підставу для такого висновку: «Таким чином, мистецький образ становить собою особливу **ілюзію** певної речі. Скажімо, створювати («facere», «fingere») поетичний образ – значить наслідувати (imitare) ту річ, вигляд чи подібність якої зображується. Звідси й образ називають зображенням (imago effigies dicitur)» [28, 6]. Ілюзіонізм взагалі трактується як родова ознака мистецького образу, котра спирається на співвідношення певних смислових збігів у словах «міф», «фабула», «байка», «вигадка». У цьому зв'язку важливим є наступний висновок Л. Ушкалова, сформульований і з допомогою слова «фікція»: «Мистецький образ є міметичною ілюзією, фікцією, річчю, належною до сфери діяльності людини як homo ludens (Й. Гейзінга), – що власне й визначає його смисл. При цьому дана фікція «приводить» наслідувані речі із темпорального потоку до вічності, повчає, хвилює і розважає, але, перш за все, гносеологічно поєднує «видиму» та «невидиму» природи, тобто дозволяє людині стати причетною до ноуменального рівня речей» [28, 7]. Так фіксується смислова дотичність поширених тепер висловів: «образний світ», «духовний світ», «фіктивний світ», про що мова йтиме далі. Наразі звернемо увагу ще на один висновок Ушкалова, пов'язаний із врахуванням учень про сакральне (небесне,

божественне) і профанне (земне, мирське). «Література українського бароко, – пише учений, – розглядає образ як спосіб існування небесної та земної ерархій, особливий модус буття, одним із проявів якого є мистецтво взагалі й мистецтво слова зокрібно» [28, 10].

Наявність слова «фікція» в українській лексиці підтверджує й академічний «Словник української мови» в 11-ти томах. Розкриття його семантики несе на собі відбиток інтелектуальної ситуації, яка склалася на час, коли словник готувався і публікувався (1970–1980 рр.). У 10-му томі згаданого фундаментального видання семантичні відтінки «фікції» визначалися так: «1. Те, що не відповідає дійсності, не існує, або видаване з певною метою за дійсне; вигадка. 2. Рідко. Те саме, що вимисел». Далі пропонується узагальнення: «Вигадане положення, вигадана сукупність думок, положень, що видається з певною метою за дійсне» [24, 590]. Зміщення акцентів, якщо зіставляти ці міркування лексикографів з коментарями Г. Сивоконя, В. Маслюка і Л. Ушкалова, очевидні. Цікаво, що укладачі «Словника української мови» брали ілюстративний матеріал з літературно-критичних статей І. Франка, значно розширивши (у порівнянні з працею С. Пінчука і Є. Регушевського) контекст «фікції». Простежимо «перипетії» фікції у Франка.

Перший випадок вербальної фіксації цього поняття знаходимо у статті «Влада землі в сучасному романі» (1891). Вона писалася і публікувалася по-польськи. Потім перекладалася укладачами видання «Творів І. Франка в 20-ти томах». У викладі еволюції «провідних ідей новітнього роману», який зробив І. Франко, читаємо: «Ці ідеї були такі високі та величні, що нові покоління вже не могли їх зрозуміти і навіть та некритично вбачали історичну правду там, де була тільки поетична фікція, яка передавала погляди на ідеали певної епохи і мала на увазі пропаганду тих ідеалів. Героїв тих фантастично-моралізаторських романів відносили до святих...» (виділено мною. – Н. Д.) [30, т. 28, 177–178]. Тут маємо протиставлення «історична правда – поетична фікція» в конкретно-історичному контексті і вказівку на те, що «поетична фікція» не є довільною вигадкою, а передає «погляди на ідеали певної епохи».

У 1896 році в статті «Слово про критику», в якій зроблено особливий акцент на індивідуально-суб'єктивному характері творчості («признання повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість»), читаємо про обов'язки і права літературного критика. Він, – пише Франко, – не мусить «затопитися» в лі-

тературному творі і не бачити нічого за рамками «того світу, який створила фантазія автора даного твору. Він не мусить робитися духовним невольником автора, не мусить іти покірно там, де його автор провадить. Він може, коли хоче, сперечатися з автором, супротивити його **фіктивному світові** свій власний ідейний або дійсний реальний світ, може квестіонувати і точку виходу, і ґрунт, і спосіб поступування автора» [30, т. 30, 216].

Як бачимо, Франко має на увазі «дійсний реальний світ», «власний ідейний світ» критика і «фіктивний світ» письменника. Чи «фіктивний світ», творений письменником, є фікцією в розумінні укладачів «Словника української мови»? Як постає такий світ? На ці питання знаходимо відповідь у статті І. Франка, котра з'явилася на світ 1911 року. Перед аналізом польського перекладу своїх «Каменярів» І. Франко мотивував мету детального порівняння українського тексту і польськомовної його версії (перекладач С. Твердохліб), а також згадував фактори, які спонукали його до написання «Каменярів». Він мав на меті «показати широкій громаді деякі <...> секрети штуки перекладання, психічні явища та естетичні факти, які відчуває кождий тямучий читач, але які рідко хто усвідомлює собі виразно» [30, т. 39, 11]. І саме тому він звернув увагу на те, як виникає і структурується «поетична фікція». Наголосимо на деяких моментах, що спричинили цей задум. Сам письменник зазначав: «вірш був впливом тодішнього мого положення й настрою». Крім того, підтримка нових ідей частиною галицької молоді викликала в молодого Франка «при всій невідрадності економічних відносин бадьорий, бойовий настрій». Все це втілювалося в «алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги». В основі теми цього твору лежали конкретні враження від роботи робітників, що товкли каміння на дорозі (під вікнами квартири, де мешкав поет), і оповідання про будівництво залізничного тунелю біля Дуклі. Отже, «акцію представлено як сонне видіння» без означення її місця і часу. Поєднання таких чинників трансформувалося у відповідну образну картину з наративним виміром. Про це Франко пише так: «Хоча ціле оповідання держане в першій особі (в формі «я»), то проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчувачи його так живо <...> Я старався висловляти думки і малювати картини якнайпростіше і найясніше, не насилуючи ані складні, ані язика» [30, т. 39, 11–12]. Міркування і спостереження І. Франка, особливо

далі, під час аналізу перекладу кожної строфи і кожного рядка з погляду адекватної передачі змісту, пафосу вірша і того емоційного ефекту, який мав би викликати у читачів український текст і польський переклад, містять такі «естетичні факти», котрі тепер передаються термінами «типовість», «художнє узагальнення», «ліричне переживання» і т. п.

Через три роки після виходу праці Л. Ушкалова «Світ українського бароко», в якій концепт «fiction» згадувався в широкому контексті української культури в її контактах з культурою інших народів Європи, цей концепт знову з'явився в українській терміносистемі. Логіка дослідження типів літературно-художньої свідомості і типів літератури в історико-літературному процесі привела до цього терміну Є. М. Черноіваненка. У його монографії, котра вийшла друком 1997 року, читаємо з посиланням на Цв.Тодорова таке: «... в англomовних країнах художня література позначається саме терміном «fiction» – «вимисел», «фікція». Все це підводить нас до висновку, що **сутність специфіки** художньої літератури полягає у вигаданості» (виділено мною. – Н. Д.) [32, 445]. Як бачимо, «fiction» пов'язується не просто з літературою, а з її *специфікою*.

Є. М. Черноіваненко веде мову про «усвідомлений художній вимисел», котрий саме в період розквіту індивідуальності людини як особистості, яка виділяється з уніфікованої суспільної свідомості, відіграє вирішальну роль у формуванні якісно нового типу літератури [32, 444–445]. І в цьому контексті автор користується терміносполукою «художественность мира литературы», виділяючи декілька сегментів у семантичному полі, що нею позначається. Про це наочно засвідчують назви підрозділів: «Художественность мира литературы: значение вымысла», «Художественность мира литературы: концепция творчества и творца», «Художественность мира литературы: природа идеи».

До концепції Є. М. Черноіваненка повернемось пізніше. Тут же фіксуємо тенденцію відновлення уваги українських літературознавців до поняття «fiction». Принагідно згадаємо ще найсвіжіший факт з дисертації Л. Г. Медведюк «Трансформація природи мистецтва та літератури в новітньому часі» (2001). У цій праці аналізуються процеси трансформації поняття мімесису/наслідування протягом XVIII–XIX століть з урахуванням перспективи, яка реалізувалася в модернізмі і постмодернізмі. Звертається увага на терміни «techné», «Kunst», «ars», «art» і на їхню співвідносність у витоках і взаємозв'язках національних культур. При цьому автор нагадує, що «поняття *поезія* в дав-

нину обіймало всю художню словесність і фактично збіглося у своїй семантиці з англійським «fiction» [17, 16]. Торкаючись англійської традиції в розширенні семантики і філософського підґрунтя фікції, Л. Г. Медведюк пише: «Якщо пильно придивитися, то англійська «нова естетика» була новою постільки, поскільки чуттєвість, фантазія, імагінація у ній брали гору над розсудковим «простим наслідуванням природі». За такого дискурсу ідеальним репрезентантом міг бути тільки геній-творець, не обмежений жодними передписами, бо художня творчість є найвищою формою діяльності саме душі, а не розсудку» [17, 17].

Таким є короткий огляд історії терміну «фікція» в українській терміносистемі. Тепер доцільно хоча б пунктирно його співвіднести з іншомовним досвідом.

1.1.2. Зарубіжний досвід засвоєння терміна «fiction»

Відзначені на основі українських джерел провідні тенденції осмислення семантичних відтінків і сфер вживання лексеми (терміна) «fiction» певною мірою збігаються із спостереженнями польських дослідників. Проте в Польщі існує багатший лексикографічний матеріал і ширший досвід його коментування з використанням західноєвропейських та англійських праць. Це, очевидно, і зумовило той факт, що навіть у «Практичному словнику літературознавчих термінів», розрахованому на шкільні потреби, знаходимо термін «літературна фікція» в широкому значенні без якихось критичних застережень. Його поняттєве наповнення пов'язане з принциповим для польського літературознавства концептом «świat przedstawiony», який по-різному передається українською мовою (буквально «представлений світ» перекладається як «уявний світ», «зображений світ», «художній світ»). Автор цього словника Т. Мілковський запропонував таке гасло: «Літературна фікція (лат. *factio* = вимисел) – властивість представленого в літературному творі світу: його фікційний, «вигаданий», «неправдивий» характер. Фікційність стосується різноманітних творів, незалежно від репрезентованої у них тенденції: реалістичної (див. реалізм) чи фантастичної (див. фантастика). Вона не суперечить пізнавальним якостям твору, які завжди складають певну модель дійсності» [39, 92].

Оглядово-аналітичні статті про «фікцію» і «фікційність» у гуманітарних науках, зокрема в літературознавстві, в період з 1961 по 1995 роки публікує відомий теоретик літератури Г. Маркевич. Спочатку побачила світ стаття «Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza» («Фікція в літературному творі та його пізнавальний зміст») у журналі «Studia filozoficzne» (1961, № 3). Згодом вона передруковувалася в усіх виданнях книжки цього автора «Головні проблеми науки про літературу» (1965, 1966, 1970, 1976, 1980¹). Проблемно-оглядові розділи, присвячені різноманітним аспектам (і, передусім, поняттєво-термінологічному) фікційності є в монографії Г. Маркевича «Teorie powieści za granicą» (1995). Його спостереженнями і поясненнями, що стосуються напрацювань щодо даної проблеми поза Україною, ми і скористаємося в цьому підрозділі.

Польський дослідник також відштовхується від латинської традиції, яка «fictio» пов'язує з вимислом (принаймні, в поширених пізніше тлумаченнях), констатує те, що й польські словники фікцію зазвичай розуміють як «zmyślenie, niezgodność z rzeczywistością» («вимисел», «невідповідність дійсності») [38, 118]. Проте він зразу додає, що в «новітню добу у зв'язку з суб'єктивно-ідеалістичними тенденціями в філософії обсяг значення терміна значно розширився. Найдалше в цьому напрямку пішов Ганс Файгінгер у «Philosophi des Als Ob» (1911). До фікції він зарахував не тільки свідомо прийняті фальшиві засновки (евристичні положення), ідеальні типи, математичні поняття, а й всі поняття й закони науки, зрештою, будь-яка наукова абстракція, узагальнення емпіричних фактів витлумачена ним як фікція» [там само, 119].

Г. Маркевич також звернув увагу, що розширене тлумачення «fiction» у тодішній ситуації (антипозитивістичний перелом, поширення інтуїтивізму, утвердження неокантіанства) вплинуло і на теорію літератури. Особливо це мало місце в Польщі у працях Ю. Кляйнера (1922), К. Трошинського (1928), М. Квідля (1936). Відзначивши ряд суперечностей у поглядах тодішніх польських авторів, а також значення праць Р.Інгардена для сприйняття поглядів Г. Файгінгера, автор аналізував різномовні словники літературознавчих термінів, у тім числі російський Л. Тимофєєва і М. Венгерова (1955). У ньому він не знайшов відповідного гасла, як і наукового визначення згадуваної фікції в «Теории литературы» Л. І. Тимофєєва. У

¹ 1980 року ця праця Г. Маркевича вийшла і по-російськи в Москві (вид-во «Прогресс»).

результаті своїх пошуків Г. Маркевич підсумував, що «в сучасній (1961 рік. – Н. Д.) теорії літератури на Заході термін «фікція» не знаходить ширшого застосування. В англо-американських працях він найчастіше позначав фабульну прозу в протиставленні до поезії і наукової прози; теоретичного значення надали йому щойно представники семантичного напрямку в літературознавстві, а також Р. Веллек, який потрактував фікцію як істотний чинник «літературності» [38, 121]. При цьому Маркевич додавав, що «недавно» цей термін з'явився в німецькому літературознавстві в дещо відмінному від філософського значенні (йшлося про працю Г. Зайдлера «Die Dichtung», опубліковану в Штудгарті 1959 року).

Не ставлячи собі за мету реферувати численні праці, що так чи інакше заторкували питання вимислу/фікції, Г. Маркевич все-таки наголошував основні ідеї, висловлені мислителями від Платона, Аристотеля, Гегеля до І. Річардса та Р. Інгардена, підпорядковуючи їх аналізу проблеми, яка на той час була головним предметом теоретичних суперечок – пізнавальних спроможностей мистецтва. Тому різні аспекти фікційності в такій термінологічній презентації протягом 60-х років відходили на другий план, а на першому домінували гносеологічні. Про це, зокрема, свідчить стаття Маркевича «Реалізм, натуралізм, типовість», яка заявила 1963 року у збірнику праць до П'ятого Міжнародного конгресу славістів у Софії. У книзі автора «Головні проблеми науки про літературу» вона складає її восьмий розділ. Тут також бачимо пильну увагу автора до термінології, її зв'язків з етимологією, але терміном «фікція» Маркевич користувався переважно в цитатах і перифразах з праць англomовних учених. У наступних перевиданнях своєї збірки праць, починаючи з третього (1970), Маркевич вносив значні зміни, поповнював бібліографію, враховував, за його словами, «теоретичний вибух» («*eksplozja teoretyczna*») у світовому літературознавстві. Але при тім проблеми правди і правдоподібності в мистецтві слова різних літературних напрямів з кола своїх міркувань не виводив, обіцяючи розглянути в інших своїх працях «*powe komplikacje*», зумовлені новими літературними явищами і літературознавчими пропозиціями.

Під його керівництвом і за підтримкою були написані докторські дисертації «*Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku* (Фікція як можливість. Зміни в прозі ХХ століття)» А. Лебковської (1991), «*Powieść i prawdopodobieństwo* (Роман і правдоподібність)» А. Мартушевської (1992). Вони стали можливими завдяки тим суспільно-політичним змінам, які починалися в Польщі з другої половини 60-х ро-

ків ХХ століття. У власних працях Г. Маркевича, написаних після 1980 року, аналіз фікційності все більше заглиблювався в семантичні і наратологічні проблеми, про що свідчить його книжка «Teorie powieści za granicą» (1995), зокрема, розділи «Problem metafikcji», «Fikcja powieściowa i jej odniesienia do rzeczywistości», в яких цитуються, переказуються, зіставляються численні праці англійських, американських, французьких, німецьких і зрідка російських учених. З-поміж останніх згадується тільки Ю. М. Лотман.

Г. Маркевич належить до літературознавців старшого покоління (нар. 1922 року), у працях яких яскраво відбиті не стільки теоретико-методологічні переорієнтації, скільки закономірні зміни у структурі літературознавства як науки, зокрема й у терміносистемах. Не конфронтуючи відверто з марксистським напрямком у науці про літературу, він пильно стежив за розвитком інших напрямів і шкіл, підтримував середню і молодшу генерацію літературознавців Польщі, які критично ставилися до марксизму і працювали в руслі структуралістичних пошуків, уникаючи їх крайнощів (Я. Славінський, М. Гловінський, Р. Нич та ін.). Така позиція сприяла появі плідних особистих результатів, колективних праць, у яких синтезувалися національні традиції та зарубіжні інновації.

З цього погляду за приклад можемо взяти «Słownik terminów literackich», укладений групою науковців під редакцією Я. Славінського. Як відзначив його редактор і один з найактивніших авторів, перше видання словника (1972) посутньо рецензував ще в рукописі серед інших і Г. Маркевич. До другого видання (1983) автори додали 450 нових статей, оновили бібліографію, переписали багато гасельних статей. До третього, – розширеного і знову радикально переробленого, – включили ще понад 300 нових термінів.

Наслідком такої співпраці поколінь учених є статті, що стосуються досліджуваної проблематики: «Fikcja literacka», «Prawda w dziele literackim», «Prawdopodobieństwo w literaturze», «Świat przedstawiony» і дотичні до них: «Dzieło literackie», «Struktura dzieła literackiego» та ін. Словник завершується індексом термінів англійською, французькою, німецькою і російською мовами. Отже, фахівцям запропоновані п'ятимовні відповідники. Щодо предмета нашої уваги, то виникла певна колізія, яка відбиває і національні особливості терміносистем, і різницю в підходах до фікційності.

По-перше, до англійського fiction подано відповідник польськи «erika, fikcja literacka», по-французьки і німецьки – тільки «fikcja literacka». По-друге, у переліку російських термінів не знахо-

димо ні фікції, ні вимислу, ні домислу, хоча в тексті словника є скалькована терміносполука – «литературная фикция» [35, 155].

Відповідно в найновішій російській «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001) відсутня не тільки «фікція», а й «художня правда». У «Предметном указателе» цього авторитетного видання фігурує тільки слово «правдоподобие» без термінологічного окреслення, принагідно в контексті інших статей. «Правдоподобие» зустрічається лише 20 разів. Тут поміщена велика стаття «Вымысел» (автор В. Є. Халізов), яка, по суті, поглинає дуже багато інформації, пов'язаної в іншомовних терміносистемах з «fiction». Окремі грані семантичного поля фікційності розкриваються при аналізі значень термінів «воображение», «гротеск», «нарратология», «образ», «подражание», «проза», «типизация», «условность», «художественность» (докладніше про це йтиметься далі).

Отже, уникаючи надмірностей та однобічності гносеологізму, упорядники сучасного довідкового видання в Росії навіть структурою словника видали свій намір. Відмінність у ставленні до проблеми фікційності у сфері художньої літератури позначилася також на переакцентуванні етимологічної мотивації смислової домінанти фікції і вимислу в польського та російського авторів. Це відразу впадає у вічі з перших абзаців їхніх статей. Я. Славінський починає так: «Літературна фікція (лат. *factio* = формування (*kształtowanie*); англ. *fiction*, фр. *fiction littéraire*, нім. *fiktion*, рос. *литературная фикция*) – властивість представленого у творі світу, яка полягає в тому, що він є вимисленим автором творінням, яке не можна верифікувати шляхом зіставлення із зовнішньою щодо твору реальністю; це конструкція продуктів уяви, які постали із значень слів і речень літературного тексту, що має власну логіку й автономну вмотивованість» [35, 155].

Натомість В. Халізов розпочинає інакше: «Вимисел – плід уяви (фантазії) автора, створення сюжетів і образів, що не мають прямих відповідників у попередньому мистецтві та реальності. За допомогою вимислу письменник втілює свій погляд на світ, а також демонструє творчу енергію» [14, 153]. Є в цих визначеннях чимало спільного на рівні переліку факторів, які беруть участь у структуруванні цього феномену (уява, творення, світ), але їх порядок, взаємозв'язок тощо – інші. Процесуальність, становлення, органічна мовно-мовленнєва форма витворення-кшталтування – характерні ознаки рефлексії одного; результативність, роздільне існування об'єкта і суб'єкта, неврахування синхронності діяння мовного фактора легко виявити в другого.

Розгляд проблеми на рівні лексико-термінологічних одиниць, застати їх вживання і співвідносності дозволяє зафіксувати деякі аналогічні процеси також у англомовних джерелах. Слушно говорить Г. Маркевич, що тільки з середини ХХ століття там почали теоретично усвідомлювати фікційність літератури. На підтвердження такої думки (можемо ще нагадати і цитовані вище слова Д. М. Урнова про відносно пізнє самоусвідомлення англійського критицизму) візьмемо до уваги ще один лексикографічний факт. У словнику викладачів коледжів США К. Бексона (K. Beckson), А. Ганца (A. Ganz), перше видання якого вийшло 1960 року, гасло «fiction» взагалі відсутнє [див.: *Literary Terms: A Dictionary.*— New York, 1983]. А хрестоматія літературних і літературно-критичних текстів з коментарями професора Колумбійського університету Л. Тріллінга «*The Experience of Literature*», томи якої виходили в 60–70-х рр. ХХ ст., використовувала «fiction» тільки у значенні прозових творів [11]. Саме тоді в США, Англії, Канаді почали публікуватися численні дослідження, у структуру назви яких входив концепт «fiction». Тодішній «теоретичний вибух» з приводу даної проблеми позначився на довідково-аналітичному виданні «*A Glossary of Literary Terms*» М. Абрамса, перше видання якого з'явилося 1957 року. В цьому виданні (1996) маємо статтю «*Fiction and Truth*», в якій стисло аналізуються праці на цю тему з 1954 до 1994 року, включно з монографією П. Ламарка і С. Г. Олсена «*Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*».

Користуючись словником М. Абрамса і ґрунтовним філософсько-естетичним дослідженням П. Ламарка та С. Олсена, а також антологією англомовних літературно-критичних текстів, укладених у Москві, подамо на завершення підрозділу основні різновиди лексико-семантичних сполук зі словом *fiction*. Отримаємо за латинським алфавітом такий ряд: *account of fiction* [36, 14], *account of fictionality* [36, 162], *aesthetics of fiction* [41, 193], *analysis of fictionality* [36, 4], *art of fiction* [41, 202], *belief in fiction* [33, 96], *cognitive defence of fiction* [36, 13], *cognizance of fictionality* [36, 105], *conception of fiction* [36, 18], *conception of fictionlity* [36, 32], *concept of fiction* [36, 38], *craft of fiction* [41, 184], *creative fiction* [41, 310], *criterion of truth to fiction* [33, 96], *descriptive fiction* [36, 20], *didactic fiction* [36, 63], *discussion of fiction* [36, 20], *documentary fiction* [33, 194], *epistemologic fiction* [36, 249], *essay on fiction* [36, 271], *fact and fiction* [41, 305], *feature of fictionality* [36, 175], *fictional* [36, 29], *fictional and real* [41, 19], *fictional application* [36, 83], *fictional being* [36, 70], *fictional biography* [33, 94], *fictional case* [36, 79], *fictional character* [33, 96], *fictional*

characterization [36, 70], fictional content [36, 84], fictional context [36, 59], fictional dialogue [33, 95], fictional dimension [36, 24], fictional discourse [36, 444], fictional event [33, 95], fictional invention [36, 191], fictionality [36, 2], fictionalizing [36, 175], fictional name [36, 82], fictional narrative [33, 96], fictional narrator [36, 72], fictional nature [36, 274], fictional object [36, 83], fictional observer [36, 67], fictional person [33, 95], fictional reading [36, 31], fictional reference [36, 83], fictional referent [36, 83], fictional report [36, 87], fictional scene [33, 95], fictional sentence [33, 95], fictional strategy [37, 71], fictional text [33, 94], fictional time [36, 67], fictional utterance [33, 95], fictional work [33, 96], fictional world [33, 279], fiction and falsity [36, 20], fiction and non-fiction [36, 30], fiction and object [36, 20], fiction and reality [36, 188], fiction and the 'objective world' [36, 175], fiction and the world [36, 105], fiction and truth [36, 20], fiction as conscious falsehoods [36, 188], fiction-maker [36, 73], fiction of convenience [36, 186], fiction of origin [36, 102], fiction of the artist [36, 270], fiction or construction [36, 178], fiction or nonfiction [36, 53], fictitious [36, 189], fictive aspect [36, 72], fictive character [36, 4], fictive content [36, 8], fictive description [36, 4], fictive event [36, 4], fictive mode [36, 66], fictive purpose [36, 65], fictive quality [36, 276], fictive representation [33, 95], fictive response [36, 105], fictive sentence [33, 95], fictive stance [36, 162], fictive story [36, 65], fictive story-telling [36, 20], fictive utterance [33, 95], function of fiction [36, 447], heuristic fiction [36, 168], historical fiction [36, 68], history, myth or fiction [36, 263], idea of fictionality [36, 161], imaginative fiction [36, 19], learning from fiction [36, 13], legal fiction [36, 187], lens of fictionality [36, 163], literary fiction [36, 11], logical fiction [36, 175], makt-believe fiction [36, 180], mathematical fiction [36, 15], metafiction [33, 196], mimetic theory of fiction [36, 12], mode of fiction [36, 275], modern English fiction [41, 201], modern fiction [41, 195], narrative fiction [33, 96], nature of fiction [36, 1], nonfiction [36, 30], nonfictional discourse [33, 95], nonfictional reference [36, 57], nonfictional writing [36, 22], nonfiction novel [33, 94], notion of fiction [36, 191], novel as 'fiction' [36, 271], philosophy and fiction [36, 3], popular fiction [36, 448], practical fiction [36, 186], practice of fiction [36, 161], presence of fictions [36, 174], presumption of fictionality [36, 31], proper staff of fiction [41, 202], prose fiction [41, 196], pure fiction [36, 53], reader of fiction [36, 60], reference and fiction [36, 3], rhetoric of fiction [130, 67], science fiction and fantasy [33, 278], story-teller's fiction [36, 185], surfiction [33, 196], theory of fiction [36, 70], tradition of fiction [36, 445], treatment of fiction [36, 256], truth in fiction [36, 90], ubiquity of fiction [36, 191], value of

fiction [36, 443], view of fiction [36, 64], work of fiction [33, 95], works of literary fiction [36, 3], world of fiction [33, 87], writer of fiction [33, 95].

Наведений корпус словосполучень із fiction свідчить про неможливість звести всі відтінки, аспекти семантики цих висловлювань до однієї-двох відповідних їм українських та російських лексем. А між тим популярний у колишньому СРСР англо-російський словник, укладений за редакцією О. С. Ахманової та Е. Вілсон (Elizabeth A. M. Wilson), що витримав уже майже тридцять видань, пропонує тільки два значення fiction: 1) белетристика і 2) вимисел (вигадка), фікція, додаючи ще стійку терміносполуку для характеристики наукової фантастики – science fiction. Зведення багатогранного семантичного поля fiction відразу до белетристики жодною мірою не може задовольнити потреб читача навіть на рівні школяра. Про це свідчить англomовний словник літературознавчих термінів, розрахований на таку ж категорію читачів [34]. Його автори, вказавши на найзагальніше значення fiction («anything made up or imagined», щось витворене чи породжене людською уявою), далі відсилають до розповідної прози («especially a prose narrative»), конкретизуючи свою думку переліком відомих здавна термінів – novel, short story, and literature [34, 41]. Отже, у лексичне значення fiction включаються неокреслена за суттю та обсягом **література** і родо-жанрові утворення літератури: **проза, роман, повість**. Тлумачення fiction шляхом переліку тих жанрів, різновидів літератури, які мають власні, давно узвичаєні поняттєво-термінологічні позначення, не прояснює проблеми, а є простою заміною термінів [36, 271]. Тому, як вказують П. Ламарк і С. Олсен, взаємовідношення між поняттями/термінами «literature» і «fiction» залишаються суперечливими і водночас є «центральною теоретичною проблемою» в сучасній теорії літератури [там само, 273].

Для всебічного обговорення й осмислення згаданої проблеми, для систематизації понять і точнішого окреслення відповідних їм термінів доцільно виділити різні аспекти дослідження fiction, а саме: філософський, психологічний, логіко-гносеологічний, історико-літературний і поставити це питання в логічний ряд з такими поняттями, які здатні окреслити його семантичне поле (fiction – non-fiction, fiction – truth, тобто фікційне – документальне; вимисел, вигадка – правда), і далі диференціювати це смислове поле за певними сегментами і критеріями: реальне – уявне – вифантазоване; достовірне – ймовірне – умовне – ілюзорне; ізоморфне – деформоване; правдиве – правдоподібне – інакомовне і т. д. Особливості і структура fiction у найширшому обсязі

набуватимуть тоді своєї конкретизації в літературних напрямках (класицизм, романтизм, реалізм, модернізм), стильових течіях, що виділяються в певних напрямках, у жанрах епосу, драматургії, лірики.

Лексико-семантичні перехрещення і накладки трапляються в есеїстів, публіцистів, літературних критиків. Наприклад, В'єрджинія Вулф, характеризуючи новітню прозу кінця ХІХ – початку ХХ століття на тлі реалістичної наративної літератури своїх попередників, пише про «Modern English Fiction» (сучасну англійську прозу), хоча далі вона вживає і той давній термін – «Prose fiction», який мусимо якось перекладати, уникаючи тавтології. Якщо в заголовок її статті винесене слово «fiction» у значенні «проза», то як тоді перекладати «prose fiction»? Виходило б – прозова проза... Таких логічних некоректностей не можуть допустити вже історики літератури та укладачі термінологічних словників, фахові перекладачі.

М. Абрамс у «Глосарії літературних термінів» спробував знайти вихід з такої ситуації шляхом субординації термінів за критерієм «загальне – конкретне» та аналізу точок зору вчених. Так, розкриваючи смисл fiction, він пише: «У широкому значенні fiction – це будь-який літературний наратив (розповідь) у прозі чи віршах, який вигадується, не будучи переліком фактичних (дійсних) подій» [33, 94].

Подібним чином діє М. Шефель у німецькомовному «Літературознавчому лексиконі», який розкриває основні положення германістики (Берлін, 1997). Він також починає з глибинних етимологічних джерел, відштовхується від концепту «Als Ob» філософа Г. Файгінгера, звужує обсяг поняття відповідно до літературних явищ і водночас враховує здобутки теорії мовленнєвих актів. Після цього простежує еволюцію поняття в діахронному аспекті. Дефінітивна частина статті, яка подає синхронний погляд на проблему, має структуру, однотипну із статтями Я. Славінського та М. Абрамса. «Fiktion (alität), – пише автор, – походить від лат. «fingere», що може означати «створювати», «складати, вигадувати», а також «симулювати, імітувати» (vertauschen). У загальному сенсі під фікцією розуміється прийом, гіпотеза (Annahme, Unterstellung), в основі якого лежить форма «наче, нібито» (порівн.: Н. Vaihinger. Die Philosophie des Als Ob, 1911) і яка (на протипагу гіпотезі) безпосередньо не пов'язана з дійсністю, не потребує ясно аргументованого тлумачення правди чи достовірності. Як літературознавче поняття фікція становить основу всіх форм літературного вимислу (на відміну від літературного факту, як-от історичні описи, нариси, біографії тощо), має власне уявний/імагінарний статус вигаданого мовлення, тобто уявний характер зображуваних предме-

тів, станів і подій. З прагматичної точки зору, у випадку вигаданого мовлення йдеться про «нібито» поведінку без наміру ввести в оману, тобто вдатися до свідомого обману; тут відсутнє будь-яке порушення прийнятих правил мовної комунікації, а мова використовується за специфічними правилами» [43, 102–103].

Виходячи з такого широкого семантичного поля «fiction», український перекладач у кожному разі, аналізуючи конкретні літературні факти і літературознавчі тексти, повинен замінити fiction різними українськими відповідниками або одним словом, або словосполученням – залежно від близького і віддаленого контексту. Часто йому доведеться калькувати англійські вислови, чи вдаватися до транслітерації. За нашими спостереженнями, можемо вибирати з такого ряду: творчість, художня література, белетристика, література вимислу, проза, художній твір, усна чи письмова розповідь, роман, повість, образ, вимисел, домисел, вигадка, підробка, фальшивка, обман, літературна неправда, об'єкт, уява, фантазія, припущення, вигадана ідея, художній світ, фікційний світ, художність, умовність і т. д.

1.2. Теоретичні основи розгляду проблеми фікційності художнього світу в сучасному літературознавстві

Протягом попереднього розгляду проблеми фікційності мистецького світу в літературі ми вже не раз переконувалися у влучному зауваженні В. Ф. Асмуса, що вимисел (= fictio) така категорія, торкнувшись якої людина потрапляє в лабіринт взаємопов'язаних фундаментальних проблем теоретичного характеру. Це справді широке поняття, що увійшло до складу сформованої на кінець ХХ століття концептуалістики як основи теоретичного мислення.

Неологізм «концептуалістика» означає систему базових «стереотипів, кліше, метафор, за допомогою якої представники того чи іншого мовного (конфесійного, професійного і т. ін.) співтовариства інтерпретують «світ в цілому» та становище «людського буття» у ньому» [15, 145]. У сучасній методології гуманітарних наук, – стверджують українські філософи В. Лук'янець, О.Кравченко та Л.Озадовська, констатуючи зміни, що відбулися в цій сфері знань, – концептуалістика – це вже не «єдино можлива система надісторичних форм поняттєвої

репрезентації досвіду, що є загальнообов'язковою для абсолютно всіх мовних співтовариств <...>, а будь-який запас концепційних засобів того чи іншого співтовариства, які воно застосовує для виправдання своїх дій, своїх життєво важливих практик, переконань, планів на майбутнє, своїх найглибших вагань і піднесених надій. За допомогою концептуалістики члени цього співтовариства розповідають історію свого життя, іноді з погляду майбутнього, а іноді з погляду минулого» [там само].

У ситуації оновлення методологічної культури способом розвитку науки є діалог, який реалізується між ученими, школами, співтовариствами науковців. Дослідники виділяють три рівні діалогу в науці: 1) зіткнення наукового і ненаукового способів мислення; 2) зіткнення різних наукових способів пояснення реальності, що міститься в різних культурах, і 3) зіткнення різних наукових уявлень у межах однієї культури [див.: 15, 99–113].

Вище ми вже фіксували на термінолексичному матеріалі *проти-лежні* (часто свідомо конфронтаційні) підходи до важливої теоретико-літературної проблеми, а також деякі паралельні, рівнобіжні, хоч і не синхронні, наближення до неї, але по-різному вербалізовані. За останнє десятиріччя посилюється зближення позицій і діалог «професійних співтовариств» літературознавців Заходу і Сходу. Спробуємо виявити певну подібність тенденцій у структурі літературознавчих текстів із англomовного та українсько-російського інтелектуальних середовищ 90-х років ХХ століття. З цією метою окреслимо дві моделі концептуалізованих теоретичних текстів.

1.2.1. Західна англomовна модель

У загальноно цю модель представляє спільна праця Петера Ламарка з Единбурга (Великобританія) і Стейна Олсена з Осло (Норвегія) під назвою «Truth, Fiction, and Literature» з підзаголовком «A Philosophical Perspective». Її перша публікація здійснена заходами Оксфордського університету в Нью-Йорку 1994 року. Перевидання 1996 року віддруковане у Великобританії. Свої матеріали, які увійшли до спільної монографії, П.Ламарк публікував протягом 1987–1993 рр. Основні праці англійською мовою С. Олсен оприлюднив у період з 1978 по 1987 рік. Монографія складається з трьох частин: 1. Fiction and Truth; 2. The Limits of

Fictionality; 3. Literature and Truth. Вони, у свою чергу, структуровані в 17 розділів. Багаті посторінкові посилання, прикінцева бібліографія, предметно-іменний покажчик (index) репрезентують інтертекст цієї праці, яка навіть за зовнішніми параметрами дає попереднє уявлення про діалогічний характер дискурсу співавторів.

Про філософсько-методологічне підґрунтя цього видання свідчить **частота** посилань на праці, ідеї відомих мислителів. Насамперед філософів (Платон – 30 разів, Аристотель – 7, Ф. Brentano – 2, Дж. Бентам – 8, Р. Декарт – 11, Д. Юм – 12, І. Кант – 9, Дж. Локк – 6, Б. Рассел – 8, Г. Файґінґер – 6, Л. Віттенштейн – 5, Р. Рорті – 25, Ж. Дерріда – 2).

Характерним є список естетиків і теоретиків літератури: М. Бірдслі (Beardsley) – 20, Дж. Кур'є (Currie) – 15, Х. Гудмен (Goodman) – 26, Д. Новітц (Novitz) – 13, Дж. Каллер (Culler) – 2, Ж. Женетт – 1. Привертають увагу і прізвища філософів мови: Дж. Остіна (Austin) – 4, Р. Охмана (Ohmann) – 3, Дж. Сірла (Searl) – 19.

Серед філософських течій окремо зафіксовані: ідеалізм – 7 разів, прагматизм – 10, структуралізм – 13, постструктуралізм – 16. Реалізм (realism) згадується 10 разів, а категорія reality – лише 5. Для орієнтації в філософській компетенції авторів має значення і частота таких означень філософських напрямків, як ірраціоналізм – 2, релятивізм – 8, скептицизм – 9, соліпсизм – 2.

Відсутність в іменному покажчику прізвищ не тільки К. Маркса, а й «неомарксистів» Г. Лукача і Л. Гольдмана говорить саме за себе.

Філософсько-естетична спрямованість праці П. Ламарка і С. Олсена, її творчий характер, своєрідність наукового дискурсу позначилися і на доборі ілюстративного матеріалу. Роздуми про різні аспекти взаємовідносин fiction and truth опираються на літературний досвід народів Європи. Цей своєрідний європоцентризм виявляється крізь призму національно-культурного обрїю авторів. Найбільше і найчастіше аналізуються (і цитуються) твори В. Шекспіра, Ч. Дікенса та Г. Ібсена. А взагалі літературно-мистецький ряд репрезентують письменники з античності (Есхіл і Еврипід), далі – епохи Відродження (М. Сервантес), Просвітництва, романтизму (А. Поп, П. Б. Шеллі, Дж. Купер, В. Блейк), реалізму (О. де Бальзак, Г. Флобер, Л. Толстой, Є. Гаскел, Г. Грін), середньовіччя (Дж. Чосер), новітніх часів і початку модернізму (О. Вайлд, В. Вулф, Т. С. Еліот, Ф. Кафка, Е. Паунд). Як бачимо, слов'янські літератури уособлює один російський письменник. За англійською літературою, яка вочевидь займає пріоритетну позицію, йде французька. Німецькомовний художньо-

естетичний досвід представляє лише Ф. Кафка. Така структура емпіричного матеріалу в теоретичному дослідженні зумовлюється не стільки якимось національно-ментальнісними чинниками і набутою освітою авторів, скільки тим, що вони навіть не ставили питання про національні виміри художнього світу фікціональних витворів. У проблемі *fiction and fictional world* П. Ламарк і С. Олсен виділили аспекти, які заіндексовані в предметному покажчику: *fiction and history*; *fiction and literature*; *fiction and metaphysics*; ... *and reference*; ... *and truth*; ... *and probability*; ... *and emotion*; ... *and falsity*; ... *and non-fiction*; ... *and narrative*.

Поряд з такими зіставленнями в порівняльному аналізі реалізуються парадигми «*fiction as*» і «*of*». Тоді розглядаються *fictions*, як інтенційні об'єкти, як філософія моралі (*as moral philosophy*), як віртуальний досвід (*as virtual experience*), як практична діяльність (*as a practice*). Структури з прийменником «*of*» фіксують такі напрямки міркувань: «*concept of fiction*», «*semantic of fiction*», «*value of fiction*», «*work of fiction*», «*concept of literature*», «*definition of literature*», «*creative-imaginative aspect of literature*», «*cognitive value of fiction*», «*non-truth theory of literature*», «*mimetic aspect of literature*» і т. д. Отже, при визначенні літератури враховуються її міметичні, креативні, репрезентативні, семантичні, наративні аспекти в контексті загального розуміння фікційності як творення – вигадки – гри – мовлення, врахування літературних норм, жанрових структур, орієнтацій на адресатів. Індекс «*literary canon*» відсилає читачів праці «*Truth, Fiction, and Literature*» до 6 сторінок тексту в різних його місцях. А разом з тим індекс «*imagination*» (уява) є одним із найоб'ємніших. Причому йдеться не просто про уяву чи відтворювальну уяву читачів і критиків, а саме про «креативно-імагінативні» аспекти літературної творчості.

Автори не відокремлюють проблематику «*fiction and truth*» від співвіднесення, взаємодії таких категорій, як об'єкт-суб'єкт/об'єктивність-суб'єктивність. У предметному покажчику знаходимо окремо і попарно відповідні індекси: *object*, *objectivity*, *subject*, *subjectivity*. На п'яти сторінках тексту вони роз'яснюють своє розуміння позиції «*subjective and objective*», відсилаючи читачів ще й до такого поняття, як точка зору («*point of view*»), яке, в свою чергу, розглядається в інтерпретаціях різних вчених: від Платона до сучасної наратології та до проблеми читацької аудиторії, котрій відведено шість сторінок.

Таким чином П. Ламарк і С. Олсен, не полемізуючи з матеріалістичними концепціями художньої творчості, віддають належну увагу онтологічним, епістемологічним, психологічним, естетичним аспектам проблеми «fiction and fictional world». Автори монографії широко використовують надбання семіотики, наратології, але водночас не ігнорують соціально-культурної суті контексту. І це також відбите в предметному показчику. Так, приміром, винісши окремо поняття «practice of enquiry» (практика здобування відомостей, пізнання, дізнання), вони докладно говорять про соціальну практику (practice social), знову ж таки відсилаючи своїх читачів до понять «fiction», «practice of fiction», «literary practice», навіть до «metaphor as a practice» (практики творення метафор, як кажуть звично, до «метафоричного, образного мислення»).

Багатоаспектна праця П. Ламарка і С. Олсена, в якій логічно та концептуально взаємопов'язані всі компоненти художнього світу, може бути зразком справді системного дослідження. Художній світ літературного твору постає в ній як система, елементи якої взаємодіють між двома крайніми полюсами: Fiction ↔ Truth (вимисел, витвір і правда, достовірний факт). Але функціонування цієї структури набуває динамічної рівноваги чи стійкої динамічності тільки в метаструктурі, якою є культура того чи іншого історичного періоду, певного регіону. Про це автори чітко говорять у підсумковому розділі «Fiction, Literature, and Value». Визначальними тут є дві категорії: а) культура європейської цивілізації та б) універсальні гуманістичні цінності. Міметичний та креативно-уявний аспекти визначають цінність літератури тільки в контекстах, прийнятих, визначених у згаданому просторі концептів і конвенцій чи канонів. Одначе питання «що є буття», «в чому сенс людського існування» і т. п. не можуть розв'язатися раз і назавжди. Тому розуміння фікційності художнього світу, твореного в мистецтві слова, може формуватися в пошуках відповіді на подібні радикальні питання метафізичного характеру. А щоб збагнути релятивність таких відповідей, межі їх правдоподібності, треба, вважають дослідники, написати іншу книгу, яка належатиме до іншої галузі науки.

1.2.2. Реструктуризація моделі «художності літератури» як «вимислу» та «умовності» в українському та російському літературознавстві 90-х років XX століття

У той час, коли на Заході Європи і на американському континенті все глибше і в різних аспектах розглядалася проблема fiction, у країнах, де тривалий період панувала матеріалістична методологія освоєння світу, це явище не було ні проблемою, ні навіть предметом простого зацікавлення. Присутність цього терміна в суспільній свідомості на згаданому просторі підтримувалася тільки критикою «фікціоналізму» як однієї з філософських позицій. «Філософський енциклопедический словарь» 1983 року трактував фікціоналізм як «суб'єктивно-ідеалістичну філософську концепцію», «логічне завершення позитивізму XIX століття», котре відкидало «теорію відображення» [ФЭС, М., 1983. – С. 725]. Проте раніше укладачі видання «Философская энциклопедия» аналізували цю позицію і поняття фікції стриманіше. Автори відповідних статей у п'ятому томі цього капітального видання (Р. Гальцева, В. Костеловський, М. Михайлов) подавали докладну зарубіжну і вітчизняну бібліографію про Г. Файгінгера (1852–1933), характеризували теоретичні підстави його вчення в широкому інтелектуальному контексті межі XIX–XX століть, звертали увагу на ті реальні явища, особливості пізнання, які мотивували інтерес до проблеми фікційності. Вдаючись до критики цього вчення чи вказуючи на його однобічність, вони говорили про ті хибні наслідки, котрі можуть виникати при послідовному проведенні принципів фікціоналізму. При цьому Р. Гальцева, наприклад, застерігала, що «насправді фікціоналістична свідомість не завжди така послідовна, як цього вимагають принципи, і на кожному кроці відходить від свого «тверезого розуму» [29, 330]. В. Костеловський підкреслював, що «в міркуванні про фікції не цілком адекватно виражена здатність психіки до умовного припущення, тобто припущення про існування певного суб'єкта з одночасним усвідомленням неправомірності цього припущення» [29, 331]. Зрештою, і в нього «критика» зводилася до висновків, яких прихильники теорії не робили, але начебто впливала з підстав теорії. Абсолютизація здатності робити умовні припущення, закінчував свою статтю В. Костеловський, «приводить до твердження, що світ – це лише скупчення фікцій, тобто до агностицизму» [там само]. Р. Гальцева, торкаючись літературно-естетичних

аспектів фікціоналізму, разом з тим критикувала структуралізм, який вже тоді (1970 рік. – Н. Д.) переглядав свої засади. Ось цікава з цього погляду її теза: «Естетичний фікціоналізм у формі сучасного структуралізму-редукціоналізму в літературознавстві, який, розглядаючи поезію як «певним чином організовану мову», а цілісний образ (що є носієм художнього буття) як систему злютованих частин, як суму «текстових» проявів, – зрештою, нехтують естетичне. Бо звести художній світ до матерії, в якій він виражається, означає не визнавати самодостатність естетичного буття» [29, 330].

Позитивну і значно різнобічнішу інформацію про стан розробки на Заході естетичних аспектів фікційності і правдоподібності («художньої правди») передавали до колишнього СРСР перекладні праці, як, наприклад, «Главные проблемы науки о литературе» польського літературознавця Г. Маркевича, котра в російській версії з'явилася в нас 1980 року.

Показовий приклад реструктуризації вітчизняних моделей і стереотипів, які склалися протягом 60–70-х років ХХ століття (в умовах т. зв. «відлиги»), дає стаття «Художественность» І. Б. Роднянської. Її перша версія в КЛЭ лягла в основу другої редакції, поміщеної в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001 рік). Значно скорочена, вона зберігає основні принципові положення і враховує стан сучасної культури в світі. Крім того, нова стаття вільна від відвертої конфронтації, оцінних категоричних суджень і відкрита для майбутніх узагальнень. Заключний абзац цієї статті вартий особливої уваги для ілюстрації сучасного «діалогізму» в літературознавстві. «Авангардні та постмодерністичні напрямки сучасного мистецтва, – читаємо в ній, – ревізують попередні умови художності: замість об'єктивності – принципова невіддільність тексту від неопрацьованого авторського досвіду у т. зв. літературі буття; замість завершеності, смислової визначеності – залучення читача до самостійного внесення смислу у текст, кожного разу власного – до т. зв. «інтерактивності» (напр., у творчості серба М. Павича); замість співвіднесеності з буттєвою істиною – витворення віртуальних світів, які не потребують онтологічного обґрунтування. Поки що незрозуміло, чи ведуть ці тенденції до руйнування художності – чи в них кристалізується новий тип художнього «повідомлення» [14, 1180].

Тут очевидне, хоч і не сформульоване, доволі стримане, далеке від апологетики ставлення до «нових тенденцій», але водночас відсутня і категорична позиція з претензією на істинність в останній інстанції. Тобто маємо те, про що пишуть наші філософи, проаналізувавши

сучасний науковий дискурс: «На авансцену сьогоднішньої пізнавальної ситуації виступає постулат поліфонічності мислення, який щодали набирає більшого значення і ширшого резонансу» [15, 120]. Їх висновок з приводу перегляду концепту «абсолютної істини» заслуговує також на особливий акцент у контексті нашої праці: «Співвідношення знань із гносеологічною ситуацією не є їх суб'єктивізацією, а лише конкретизацією та розширенням їх змісту» [15, 125].

Зміна пізнавальної ситуації в Україні збіглася зі зміною соціально-політичних умов з кінця 80-х – протягом 90-х рр. ХХ століття. Це позначилося і на зрушеннях у поняттєво-термінологічній системі, які зафіксував «Літературознавчий словник-довідник» за редакцією професорів Р. Гром'яка та Ю. Коваліва. Авторську і редакційну роботу над його підготовкою було завершено в лютому 1996 року. У наближенні гасельної структури цього видання до європейських традицій вирішальну роль відіграла нова пізнавально-методологічна ситуація та участь в його підготовці співробітників кафедри теорії літератури і поетики Варшавського університету. Зокрема, проф. Е. Касперський написав для нього ряд статей, присвячених концепціям Р. Інгардена і М. Бахтіна. Окрім того, знайомство членів авторського колективу з працями літературознавців з української діаспори та з концепціями польських дослідників – також сприяло прискоренню процесу розширення понятійного апарату та його термінологічного поля теоретико-літературної думки в Україні. Наочно це відбилося і на проблематиці, яку тут розглядаємо. Підтвердження цьому знаходимо насамперед у статтях «Література», «Структура літературного твору», «Цілісність літературного твору», «Сприймання творів художньої літератури», «Художній світ», «Художня правда», «Творча уява», «Враження у творчому процесі письменника», «Інтуїція» (автор Р. Т. Гром'як), «Схематичність літературного твору», «Інтенціональність», «Конкретизація літературного твору», «Суб'єкт у літературі», «Діалогічне відношення», «Двоголосе слово», «Дискурс» (автор Е. Касперський), «Літературно-художній образ», «Деконструкція», «Інтерпретація», «Інтертекстуальність» (автор О. М. Веретюк) та багатьох ін. Саме в них використовуються поняття «фікція», «фікційність», «представлений світ», «уявний світ», «зображений світ», «художній світ», які виявляють свої евристичні спроможності. По-новому щодо потреб літератури як мистецтва слова специфіковані й такі загальнофілософські категорії, як «дійсність», «діяльність», «істина», «деформація», «детермінізм»; запропоновані нові для літературознавства терміносполуки, як, наприклад, «Самототожність (самтожність) письменника» (автор

Г. М. Сивокінь), «Естетика страждання» (автор Ю. І. Ковалів). Радикально переосмислено поняття і відповідні термінолексеми «Канон», «Творча індивідуальність» (автор Л. Скупейко).

У контексті названих статей, розкриття змісту яких творить семантичне поле близьке до семантичного поля концепту «fiction», розширюються інтертекстуальні зв'язки стислих статей про «домисел/вимисел» і «мімезис».

Цій же меті підпорядковані і статті, присвячені загальнонауковим категоріям. З-поміж статей такого типу виділимо, для прикладу, «Кореляцію» і наведемо її текст повністю, щоб унаочнити рецептивно-комунікативний підхід до аналізу літературознавчого поняттєво-термінологічного матеріалу, бо такий підхід у цьому виданні є провідним. У ній видно, як поєднується етимологічна, дефінітивна і функціонально-системна мотивація використання в літературознавстві запозичених термінів. Ось цей енциклопедично стислий та інформаційно насичений текст: «**Кореляція** (лат. *co* – префікс, що означає об'єднання, сумісність, і *relatio* – відношення) – співвіднесення процесів творення, виникнення та сприймання художнього твору. К. – процес багатогранний і поліфазний, виступає одним із механізмів оцінки художнього твору, інтерпретації його сутності і своєрідності. Корелятивність творення і сприймання виявляється в тому, що письменник певним чином орієнтується на реального чи ідеального адресата, свідомо чи підсвідомо «враховує» психофізичні можливості читачького сприйняття, а читач, критик, тлумач вивіряють свої враження текстом письменника, через повторне читання прагнуть наблизитися до тексту твору, вдаючись інколи і до позатекстових чинників (свідчення письменника, його автокоментарі), щоб якнайадекватніше збагнути задум і авторську волю митця» [13, 385].

Тепер покажемо, як у статті «Література», яка є відповідником до англійського «fiction» у другому значенні (художня література, белетристика), концентруються ідеї з багатьох інших, згаданих вище, статей і вперше вводиться ця лексема в кириличному і латинському варіантах. Перед цитатою, яку тут подаємо розгорнуто, словник нагадує про зміст поняття інтенціональності літератури в розумінні Р. Інгардена. А далі читаємо: «Письменник як фізична особа, стаючи автором твору, перевтілюється в таку особистість, яка добирає образи, творить предметний світ за власним, іманентним законом, згідно з яким представляє адресатові ідеальне послання-висловлювання. Художній твір виникає як результат співтворчості творця й сприймача, що ведуть між собою уявний діалог. І цей об'єктивований результат співтворчо-

сті фіксується у тексті засобами писемної мови, яка є формою розмовного мовлення автора, оповідача, персонажів. Цілісний художній світ, створений уявою письменника, постає як схематична структура тексту, сприйняття якої викликає такий же цілісний читацький образ (правда, його ізоморфність до образу, створеного митцем, залишається проблематичною). Тому твір художньої літератури не стільки відтворює дійсність, скільки моделює її авторське сприйняття, письменницьку візію. У цьому відношенні художня література є результатом творчості, засобом вислову, своєрідною мовною структурою, яка конкретизується в читацькому сприйнятті і певною мірою відбиває об'єктивну дійсність крізь призму суб'єктивного світу. Це – своєрідна фікція (fiction). Проте міра об'єктивного й суб'єктивного, відображеного й уявного, відтвореного й деформованого буде щоразу іншою залежно від мети суб'єкта художнього процесу, того літературного напрямку і стильової течії, в річищі яких автор, приймаючи їх канони чи деформуючи їх, творить» [13, 408].

Як бачимо, автори послідовно послуговуються традиційним для нашого літературознавства терміном «художній світ», ніде не подають його синонімів і живають термін «художній світ», не розкриваючи його докладніше, бо відповідне визначення та опис структури поняття відкладається до того часу, який продиктує алфавітний спосіб впорядкування матеріалів. Прийнята система відсилань і контекстуальність мислення авторів, які розраховують на актуалізацію інтертекстуальних зв'язків у процесі сприймання гіпертексту словника, зумовили зміст і спосіб його вираження у статті «Художній світ». Якщо зважити на те, що їй передували статті про задум, талант (дар), світогляд письменника, про літературно-художній образ, про творчу уяву митця, про текст і структуру твору, його композицію і стиль, то стають зрозумілими обсяг і відмінність змісту понять «образ», «твір», «художній світ», а також умотивованість твердження про **інтенційність, образність і фікційність** як істотні, характерні ознаки художнього світу. Тому поняття «художнього світу», охарактеризоване в «Літературознавчому словнику-довіднику», може вважатись цілком релевантним, сумірним з англomовним концептом «fictional world». «Художній світ, – пише автор, не вдаючись уже до етимології, – створена уявою письменника і втілена в тексті твору образна картина, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо). Х. с. співвідносний з предметною, соціальною і психологічною реальністю, хоч наділений автором (творцем) антропоморфними і просторово-

часовими вимірами, упорядкований композицією твору відповідно до задуму митця. У цьому сенсі він є духовно-інтенціональним утворенням з власною логікою, тому Х. с. трактується як друга, власне художньо-естетична, реальність, що має духовний, **фікційний характер**. Х. с. конкретизується насамперед у зв'язку з його суб'єктом (Х. с. письменника) і формою втілення (світ художнього твору). Єдність і своєрідність Х. с. забезпечується темою (тематикою), ідейним пафосом, композицією і стилем твору» [13, 730].

Аналогічно розкривається значення терміносполуки «художній світ» у підручнику А. Ткаченка «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)», який з'явився в книгарнях через рік після «Літературознавчого словника-довідника». Думка автора формується в контексті ідей О. Потебні, І. Франка, М. Бахтіна, І. Фізера, зарубіжних учених (В. Франкл, Я. Парандовський, Й. Гейзінга, М. Гайдеггер) з постійним опертям на тексти художніх творів, тому логічно підводить до зрозумілого висновку. «Отже, – підсумовує А. Ткаченко, – у *літературному творі* постає певний *художній світ*: або максимально наближений до видимого, даного нам у відчуттях (та все ж такий, що існує лише в нашій уяві, збуджуваній *словом, образом*), або фантастичний, зітканий із химерних переплетінь уявленого і явленого, сновидінь і візій (але теж опосередкований *словом* – від творця до сприймача та його співуяви).

У цьому *художньому світі* можуть бути і свої *часові та просторові* параметри – знову ж таки як максимально наближені до реальних обставин *часу і місця дії*, так і зіткані з найрізноманітніших переплетінь, зміщень, переміщень у *часопросторі...*» [25, 51]. Далі Ткаченко ще 19 разів повертався до «художнього світу» в різних контекстах, конкретизуючи його структуру щодо родо-жанрового поділу літератури (напр., «художній світ драматичного твору»), або у зв'язку з «виявом авторського суб'єктивного ставлення до витвореного художнього світу», чи при характеристиці тексту як «матерії» художнього світу. Поняття «художній світ» функціонує і в осмисленні композиції, від художньої деталі до найбільших одиниць історико-літературного процесу – літературних напрямів і стильових течій, типів творчості [25, 426–435].

Достатньо чітке уявлення про реструктуризацію російської моделі теорії літератури стосовно проблеми «fiction and truth» дають статті В. Є. Халізева і А. Є. Махова. Перший у виданні підручника «Теория литературы» (1999) виділив підрозділ «Художественный вымысел. Условность и жизнеподобие». На його основі написав гасло «Вымы-

сел» для нової «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001). Другий у цій же енциклопедії помістив статті «Воображение» і «Игра». Стаття «Условность» належить О. В. Шапошниковій. Разом із гаслом І. Б. Роднянської «Образ» і «Художественность» названі довідково-узагальнюючі статті складають немовби один текст, семантично пов'язаний між собою інтертекстуальними зв'язками, і разом з тим ці статті вписані певною мірою у контекст основних концептів західного літературознавства. Про це свідчать насамперед посилання на фахові джерела і система аргументації, яка спирається на твори російської і зарубіжної літератури.

Сучасну орієнтацію російського літературознавства обґрунтовує В. Є. Халізов у згаданому підручнику. Говорячи про «моністичність» і напрямковий («направленческий») характер сучасної теорії літератури, російський вчений обстоює варіант напрямковості в руслі традиції, яка уникає «моністичної жорсткості». У Росії ця традиція виразно представлена працями О. М. Веселовського. У зв'язку з нею В. Є. Халізов підкреслює: «Теоретико-методологічна неупередженість, недогматичність мислення Веселовського цінні та суттєві і сьогодні як протизвага всякого роду «єдинорятуючим» концепціям і претензіям на цілковите володіння істиною, методологічному схематизму та апріоризму» [31, 9].

Відповідно до такої установки у невеличкому розділі про художній вимисел, умовність і життєподібність автор згадує теоретиків – від Платона, Аристотеля до Д. С. Лихачова, – поміж яких є прізвища В. Гумбольдта, Жан-Поля (Й. П. Ф. Ріхтера), З. Фройда, Цв. Тодорова, В. Ф. Асмуса, М. М. Бахтіна, О. І. Білецького, Р. О. Якобсона. Виділяючи різні аспекти і функції «вимислу» на різних етапах історико-літературного процесу, В. Є. Халізов на сторінках підручника нагадує студентам про певні аспекти творчості російських письменників О. С. Пушкіна, М. В. Гоголя, Ф. М. Достоевського, Л. М. Толстого, М. С. Лескова, М. Є. Салтикова-Щедріна, А. П. Чехова, а в енциклопедії ще додає А. Ахматову, В. Брюсова, М. Булгакова, М. Горького, М. Лермонтова і Б. Пастернака. Не менш широкий корпус прізвищ зарубіжних авторів. У підручнику це – В. Гюго, В. Гете, Е. Гофман, Ф. Кафка, Г. Гессе, Б. Брехт, а в енциклопедії ще й А. Данте, Дж. Мільтон, В. Шекспір, Дж. Боккаччо, Дж. Свіфт, Ф. Рабле, Дж. Байрон, Г. Клейст, Т. Еліот, Е. По, Т. Манн, Ю. О'Ніл, Ж. Ануї. Як бачимо, немає підстав говорити про якусь національну замкнутість, хоча «європоцентризм» є до певної міри закономірним з огляду на об'єктивно-історичні умови структурування культури західної ци-

вілізації. Отже, теоретик літератури, уникаючи осучаснення висновків і синхронного погляду, хоча пунктирно, але окреслює діахронічний вимір проблем. Він говорить про художній вимисел на ранніх етапах становлення мистецтва (тоді вимисел не усвідомлювався), про трансформацію вимислу в епохи Відродження і Класицизму, акцентує на усвідомленні суті і ролі вимислу в літературі романтизму, наголошує на звуженні сфери вимислу в післяромантичні періоди (натуралізм, реалізм, початок ХХ століття). В. Є. Халізов пропонує підсумковий щодо діахронного розгляду проблеми висновок: «Література нашого (ХХ. – Н. Д.) століття – як і раніше – широко опирається і на вимисел, і на невігдані події та особи. При цьому відмова від вимислу во ім'я дотримання правди факту, в багатьох випадках виправдана і плідна, навряд чи може стати магістральним шляхом художньої творчості: без опори на вигадані образи мистецтво і, зокрема, література, немислимі» [31, 93–94].

Дослідник називає декілька функцій вимислу в творчому процесі: автор з допомогою чи у формі вимислу 1) «узагальнює факти реальності», 2) «втілює свій погляд на світ» і 3) «демонструє свою творчу енергію» [там само]. Не торкаючись докладніше питання «узагальнення» (типізації) в процесі образотворення, бо цьому присвячені інші розділи праці, автор підручника в руслі російської традиції говорить про «дві тенденції художньої образності» – «умовність» і «життєподібність» і докладніше їх ілюструє, посиляючись на багатьох попередників і конкретні приклади гіперболізації, гротеску, фантастики, деформації, одивнення («остранения»), ефект монтажної композиції.

В енциклопедичному варіанті статті В. Є. Халізов, зберігши основні концептуальні тези підруничкового варіанту, підсилюючи їх додатковими ілюстрованими прикладами зі світової літератури, разом з тим на перший план виставив не міметичний (аристотелівський) аспект вимислу, а творчо-інноваційний, психологічним чинником якого є уява. Першу фразу статті «Вымысел» зачитуємо ще раз. «Вимисел – плід уяви чи фантазії автора...» [14, 153]. Як теоретик літератури, В. Є. Халізов відразу переходить до історико-літературних аргументів, продовжуючи мову про згадані вже функції вимислу, і додатково конкретизує «сфери вимислу» щодо форми і змісту художньої літератури (літературного твору). На його погляд, «сфера вимислу – це окремі компоненти форми твору (збіг обставин, які становлять сюжет; неповторно-індивідуальні риси персонажів і їх поведінки; побутові деталі та їх поєднання), але не вихідні принципи формотворення. Останні визначаються позахудожньою реальністю і передусім фор-

мами природи і культури (в широкому сенсі), які постають в якості життєвих аналогів образності...» [14, 154]. У підсумку нового варіанту статті В. Є. Халізов знову повертається до вихідної тези Аристотеля, додавши той момент, який став очевидним на досвіді мистецтва модернізму і постмодернізму. «Типи та форми використання вимислу в літературі, – ще раз наголошує учений, – як бачимо, досить різноманітні: письменники можуть говорити і про реально існуюче, і про можливе» [14, 156]. Для посутнього осмислення останнього положення автор відсилає читачів до зафіксованого в бібліографії збірника «Возможные миры и виртуальные реальности» (М., 1997).

Аналогічно за структурою і спрямованістю створена стаття «Воображение» А. Є. Махова. Її дефінітивна частина на самому початку ставить акцент на психологічний компонент: «Уява – здатність викликати в свідомості і довільно комбінувати образи предметів і подій» [14, 141]. Однак, при докладному порівнянні цих статей відразу впадає в очі певна відмінність у глибинних методологічних концептах-орієнтаціях. Якщо В. Є. Халізов акцентує увагу на «життєвих аналогах образності» (с. 154), то А. Є. Махов – на «довільному комбінуванні образів». Автор статті про уяву також простежує трактування її суті і функції в творчому процесі від Платона до Ж. Дюрана, праця якого «Антропологічні структури уяви» французькою мовою вийшла 1960 року, і монографії М. Варнока (Warnock) «Imagination», котра опублікована в Лондоні 1976 року. Правда, список спеціальної літератури доведено аж до 1998 року. У стислому екскурсі в історію розвитку поняття уяви та його термінологічного оформлення автор показує в розробці даної проблеми англосовне домінування (Ф. Сідні, Дж. Паттенгем, Ф. Бекон, А. Шефтсбері, Дж. Аддісон, А. Елісон, Д. Стюарт, Д. Юм, В. Блейк, Г. Блум, М. Вернон, С. Коллідж, П. Б. Шеллі), хоча припускає неабиякий внесок Джона Рескіна [див.: 1, 59–89].

З точки зору ролі уяви у творчому процесі і в розумінні взаємодії «fiction and truth» вагомими є такі тези:

- уже наприкінці античності виникали спроби з допомогою ідеї уяви подолати міметичне тлумачення мистецтва;
- Ренесанс уперше звільняє поетичну уяву від необхідності рахуватися з реальністю (до того, зокрема, причетний трактат Філіпа Сідні (Sidney) «Defense of Poesy (На захист поезії)», опублікований 1595 року;

- в англійському преромантизмі виникла ідея про активну участь реципієнтів у сприйманні тексту літературно-художніх творів;
- самі англійські вчені почали відрізняти фантазію (fantasy) та уяву (imagination);
- радикальний крок у трактуванні уяви як продуктивного фактора, що синтезує чуттєві уявлення в другу цілісну і завершену в собі реальність, зробив І. Кант;
- вчення про уяву як вищу трансцендентальну реальність детально розробили романтики, зокрема англійські (пізній В. Блейк, С. Т. Колрідж, П. Б. Шеллі);
- після романтиків концепція творчої уяви знову стала актуальною під впливом психоаналізу, феноменології і екзистенціалізму. Зокрема, Г. Башляр побачив в уяві не стихію «чистої свободи та гри, а стійку структуру, яка організована і вертикально, завдяки «зв'язку нового поетичного образу з архитипом, що дремає в глибинах підсвідомості», і горизонтально завдяки метафоричності образного мислення» [14, 144–145].

На відміну від робіт В. Є. Халізева, у статті А. Є. Махова **домінують наукові** – психологічні, філософські, естетичні та етичні – джерела, проте він згадує і ряд письменників, які обирали темою своїх художніх творів внутрішні процеси фантазування, духовного вдосконалення через бурхливу уяву (типу «Оди фантазії» Дж. Вортона, «Фантазія» Дж. Кінгса, «Мир поета» П. Катеніна тощо).

Творчо-конструктивні функції уяви митця конкретизуються в статті «Игра». Враховуючи низку творів про ігри, а також ігрові аспекти у змісті і структурі фольклорних і літературних творів, реферуючи праці Ф. Шіллера, Й. Гейзінги, Г.-Г. Гадамера, сучасний російський теоретик характеризує точки дотику ігрової діяльності і літературної творчості, де імітація-наслідування та комбінаторика допомагають творити цікаві сюжети, нові інтертексти, які нагадують «ілюзорну реальність літератури». Практика ігрової комбінаторики визначає принципи композиції постмодерністських текстів, підкреслював Махов, позначившись і на концепції «відкритого твору» італійського теоретика Умберто Еко («The open work», 1989).

Таким чином, у проаналізованих вище статтях сучасних російських теоретиків літератури відзначаємо ті змістові моменти, яких в інших термінологічних формах з інших методологічних позицій торкаються теоретики «fiction and truth». Але до базового концепту теоретика фікціоналізму Г. Файгінгера (поняття Als Ob/As If, компаратив-

ної сполучної конструкції «начебто») найближче підходить поняття умовності. О. В. Шапошникова характеризує його, спираючись на працю А. Михайлової «О художественной условности» (М., 1974). Вихідна теза цього концепту пов'язується з «нетотожністю художнього образу та об'єктів відтворення» [14, 1116]. Тому, в залежності від міри правдоподібності образів і усвідомлюваності, на різних етапах історико-літературного процесу, в різних літературно-мистецьких напрямках у своєрідному поєднанні використовуються такі творчі прийоми: 1) комбінування – сполучення, поєднання досвідних даних у нові комбінації; 2) акцентування – виділення, підкреслення в образі певних рис, прикмет; їх збільшення, зменшення, загострення. Автор нагадує, що «умовні образи виникають при таких комбінаціях і акцентах, які виходять за грані можливого, хоча не виключають реальної життєвої основи вимислів» [там само]. Як бачимо, логіка міркувань автора про «новий термін – умовність у мистецтві» дуже нагадує (майже збігається) логіку міркувань П. Ламарка і С. Олсена про взаємини «fiction, truth, and literature».

Не згадуючи в позитивному чи в критично негативному планах ні фікціоналізму, ні категорій «фікція» чи «фікційність», а оперуючи здавна відомим перекладом латинського «fictio» як «вимислу», сучасні російські вчені виходять насамперед з різноманітного досвіду письменників, зміни і діалогу літературно-мистецьких напрямів, відмовляючись від теоретико-методологічного монізму, а описують, характеризують, класифікують і витлумачують художні/мистецькі явища, які мають світове поширення. Явища російської культури вони розглядають та осмислюють у широкому світовому контексті, користуючись передусім звичною традиційною поняттєво-термінологічною системою, не відкидаючи пропозицій зарубіжних фахівців.

1.2.3. Деякі питання фікційності художньо-мистецького світу письменників у сучасних історико-літературних дослідженнях (кілька прикінцевих спостережень)

Ми вже відзначали, що в назвах чотирьох історико-літературних праць сучасних українських дослідників [5; 10; 16; 22] знаходимо терміносполуку «художній світ». Але тільки у М. Рошка вона перекладається по-англійськи як «fictional world» [22], в анотаціях інших трьох як відповідник до «художнього світу» використовується англійське «artistic world». Зрештою, суть справи не в поверненні до терміна, який все далі в російських та українських літературознавчих працях не тільки відсувається на маргінеси слововжитку, а й відходить у забуття. До нього ще подекуди вдаються перекладачі або україномовні літературознавці з діаспори. Наприклад, у новій книжці М. Ласло-Куцюк «Ключ до белетристики» (2000) початок розділу «Моделювання дійсності в розповідній прозі» звучить так: «Будь-який прозовий твір являє собою певне відношення поміж дійсністю і вимислом. Завдяки цій комбінації виникає модель дійсності у фікційній прозі. Основа цієї теорії була закладена ще Аристотелем» [12, 192].

Новітній термін «моделювання», набувши статусу загальнонаукової категорії, остаточно витісняє концепт «fiction» або робить його зайвим чи малозрозумілим у сучасних терміносистемах. Навіть сегменти семантичного поля «fiction», які протистоять тим сегментам, що позначаються словами «truth» і «truthfulness» і найдалі відходять від поняття достовірності, а позначають фіктивне, неіснуюче, зумисне неправдиве – фантастичне, – навіть вони описуються з допомогою «моделювання». Підтвердженням цього спостереження може бути одна з численних монографій А. Нямцу, а саме «Фантастические парадоксы человеческого мира» (1998). Дослідник трансформацій і переосмислення традиційних сюжетів, вічних образів, біблійних мотивів у світовій літературі тут констатує: «Фантастичні світи літератури ХХ ст. надзвичайно багаті і суперечливі, їх тематичні діапазони вражають складністю **моделювання** (виділено мною. – Н. Д.) різних граней індивідуального та соціального буття окремої особи» [20, 3]. Перечисливши все розмаїття тематики і тематичного розгалуження сучасної фантастики, дослідник узагальнює, що в центрі розповіді фантастів «завжди стоїть Людина», тому вони «при розгляді онтологіч-

них і духовних проблем людини і соціуму активно використовують як «будівельний матеріал» загальнокультурні традиції», хоча Р. Бредбері і признався: «Всі персонажі моїх творів – це Я. Вони – мої дзеркальні відбитки, віддалені чи перевернені після трьох чи дюжини відображень» [там само].

А. Нямцу, по суті, у своїх дослідженнях «фантастичних світів» експлікував третє значення поняття «fiction», яке словники визначають фразеюю «science fiction». Докладно простеживши різні аспекти «фантастичної мозаїки світу», він виділив дві тенденції у трансформації загальновідомих структур гранично широкої фікції – вигаданого творення: **міфологізацію історії** та **історизацію міфології**. При всіх принципових відмінностях ці тенденції, підсумовує дослідник, зближуються в істотному, оскільки «в обох випадках письменники творять **фантастичну реальність** (виділено мною. – Н. Д.), яка своїми змістовими характеристиками будується і розвивається за «дзеркальним» принципом. Модельовані авторами фантастичні світи в кращій своїй частині завжди орієнтовані на дослідження базової основи Все світу, якою є Розум в усіх його безкінечних виявах» [20, 111].

Якщо «наукова фантастика» і література «фентезі» складають елемент опозиції «fiction – non-fiction», то протилежний елемент цієї опозиції («документальна література») також привертає до себе увагу теоретиків та істориків літератури. Серед численних зразків новітніх історико-літературних досліджень мистецтва слова цього типу, твореного англійською мовою й осмислюваного по-українськи, з погляду нашої теми виокремимо монографію Н. М. Торкут «Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»)» (2000). Вона репрезентативна в плані зміни українського літературознавства, яке займається історією англійської літератури.

Перша ознака, яка маркує його реструктуризацію, – це українська добірна мова видання. Н. М. Торкут як фахівець-англіст, котрий досконало володіє мовою Великобританії, досліджує (читає, інтерпретує, аналізує) англійські тексти. До цього долучає оригінальні літературознавчі праці вчених англійського світу і пострадянського простору, на якому творилися літературознавчі тексти переважно російською мовою.

Як засвідчено в іменному покажчику прізвищ літературознавців, згаданих в авторському тексті, Н. М. Торкут посилається на 50 російських вчених (деякі з них працюють на території сучасної України) і – на 10 українських. Серед останніх зафіксовано прізвища М. Грушевського,

Д. Затонського, М. Ігнатенка, М. Корпанюка, О. Мишанича, Д. Наливайка, В. Січинського, І. Франка, І. Ходорківського і Д. Чижевського (перечислені за алфавітом. – Н. Д.), причому більшість з них згадані в переліку тільки один раз [див.: 26, 198]. Предметне вивчення бібліографії до кожного розділу монографії Н. М. Торкут показує, що літературознавчі праці вітчизняних фахівців з історії англійської літератури написані, за поодинокими винятками, по-російськи, як і ранні статті 1991 року згаданого автора, втім числі ще й ті, що друкувалися у «Віснику Запорізького державного університету» 1998 року. Переломними в мовному аспекті стали «Ренесансні студії» – фаховий збірник Запорізького університету, започаткований 1997 року. На такому фоні нова праця Н. М. Торкут, рекомендована до друку Вченою радою Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України в грудні 1999 року, справді **вербалізує радикальний поворот** українських «англістів» до власне української науки, яка модифікує свою терміносистему.

Друга ознака-маркер змін в українськомовній історії зарубіжної літератури – пов'язана не стільки з освоєнням української термінологіки, скільки з виявом високого рівня фахового мислення сучасного літературознавця, котрий прагне вдало синтезувати англійську та українську поняттєво-термінологічні системи і національні традиції. Саме у цьому розрізі знаходимо цікаві напрацювання щодо своєрідної «націоналізації» проблеми «fiction – non-fiction».

Намір Н. М. Торкут і його поняттєво-термінологічне оформлення вдало презентуються вже у вступі до монографії. Щоби їх (і намір, і презентацію) проілюструвати з метою наступного аналізу на рівні тексту, наведемо досить обширну цитату. Однак перед нею зауважимо, що авторка, маючи намір, за її словами, «відтворити загальну панораму розвитку елізаветинської прози» [26, 10], спиралася на праці, названі їх авторами по-різному: «The History of English Novel» (1939), «The Rise of English Literature Prose» (1963), «The English Novel» (1969), «Idea and Act in Elizabethan Fiction» (1969), «The English Novel. A Panorama» (1980), «Elizabethan Prose Fiction and Some Trends in Recent Criticism» (1984), «English Prose Fiction» (1986) і т. д. Як бачимо, українська дослідниця зустрілася з тією терміносполукою, яку вживала ще В. Вулф 1919 року у статті «Modern Fiction» («a great period of **prose fiction**»), але відтворила її по-українськи традиційно як «література вимислу», говорячи про «прозові модифікації» і про дві підсистеми «елізаветинської прози як динамічної «художньої» системи» із власними жанровими моделями.

Складне плетиво давніх англійських термінів і новітніх термінологічних інновацій бачимо в уривку, що подається нижче. «Розмитість жанрових меж, рівноправне співіснування у спільному художньому просторі різноманітних жанрових первенів та активна взаємодія різноспрямованих художніх тенденцій не тільки визначають неповторне обличчя англійської ренесансної прози, але й спонукають розглядати її як специфічну мистецьку систему, сутність якої неможливо осягнути лише за рахунок вичленення й відокремленого аналізу певних складових компонентів із подальшим елементарним додаванням одержаних висновків щодо поетики окремих літературних моделей, жанрів чи тематичних груп.

Більш виправданим і продуктивним видається системний аналіз елизаветинської прози, що має бути спрямований на розкриття внутрішніх зв'язків між окремими елементами цієї художньої системи, виявлення тих естетичних і позаестетичних чинників, які зумовлюють її структурну єдність, та висвітлення динаміки формування провідних жанрових моделей. Самій природі художнього мислення, як слушно зазначає Н. Т. Пахсар'ян, притаманна системність як одна із провідних характеристик, і це дозволяє «аналітично розглядати як систему те, що емпірично на перший погляд уявляється чимось хаотичним і безсистемним».

Ця монографія присвячена вивченню проблем генезису англійської пізньоренесансної прози, в межах якої співіснували, протистояли, а інколи й вступали в діалогічну взаємодію такі потужні пласти, як *«література вимислу»* (*«fiction»*) та *«література факту»* (*«non-fiction»*). На перетині цих пластів перебував елизаветинський памфлет – унікальне жанрове утворення, в якому бурхлива фантазія сусідила з культом достовірності, а міфопоетичне поєднувалося з документально-достеменним. Предметом безпосереднього літературознавчого аналізу обрано всі провідні різновиди тогочасної «літератури факту» (історичні хроніки, белетризована історіографія, трактат, есе, художня біографія, звіти мореплавців і нотатки мандрівників), а також ті малі епічні форми (джест, новела, конні-кетчерівський памфлет), які складають одну із двох підсистем «літератури вимислу». Друга ж підсистема, тобто група так званих романічних жанрів (*romance, history, Elizabethan novel*) у цій роботі не розглядається. І за кількістю репрезентативних художніх зразків, і за естетичною цінністю, і за важливістю тієї ролі, яку відіграла вона у формуванні романного жанру на теренах англійської культури, елизаветинська романістика заслуговує на те, щоб стати об'єктом окремого комплексного дослідження. Оскільки

ки ж романічна традиція англійського Відродження акумулювала художній досвід малих епічних форм та тогочасної «літератури факту», то наведені на сторінках цієї монографії спостереження й висновки сприятимуть, як думається, більш глибокому теоретичному осмисленню загальної логіки становлення романного жанру в Англії» [26, 11–12].

Маємо у ньому ряд терміносполук із лексемою «художність» в усіх граматичних формах – подібно до того, як це зустрічається в енциклопедичних статтях І. Б. Роднянської. Н. М. Торкут вживає як звичні і само собою зрозумілі такі означення: «художній простір», «художні тенденції», «художня система», «художнє мислення», «художня біографія», «художні зразки», «художній досвід». Разом з тим вона говорить про «специфічну мистецьку систему», про «естетичні і позаестетичні чинники», «бурхливу фантазію», про «культ достовірності», про «естетичну цінність», «романічну традицію» і «загальну логіку становлення романного жанру в Англії».

Описуючи соціокультурну ситуацію обраного для дослідження періоду в історії англійської літератури, Н. М. Торкут вживає як синоніми поняття «елізаветинська доба» та «шекспірівська епоха»; фіксуючи «синтез провіденціального та гуманістичного компонентів у структурі історичного мислення елізаветинців», вона обґрунтовує важливий висновок: «Відкриття внутрішнього світу людини та інтуїтивне усвідомлення його зв'язку із вчинками, що впливають на хід історії, накладали певний відбиток на історіографічні твори – відбувалася белетризація історичної розповіді» [26, 23]. За змістом і функціями, на наш погляд, терміносполука «белетризація історичної розповіді» позначає те саме, що женеттівське окреслення «фікціоналізація фактуальної розповіді».

Н. М. Торкут неодноразово пише про «історизовану літературу», про те, що «політизація свідомості пересічного елізаветинця фіксувалася в літературній сфері», про роль памфлетів, підписаних «іменем вигаданої особи», про вплив «англомовних перекладів Біблії на літературний процес <...>, що формувало певні естетичні стереотипи» [26, 39], – і в такий спосіб підводить читачів своєї праці до розуміння «креативних (естетико-продуктивних) наслідків» [26, 47], які викликали соціокультурні чинники позаестетичного характеру. У цьому ж напрямі діяли впливи античної думки, середньовічної богословської філософії, перекладної літератури з європейського континенту, численних трактатів і особливо записок мандрівників, т. зв. «traveller's literature». Один із висновків автора аналізованої монографії є одно-

типним з міркуванням теоретиків взаємодії «fiction and truth». Згадану співзвучність убачаємо в такому твердженні: «...саме твори «мандрівників», що сприймалися сучасниками як джерело інформації про далекі краї та невідомі народи, найорганічніше поєднували в собі реально-вірогідне і фантастичне начала, декларацію «правдоподібності» та загострений суб'єктивізм, наочно втілюючи специфіку англійського ренесансного світобачення й засвідчуючи вплив художньої традиції на нехудожню (документальну) прозу» [26, 60].

Слід наголосити, що релевантними до концепту As/If є не просто міркування про співвідношення «вимислу» і «правди», а спостереження над роллю порівняльних і переносних (метафоричних) операцій у формуванні повноцінної, високої прози елізаветинського періоду в Англії. Саме в такому ключі Н. М. Торкут проаналізувала значення прозового і літературно-критичного доробку Ф. Сідні. Тому цей її висновок також має безпосереднє відношення до розуміння фікційності словесної творчості. «Таке метафоричне протиставлення історично-реального та поетично-ймовірного, – твердить Н. М. Торкут, – відображає іманентну сутність цілісної художньої системи англійської ренесансної прози, в межах якої співіснували два потужні пласти – «*література факту*» (історіографія, трактат, мемуаристика, література мандрів, художня біографія та ін.) та «*література вимислу*» (джест, новела, роман). У процесі діалогічної взаємодії цих пластів народжувалися оригінальні жанрові утворення – памфлет, белетризована жанрова хроніка та есе, в яких прагнення повідомити достовірні факти поєднувалося з бурхливою фантазією, що була обов'язковим компонентом поезики художньої прози (так званої «fiction»)» [26, 375].

Так у тексті сучасного українського історика англійської літератури з необхідністю заявила про себе категорія «fiction», що має для англомовного літературознавства концептуальне значення. Симптоматичним у цьому плані є факт зворотнього перекладу українського тексту англійською мовою. У цьому разі звична лексема «художність» не веде до фікційності, а знову ж таки до частіше вживаного у «вітчизняній» науці відповідника «artistic». Порівняємо українську та англомовну анотації до аналізованої праці:

1. «Монографія присвячена дослідженню жанротворчих процесів, що розгорталися на теренах англійської прози доби Відродження. Значну увагу приділено висвітленню особливостей становлення ренесансного типу культури в Англії та специфіки *художнього мислення* елізаветинців. Запропонований на сторінках монографії аналіз поезики провідних різновидів англійської ренесансної «літератури факту»

та малих епічних форм, що склали одну з підсистем тогочасної «літератури вимислу», супроводжується теоретичним осмисленням загальної логіки структурування жанрових моделей» [26, 2].

2. «The book is dedicated to the analysis of shaping the new genres of prose in the English literature of the sixteenth century. Much attention is given to tracing the genesis and rise of English Renaissance and to investigating the specific features of Elizabethan *artistic thought*».

The volume has the two-fold purpose of examining the poetics of English Renaissance prose (*non-fiction* as well as *fiction* excluding romance and novel) and of theoretical conceptualizing the general logic of the main genre models formation». [там само].

Проблематика, пов'язана із специфікою мистецтва прози («fiction»), все частіше передавалася і загальноестетичними категоріями, особливо відтоді, як О. Баумгартен запропонував термін «естетика» для характеристики особливостей чуттєвого освоєння світу на противагу «логіці» як науці про раціональне мислення. Органічний зв'язок категорії «fiction» з естетичними категоріями «прекрасного і потворного» осмислював уже Дж. Рескін в есе «Fiction – Fair and Foul», назву якої Г. В. Аникін переклав як «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» [1, 238].

Естетичними поняттями оперувала і Н. М. Торкут («естетична самоцінність роману», «естетична самотність <...> творів», «естетичні чинники», «естетична цінність» тощо), але найбільш послідовно (і з погляду проблематики фікційного характеру мистецького світу) ними користується Т. Гундорова в книзі «ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» (1997).

Тамара Гундорова як представник середнього покоління літературознавців (народилась 1955 року) по-своєму пройшла пришвидшену еволюцію відходу від традиційної моделі науки про літературу до її модерної парадигми. Про це свідчать навіть назви основних праць і роки їх появи в науковому світі. 1982 року захистила кандидатську дисертацію, за матеріалами якої видала монографію «Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка» (1985). Після стажування в університеті ім. Монаша (Австралія) опублікувала в Мельбурні оригінальне дослідження «Франко – не каменя» (1996). Тоді ж захистила докторську дисертацію, яка підсумувала пошуки молодого літературознавця, ознайомленого з «сучасними теоретичними і методологічними підходами до літературного тексту» (як відзначено в ухвалі журі премії імені Ковалевих у США).

Монографія Т. Гундорової «ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» (1997) ознаменувала не тільки успіхи автора, а й плідність того підходу до мистецтва слова, який утвердився в новітньому світовому літературознавстві. У передмові до неї авторка чітко сформулювала смисл уроків, який вона винесла із зарубіжних поїздок: «Стало зрозуміло, що культурний плюралізм, прикметний для сучасного світу, дає змогу побачити українську культуру не лише через опозицію «Європи» і «Просвіти», але в її самодостатності (навіть маргінальності)» [23, 7]. Повернувшись до витоків українського модернізму в контексті оновлення літературної свідомості, яке відбувалося в культурах народів Європи кінця XIX – початку XX століття, Т. Гундорова збагнула «особливу роль естетики» в цьому процесі і далекосяжність, перспективність ідеї молодого тоді українського літературного критика Миколи Федюшки (Євшана), який став на шлях «радикального естетизму». Підхопивши тезу М. Євшана про «естетичні можливості» культури слова, дослідник, що формувався в останній чверті XX століття, вибрав і відповідну поняттєво-термінологічну традицію, в структурі якої поняття фікції і фікціоналізму не фігурували, бо їх сенс увійшов в інший контекст, вербалізувався іншими засобами. Про це і свідчать розділи праці Т. Гундорової, названі із залученням нових понять: «Культурологічний дискурс» [6, 27–70] і «Естетичний дискурс» [6, 73–101]. Характеризуючи в загальному «модерн», вона міркує так, як це робили ті, хто розкривав зміст і структури «fiction» у найширшому розумінні і в опозиції до «truth». На її погляд, «модерн можна розглядати також як своєрідний культурний інтертекст, що об'єднує автора і читачів в єдиному комунікативному просторі, окреслюваному закодуванням і розкодуванням певних значень. В ідеальному тексті, як і в ідеальній мові, кожне речення виражає смисл, думку і стосується певного референта, тобто має якесь значення, що може бути правдивим або фальшивим. Для тексту не так важливе останнє, як те, щоб потенціювати смисловий простір.

Смисл – як інтерпретативна можливість, як потенційна комбінація понять, думок – формулюється через дискурс, тобто спосіб висловлювання, що характеризується взаємодією між окремим словом і цілим текстом, між індивідуальним мовленням і його контекстуальними значеннями, переводить семіотично-нарративні структури в дискурсивні – між смислом і письмом, знанням, вираженням, між текстом і ритмічно-біологічними матрицями, що його продукують» [6, 22]. Таким чином, терміни «дискурс» і «дискурсія» особливо в терміносполуках

«культурологічний дискурс», «естетичний дискурс», «художня дискурсія» [6, 96], «естетична можливість», «ідеалізація», «ідеальний, таємничий світ» і т.ін., які сформулювалися в контексті «філософії життя» і «філософії серця», дозволяли розгортати літературознавчі роздуми, типологічно близькі до тих, які в прагматичному англо-американському світі вербалізувалися мовою фікціоналізму. Підтвердженням цього може бути хоча б таке твердження Т. Гундорової: «Ілюзіонізм та онтологізм, закріплені в дисонансах і антиноміях духовного порядку, прозріння нового світу, який не зводиться до баченого, буденного, названого, спіритуалізація ідеального пориву – це стає прикметами естетичного дискурсу «молодомузівського» типу. Духовний аристократизм, еротизм і стилізаторство сполучаються в ньому з критикою міщанської культури, вивільнення художнього дискурсу з-під влади реалістичної правдоподібності зростанням сугестивного звучання слова, акцентуванням не синтаксично цілого, а періодів, акордів тощо. Усе це вносила в українську літературу ще Кобилянська. Її творчість синтезувала два важливих чинники ранньомодерністської естетики: індивідуалізм як ідею культуротворення, патосність і антидекадентизм Ф. Ніцше, з одного боку, і матерлінківський символізм та містицизм – з іншого боку» [6, 89].

Типологічне зближення концептів «fiction» і «aesthesis» можливе тому, що обидва вони етимологічно і посутньо виражають природу психічних (насамперед чуттєвих) явищ. Aesthesis означає чуттєво-почуттєвий, продукт діяльності органів чуття, які постачають враження («виображення», уявлення) для творчої уяви. А цей процес завжди емоційно насажений, пройнятий почуттями. Розгортаючи спостереження І. Франка над роллю уяви і фантазії в образотворенні митця слова, Вол. Домбровський ще 1923 року писав: «...Способність ума творити на основі зміслових (чуттєвих. – Н. Д.) вражень виображення й поняття, висказувати про предмети нашого пізнання осуди і з тих осудів виводити висновки, – називаємо розумом» [8, 10–11]. А Г. Файгінгер давав таке визначення «фікції»: «Це психічні утворення, які не тільки творять ілюзію розуміння, а й роблять для нас можливим практичне орієнтування у світі» [цит. за: 29, 898]. Про популярність подібних ідей свідчить часте перевидання книги Г.Файгінгера. Написана 1877 року «Philosophie des Als Ob» з'явилася в світі 1911 року, і до 1927 вона виходила ще 10 разів, і нарешті 1935 року її опублікували по-англійськи. Т. Гундорова, проаналізувавши становлення українського модернізму крізь призму постмодерністських засад, враховуючи радикальний естетизм М. Євшана, зробила висновок, далекий від

думок про **вторинність** українського раннього модернізму. Він, на її думку, «виробляв власний естетичний дискурс, який не був тотожний ані з «західним», ані російським, ані анти-«українофільським». Обертаючись навколо естетики, такий дискурс не замикався ідеєю «мистецтва для мистецтва», «утилітаризму», «народності» тощо, а розгортав естетику як потенційне поле, як можливі переходи і нові способи буття духовності, культури, нації. Так естетичний дискурс раннього українського модернізму стверджував поліструктурність, множинність літературно-художньої практики» [6, 101].

Останнім часом в російському літературознавстві оригінальну концепцію естетичного дискурсу в системі естетичного освоєння дійсності запропонував В. І. Тюпа в дослідженні «Аналитика художественного» [27]. Написане в руслі розвитку Бахтінської концепції, воно дає систему «художньої реальності», характеризує взаємодію трьох граней естетичної комунікації і компетентності: креативної, референтної і рецептивної [27, 22–36].

Подібна позиція щодо європейських «модернізмів» репрезентована у праці В. Моренця «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» (2002). З погляду поняттєво-термінологічного апарату, яким користується цей дослідник, привертає увагу «поняття духовно-інтелектуального стану» [18, 21]. Автор трактує його як «структурну одиницю живого і єдиного літературного організму». Придатність такого концепту для сучасного літературознавця В. Моренець мотивує насамперед тим, що «воно природно поєднує в собі синхронний і діахронний аспекти літературного процесу: змінюється тільки конкретне смислове наповнення й формальне явлення художнього продукту того чи того стану, сам же стан є іманентною властивістю лірики» [там само]. Крім того, це поняття «прямо відповідає певній верховній меті ліричної творчості в її не прагматичному, а метафізичному сенсі <...>, є, сказати б, похідною споконвічного тяжіння поезії до остаточних сутностей» [18, 22]. Моренець убачає потребу цієї категорії для аналізу перш за все лірики, але далі робить висновок ширший, який стосується природи художньої творчості взагалі. «Розумне запровадження поняття стану, – твердить автор, – впокорює і приборкує амбіційність будь-яких стилів, що відтак виступають тільки художнім засобом виявлення і комунікаціям даного стану, як онтологічної категорії, безпосередньо приналежної до природи художньої творчості в усій її незглибимості» [там само]. Найближче, як здається, В. Моренець підходить своїми засобами до

проблематики «фікційності художнього світу» у розділі «Катастрофізм, візіонеризм, міфологізм» [18, 259–301].

Розглядаючи стан поезії в Україні та Польщі у 30–40-і роки ХХ ст. як «поетичну практику» (= художню практику), що формувалася в контексті «європейської естетичної свідомості», В. Моренець бере до уваги тодішній «інтелектуальний клімат», соціально-політичні реалії протистояння гітлеризму та більшовизму, але аналізує *саме* вірші – «безумовну духовно-інтелектуальну даність» [18, 263]. Дослідника цікавлять «художнє явлення» такої «даності», тому він оперує поняттями «поетичні візії», «поетичні прозріння» Б. І. Антонича, Є. Плужника, В. Свідзінського в порівнянні з «типологічними адеквататами» польських поетів. «Поетичне мислення», «поетичний світ», «поетичні візії» поетів, кожен з яких відрізнявся власним стилем, В. Моренець окреслює як «художні версії екзистенціалізму» [18, 282]. На конкретних прикладах цитованих поезій він показує, що «поетичні картини і полотна – це майже завжди і передовсім *візії*, передбачення, зроджені уявою і передчуттями художника видіння» [18, 288]. Такий характер образотворення, яке спирається на «здатність відрефлексовувати звичайне і буденне, плінне і суто особистісне, все те, що існує в постійній незавершеності, динамічній плінності форм і смислів», – дав можливість візіонеристам «рішуче розширити площину дотичності конкретної особистості до предметної дійсності, до світу природи, культури й цивілізації» [там само]. Історик літератури, уважно простежуючи рух і взаємодію стильових течій у поезії 30–40-х рр., зауважуючи значну роль сновидінь («оніризму») у катастрофістів, разом з тим нагадує, що «незвична свобода уяви поєднується у візіонеристів із пошануванням багатьох конвенцій і правил, серед них – певна версифікація канонів» [18, 289]. «Візії» поетів будувалися з історіософських міфів, гіпотез, з соціальної і політичної конкретики, а не тільки з пильного вдивляння в природу.

«Фантазійотворча» спрямованість, лапідарність, фрагментаризація – ці та інші прикмети візіонеризму, зближують поетику мистецького світу лірики середини ХХ ст. з ліричною прозою, в основі якої лежить прийом «потому свідомості». Так ми знову виходимо до питання про ту фундаментальну особливість мистецького світу літературних творів, яку одна з літературознавчих традицій описувала з допомогою термінів «фікція», «фікційність», «правдоподібність», «умовність».

Література

1. Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. – М.: Наука, 1986. – 319 с.
2. Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – С. 11–36.
3. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К.: Либідь, 1998. – 408 с.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
5. Гейзінга Й. *Homo ludens*. / Пер. з англ. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
6. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
7. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К.: Мистецтво, 1973. – 435 с.
8. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. – Золочів, 1923. – 175 с.
9. Дяков А. С., Кияк Т. Р., Куделько З. Б. Основи термінотворення: Семантичні та соціолінгвістичні аспекти. – К.: ВД «КМ Academia», 2000. – 218 с.
10. Журба С. С. Художній світ української імпресіоністичної прози 20-х років ХХ ст. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – К.: Інститут літ-ри ім. Т. Шевченка, 1999. – 20 с.
11. Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1983. – С. 119–120.
12. Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики. – Бухарест: Мустанг, 2000. – 291 с.
13. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – Київ: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
14. Літературна енциклопедія термінів и понятьий. / Гл. ред. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
15. Лук'янець В. С., Кравченко О. М., Озадовська Л. В. Сучасний науковий дискурс: оновлення методологічної культури. – К.: Інститут філософії НАН України, 2000. – 304 с.
16. Махно В. І. Художній світ Б. І. Антонича. Автор. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – К.: Інститут літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1995. – 24 с.
17. Медведюк Л. Г. Трансформація природи мистецтва та літератури в новітньому часі. Дисертація ... канд. філол. наук: 10.01.05. – К.: Інститут літ-ри ім. Т. Шевченка, 2001. – 197 с.
18. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2002. – 327 с.
19. Новиков В. Художественная правда и диалектика творчества. – М.: Сов. писатель, 1974. – 520 с.
20. Нямцу А. Фантастические парадоксы человеческого мира. – Чернівці: Рута, 1998. – 120 с.
21. Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. – К.: Наукова думка, 1966. – 272 с.
22. Рошко М. Художній світ романів Кена Кізі. – Ужгород: Мистецька лінія, 2002. – 155 с.
23. Сивокінь Г. Давні українські поетики. Друге вид. з додатками. – Харків: Акта, 2001. – 165 с.
24. Словник української мови: В 11 томах. / Під ред. І. К. Білодіда. – Київ: Наукова думка. – Т. 10. – 1979. – 658 с.; Т. 11. – 1980. – 699 с.
25. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославиців, 1998. – 448 с.

26. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – 406 с.
27. Тюпа В. И. Аналитика художественного. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
28. Ушкалов Л. Світ українського барокко. – Харків: Око, 1994. – 112 с.
29. Философская энциклопедия: В 5 томах. – Т. 5. – М.: Сов. энциклопедия, 1970. – 740 с.
30. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наукова думка. – Т. 28. – 1980. – С. 176–195; Т. 30. – 1981. – С. 214–218; Т. 31. – 1981. – С. 46; Т. 39. – 1983. – С. 7–20.
31. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
32. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. – Одеса: Маяк, 1997. – 712 с.
33. Abrams M. H. *The Glossary of Literary Terms*. – Harcourt Brace College Publishers, 1985. – 336 p.
34. Barnet S., Berman N., Burto W. *A Dictionary of Literary Terms*. – Boston – Toronto, 1960. – 96 p.
35. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. *Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego*. Wyd. 3. – Wyd-wo im. Ossolińskich, 1998. – 706 s.
36. Lamarque P., Olsen S. *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. – Oxford: Clarendon Press, 1994. – 481 p.
37. Mailloux S. *Interpretive Conventions. The Reader in the Study of American Fiction*. – Oxford: Clarendon Press, 1986. – 215 p.
38. Markiewicz H. *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza // Henryk Markiewicz. Główne problemy wiedzy o literaturze*. – Kraków: Wyd-wo literackie, 1988. – 406 s.
39. Miłkowski T. *Praktyczny słownik terminów literackich*. – Warszawa: Delta, [Без року]. – 245 s.
40. Sławiński J. *Prace wybrane*. – Т. 2. – Kraków: Universitas, 1998. – 245 s.
41. *The Idea of Literature: The Foundations of English Criticism*. – Moscow: Progress Publishers, 1979. – 413 p.
42. Trilling L. *The experience of Literature. Fiction. A Reader with Commentaries*. – NY.: Columbia University, 1967. – 387 p.
43. Vaihinger H. *The Philosophy of 'As If': a System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind. / Trans. C. K. Ogden (2nd ed.)*. – NY.: Barnes and Noble, 1935. – 368 p.

Розділ 2.

СВІТ ГЕРОЇЧНОГО І ФІЛІСТЕРСЬКОГО

Проблема героїки й органічно пов'язана з нею проблема філістерства є константним параметром літературно-художньої творчості взагалі. З архаїчних часів художнє слово постійно поділяє людей на героїв та не-героїв, роблячи перших еталоном людської поведінки.

Поняття *герой* у різні епохи і в різних типах літератури трактувалося по-різному, і нашому сьогоднішньому вживанню цього поняття властива прихована дисгармонія. Так, фольклорно-національні архетипи підносили фізичну силу і воєнні доблесті героя, антична традиція – його «демонізм», причетність до світу богів; християнська література Середньовіччя культивувала етичний критерій та ідеал аскетичного самозречення. Від часів Ренесансу спостерігається тенденція до дегероїзації, й цьому не запобігла надмірне звеличення героїки в класицизмі; «титанізм» фаустівської душі європейця непомітно набуває рис бюргерського філістерства. У літературі і теоретичній думці Нового часу ця плинність критеріїв знімається за рахунок синкретизації, але внутрішня дисгармонія постійно дається взнаки.

Слід також підкреслити важливість сучасного літературного матеріалу для подальшого теоретичного узагальнення дефініції «герой». Притаманна західноєвропейській культурі установка на дегуманізацію мистецтва і людини, констатована Ортега-і-Гассетом [149], визначена тим, що «фаустова» душа західного європейця поступово втрачає в епоху науково-технічної революції смак до героїчних мандрівок у невідоме, світ стає програмованим і банальним. Але цей дегуманізований світ у суттєвих своїх прикметах виражає, за Е. Фроммом, «любов до мертвого» [103, 30–46] і не лишає людині місця для реалізації героїчних потенцій боротьби й перетворення. Антично-ренесансний ідеал «людини героїчної» сприймається вже як архаїчний. Після двох світових воєн криза традиційного воєнно-героїчного

ідеалу була невідворотною, фальшива інтенсивна пропаганда лише посилювала її. Проблема героїчної особистості, протиставленої «філістерству», переживає у ХХ ст. девальвацію. Тенденція ж створювати «негероїчних героїв» виступає індикатором кризового світовідчуття, притаманного літературі ХХ століття, і спричиняє до домінування в ній *антигероя*. Замість проявів героїзму, величч, гідності, сили, антигерой демонструє власну жалюгідність, пасивність, безплідність. Та природна людська потреба героїчного шукає виходу і в масовій культурі («американський» герой), і на елітарному рівні (концепція Дж. Кемпбела, який показав, що архетип героя іманентно притаманний людській свідомості [44]). У постмодерністській літературі пошук героя специфічно трансформується й існує надалі як іронічна транскрипція, не позбавлена, проте, відтінку трагічного пафосу.

2.1. Категорія героїчного характеру в контексті дегуманізації концепції дійсності і людини у ХХ столітті

2.1.1. Генеза та діахронія поняття героїки

Художнє слово від часів формування архаїчного героїчного епосу кристалізувало властивий тій чи іншій епосі ідеал героїчного як опозицію до нищого існування пересічної людини. Навколо видатних постатей склався героїчний епос, стереотипи якого міцно ввійшли у національну свідомість. Власне вони й визначають риси національного характеру й різноманітно відтворюються у літературно-художній творчості протягом століть. Водночас у європейській літературній традиції героїка генетично зводиться не лише до архетипно-фольклорного джерела, а ще й до антично-класицистичного та біблійно-християнського первнів. Це призводить до певних внутрішніх протиріч у вживанні цього поняття.

На ранніх етапах функціонування поняття герой постає як *суб'єкт історичного і культурного процесу*, образ людини, яка своїми вчинками створює умови фізичного виживання людства, утверджує морально-етичні норми спільноти. Етимологічно поняття *герой* походить від грецького ἥρωζ – «напівбог», обожнена людина. В архаїчну епоху герой наділявся фантастичними рисами, які свідчили про його

божественне походження або зв'язок зі світом богів (наприклад, гіперболізація сили Геракла).

Протягом тривалого часу постать героя виявлялася оточеною трагічною аурую, герой демонструє велич, до якої не може дорівнятися пересічна людина. Ранній рецепції героїчної людини притаманна епічна дистанція, яка ще більше поглиблює розрив між героїчним і повсякденним. Як зазначав Н. Фрай, трагічний герой виступає медіатором між людьми і Богом, богами, долею, обставинами, у порівнянні з якими він все ж залишається маленьким [131, 207]. Смерть героя гарантувала виживання спільноти перед руйнівними зовнішніми ворожими силами. Первинний зв'язок між образом героя і культом смерті визначив рецепцію героїчної постаті на довгі століття наперед, і навіть сьогодні герой часто мислиться як той, що вмер за народ, ідеал тощо.

Античні витоки героїчного образу досліджувала О. М. Фрейденберг. Вона наголошувала на тому, що спочатку поняття *герой* мало значення цілком відмінне від сучасного. Герой у греків, скажімо, найперш пов'язувався з культом смерті: «Герой – це померлі. <...> Герой – тотем в стані заходу, під землею» [101, 47]. До перших героїв дослідниця відносить місцевих епонімів, фундаторів міст чи племен, – тобто герой розуміється як доплеменний тотем, предок, що образно виражає усе плем'я. Відповідно, героїзація з'явилася як поклоніння померлим, вираз вдячності та пошани¹. Фрейденберг виводить етимологію поняття *герой*, зіставляючи його зі словами *Гера*, *Геракл*, *Геркулес*, з грецькою архаїчною лексикою (*господиня*, *господар*, *трава*, *спадкоємець* та *вчора*), і приходять до висновку, що слово «герой» у давніх греків означало господаря підземного царства. Водночас дослідниця заперечує думку З. Фрейда про те, що формування образу героя нерозривно пов'язане з появою першого оповідання [100, 186–187]. Вона твердить, що найперші міфи по суті всі героїчні; вони існували незалежно до «форми чистого оповідання», а зображалися в діях, речових актах первісної людини, примітивних музиці й мусичних родах, танцях, плачах і т.п. Отже, героями могли виступати не лише люди, і навіть не стільки люди, скільки обожнюваний у праісторичні часи звір: первинно герой був зооморфним і лише з подальшим розвитком

¹ Слід зазначити, що тут виступає некрофілічна тенденція, яка свідчить про незрілість даної культури; відновлення «любви до смерті» (Е. Фромм) в тоталітарній психології є ознакою неоязичництва, відступу від основ європейської християнської цивілізації.

словесності, переважно на стадії літератури, герой олюднюється [101, 84–85]. Дослідження Фрейденберг доводить, що прагнення створювати ідеал і поклонятися йому коріниться в природі людини і залишається неподоланим уже тисячоліттями.

Характерний для язичницьких суспільств культ сили та герцю зумовив те, що з античних часів героїка переважно пов'язувалася з ідеєю *воєнного подвигу*. Так, Олександр Македонський, який охоче сприймав проголошення його сином бога Амона у підкореному Єгипті, є надзвичайно репрезентативною постаттю, широко ідеалізованою в античній культурі.

Вперше теоретично обґрунтував вимоги до створення героїчного образу наставник Александра Аристотель, пов'язавши категорії *героїчного* і *трагічного*. Зокрема він виділив такі характерні ознаки героїчного образу в трагедії: *подорож* героя; риса характеру, яка стає причиною повної втрати героєм високого становища; невідворотність фатуму [10]. В античній культурі герой – носій демонічної долі, що примушує його до самознищення заради інтересів спільноти. Але якою б не була причина трагічного прямування героя до загибелі, його смерть, на думку Ю. Б. Борева, «породжує почуття незворотної втрати людської індивідуальності» [17, 71], хоча в трагічному завжди наявний елемент радості, оскільки трагічна емоція – «поєднання глибокої печалі і високого захоплення» величчю людського духу [17, 69].

Римський етап цивілізації висунув культ суспільності, служіння громаді, невіддільний від воєнних успіхів. Цезарі епохи занепаду Риму не лише проходили етап воєнного триумфу, але й отримували автоматично титул «божественного Августа», а то й, як Калігула, просто проголошували себе богами. Та досить пригадати книгу Светонія «Життя дванадцяти цезарів», аби переконатися, наскільки однобічним стає наприкінці античний ідеал героїки.

Натомість європейське Середньовіччя під впливом християнського аскетичного ідеалу висуває нову концепцію: «Хто хоче спасти своє життя, той його погубить; а хто своє життя погубить ради Мене, той його знайде. Яка користь людині, як світ цілий здобуде, а занепасть власну душу», – каже євангельський Христос (Мв. 16: 25–26). Героєм європейської свідомості на тисячу років стає «обожена людина», аскет, що приборкує пристрасті, знищуючи власне недосконале «я», аби дати вільно зростати в душі Христу. «Сповідь» Августина (IV ст.) [4] є найяскравішим зразком такої літературної позиції. Тут поетизуються служіння ближньому, любов до ворогів, незлобивість, немстивість. Героїка відтепер вбачається у тому, що людина поборює не фізичного

зовнішнього ворога, а власну духовну недосконалість. До цього додається біблійний погляд на мучеництво й спокутування гріхів як на справу.

Важливим чинником героїчного характеру є подолання хаосу й встановлення космосу (порядку); із героєм часто пов'язана колізія запровадження морального кодексу, встановлення *законів* (постаті на зразок Нуми Помпілія, Мойсея тощо). Саме такими функціями наділялася постать *культурного героя*, який є однією з найхарактерніших для раннього етапу людської культури іпостасей героїчного в уявленні людей. З цього погляду Середньовіччя – справді героїчна епоха, яка прагнула обожити людину. Але в ренесансний період героїка як така починає девальвуватися. І справа не лише в тому, що прогрес воєнної техніки принеухе силу та відвагу. Так само втрачає магнетизм і чернецький ідеал, культивований у Середньовіччі. Ідеї макіавеллізму, які піднесли підлість і підступність до рангу непересічності й зробили їх ледь не гарантами суспільного блага («Князь» [61]), були тим ферментом, який каталізував поступову дегероїзацію культури. Так званий «титанізм» людей Ренесансу, яким так захоплювалися класики марксизму, мав непривабливий зворотній бік – *аморальність*, надзвичайне буяння звірства, яке, на думку О. Ф. Лосева, все-таки залишалось результатом стихійного самоствердження та ренесансного індивідуалізму [59, 122].

Ренесансний моральний дуалізм добре відчували теоретики класицизму, які, руйнуючи зв'язок культури з Біблією, прагнули відразу встановити нові героїзовані моральні кодекси. У цілому, щоправда, класицизм у секуляризованій культурі Європи Нового часу реставрує античне розуміння героїки на протиположність біблійній концепції людини: Н. Буало писав, що героя слід обирати «величного, щоб славних діл доходив // Щоб навіть хибами будив у серці подив» [20, 54]. Викристалізовується знаменита концепція, що вимагала придушення героєм власних почуттів, якщо вони не співпадали з державним обов'язком, і була сурогатом морального критерію, запровадженого християнською літературою.

Оскільки літературна теорія Європи базується на вченнях Аристотеля й Буало, то й літературознавство понад 200 років орієнтувалося на «античний» алгоритм героїчного як суспільно значимого, часто овіяного трагічно-воєнною аурою діяння. Водночас, завдяки християнському впливу, героїка вже не зводилася до «голої» дії – вона *психологізується*, вмотивовується порухами душі. Насамперед трагізм

полягав у *самотності героя*, необхідності зробити екзистенційний вибір між життям та смертю заради якогось ідеалу.

Та в цілому від часів класицизму *героїчне* стало естетичною категорією, функціонування якої в літературі та мистецтві вимагало створення певного дискурсу, що оперує вагомими поняттями лицарських чеснот, подвигу, перемоги, елітарності, виключності, слави й трагедійності, визначає жанрову приналежність того чи іншого твору і його стилістику.

Певні зрушення починають спостерігатися у романтиків, які трактували героя як «свавільного генія», що не кориться ніяким законам й епатує суспільство, доходячи до богоборства і заперечення як державницьких, так і християнських цінностей (Байрон і байронізм у Великобританії, «бурхливі генії» у Німеччині). Відбиваючи процес розвою індивідуалізму в європейській свідомості, романтичний герой все частіше виступає втіленням алгоритму порушення обов'язків, руйнації традиційного культурного коду (щоправда, у німецьких та слов'янських романтиків подвиг в ім'я народу довго зберігає морально-естетичний статус, але й тут герой, як Шевченків Гонта, має моральне право навіть на вбивство власних дітей). Розщеплення естетичного й етичного підкріплювалося авторитетом Канта, творця теорії «чистого мистецтва», яке, мовляв, незалежне за своєю природою від моральних надзавдань. Але саме життя ставило питання про моральність героїчного як нагальну проблему, і вирішувало її довго й болісно.

Захоплення героєм та героїзмом, як проявом божественного, власноруч творцеві «культу героїв», романтикові Томасу Карлайлу, який водночас заперечував уседозволеність героя в душі традиції Байрона («Герої та культ героїв»). Проте у Карлайла немає чіткого визначення поняття «герой», для нього – це поводити людства, які творять історію [127, 14]. Герой – це той, хто проникає крізь зовнішню видимість у суть речей, існує «всередині», під всім тривіальним та тимчасовим [127, 42], його велика душа відкрита «божественному значенню життя» [127, 84], він – «місіонер порядку» [127, 145] серед хаосу видимого. Вчений вперше підіймає питання про *рецепцію героїчного вчинку*, як структуротворчого чинника суспільства. На думку дослідника, «суспільство засноване на поклонінні героям. Всі достоїнства чину, на яких ґрунтується людське об'єднання, є те, що ми можемо назвати героєрархія (правління героїв)» [127, 12]. Від способу поклоніння великій людині залежить визначальна риса епохи [127, 33], навіть більше: «[герої] створені на одну подобу; лише рецепція їх світом та форми, яких вона набуває, роблять їх необмежено різними» [127, 33].

Відповідно до цього Карлайл поділяє героїв за історико-діахронним принципом на *бога, пророка, поета, священика, письменника, короля або людину дії*.

Наскрізь романтична концепція Карлайла, як бачимо, водночас ставить у центр уваги проблему *соціальної ролі героя*. З розвитком соціології та соціальної психології теоретики героїки вже не могли оминати ситуації існування героя в суспільстві. Зокрема, ідеолог російського народництва М. К. Михайловський обстоював неоромантичну концепцію героя, за яким йде нерозвинений натовп. Характерно, що він студіював трактат Карлайла, просякнутий, на його думку, «найбільш піднесеним ідеалізмом» [67, 138]). Водночас Михайловський мусив вирішувати як питання про соціологічний критерій, піднесений авторитетом реалістичної літератури, так і проблему традиційної моральності героя. Герой Михайловського втрачає свою велич, титанізм, навпаки він може бути як титаном, так і звичайною людиною, часто цілком позбавленою позитивних чи героїчних якостей. У своїй праці «Герої та натовп» (1882) дослідник визначає героя як «людину, що веде своїм прикладом масу на хорошу чи погану, шляхетну чи нищу, розумну чи безглузду справу», здатна зрушити натовп і визначає напрямок його руху [67, 6; 9]. Натовпом, на протигагу героєві, називається маса, здатна захоплюватися прикладом, незалежно від його моральності [67, 6]. Герой з'являється у той момент, коли його очікують як визволителя, вождя [67, 39], і повинен чинити подібно гіпнотизеру: відразу ж справити враження, яке б цілковито заповонило людей і витіснило всі інші душевні порухи. Інколи такий ефект досягається особистісними якостями героя, інколи – обставини складаються так, що героєм може стати перший-ліпший [67, 91]. Складається враження, що особистість героя цікавить дослідника лише як елемент більш актуальної для нього теми – теми натовпу. Водночас Михайловський дійшов до повного морального релятивізму: «Що таке власне велика людина? Напівбог, з одного боку, він може виявитися мізинцем лівої ноги – з іншого <...> в історії траплялося, що велика людина для одних, була повною нікчемою для інших» [67, 7]. Тобто аксіологічний вимір втрачає характер об'єктивного критерію визначення героя як соціального феномену.

Моральний релятивізм романтиків успадкували і підсилили неоромантики, схильні розглядати героя як особистість, де добро і зло поєднані, а їх протиборство створює величну напругу надлюдського героя і його особливий статус, не підкріплений морально-етичною визначеністю. Заратустра Ф. Ніцше промовляє: «Людина з ліпшої пови-

нна ставати злішою <...> Найзліше потрібно для найбільшого блага надлюдини» [72, 286]. Трагічна іронія тут виявляється домінуючим настроєм у творенні героїчних образів, дистанційованість неоромантичного героя від сфери повсякденного існування перетворюється на абсурд самотнього існування у світі позбавленому свободи. Соліпсизм заповнює екзистенцію людини, а суб'єктивізм емоційно-вольового пізнання моделює картину світу, яка постає перед людиною. Я. Поліщук виділяє два основних канонічних типа героя у передмодерну добу – Заратустру, як передчуття майбутніх нових культур людини, транспонований мономіф, у якому герой залишається по-іронічному незавершеним, і Пера Гюнта – агента самодостатнього пошуку, неоднозначного, нерівного, слабкого і розгубленого чоловіка ХХ століття [77, 123–133]. Тим не менше, починає кристалізуватися нова концепція героїчного, яка, по-різному трансформуючись, все ж залишається упізнаваною у філософських та мистецьких шуканнях ХХ століття. Герой остаточно перестає бути моральним взірцем і оборонцем добра.

Суб'єктивізмом просякнуте модерністське мистецтво, у якому стоїть у центрі не герой – філістер, занурений у лабіринти власного замкненого світу. «Фабулізм життя» (М. М. Бахтін) витісняє конфлікт боротьби і перемоги, абсурдна смерть вінчає абсурдне існування. Іронія перестає виражати суть ставлення надлюдини до світу звичайних смертних, а перетворюється на постійного супутника людини у світі. У модерністському мистецтві зникає епічний герой, оскільки іронічний модус руйнує саму його мету. Поява та стрімка популяризація психоаналізу приводить до того, що суб'єктивний світ людини і рутина позбавленої сенсу щоденності виявляються найбільш цінними для модерністського мистецтва, зануреного у формальні експерименти. До цього додається поліфонізм антропологічного розмислу епохи неоромантизму і наступної модерністської епохи. Я. Поліщук його влучно узагальнив: тут «пафос визволення людини <...> парадоксально збігається з пафосом її загублення «у собі» [77, 134].

Спробу систематизувати іпостасі героя з *функціонального погляду* зробив у праці «Дослідження історії» (1933–1939) А. Дж. Тойнбі. Він, розмірковуючи над проблемою розпаду цивілізацій, *покладає місію спасителя на плечі творчої особистості*, яка поведе народ одним із чотирьох альтернативних шляхів розвитку. Відповідно до них, Тойнбі розділяє тип спасителя на «спасителя з мечем» – *завойовника*, «спасителя з машиною часу» – *архаїста* чи *футуриста*, що шукає порятунку в реконструкції минулого, яке ідеалізується, або ж у стрибку в так

само ідеалізоване майбутнє, «філософа під машкарою царя» та бога у людській подобі [93, 1, 520]. На думку Тойнбі, перші троє – лжеспасителі, які здатні привести лише до катастрофи, і лише «наш Спаситель» – Ісус Христос – стає істинним спасителем цивілізації ціною свого життя, сповненого любові та самопожертви, і, подібно до деяких античних героїв, які «всіляко намагаються своїми трудами полегшити життя людям» [93, 1, 527], дає надію на продовження людської історії. У дослідженні Тойнбі відновлюється пафос героїчної присутності, піднесеність, яка була характерна для Томаса Карлайла. Власне, подібного захоплення героїчною постаттю у ХХ столітті було годі знайти.

Майже кожна естетична категорія пов'язана і зі своєю протилежністю, що відбиває різноманітні модифікації ціннісного сприйняття світу. *Героєві* протиставляють ряд понять, починаючи від негідника та злочинця, закінчуючи філістером як втіленням всього негероїчного та міщанського. Поняттю «філістер» завдячуємо німецьким студентам епохи романтизму, які почали вживати його на означення людей, що не входили до університетських кіл. Інколи його вживання пояснювали зверхністю та снобізмом «самовдоволених людей», які використовували його [157, 21, 761]. Під філістером розуміють людину, віддану ідеалам матеріалізму, байдужу до мистецтва, культури та духовності [124, 183]. У такому розумінні філістерству протистоять культура та мистецтво. У ХІХ столітті через протистояння естетів та філістерів, останніми стали називати середній клас або обивателів, для яких нехарактерними були широта поглядів чи багата уява, а буденність була звичною сферою існування.

Польський соціолог М. Оссовська у дослідженні «Лицар і буржуа» пише, що звинувачення у філістерстві стосується матеріально забезпечених людей, які обстоюють своє право насолоджуватися благами життя, тоді як людей, що змушені боротися за своє існування, воно не стосується [75, 203]. Поняття філістерства нерозривно пов'язане з поняттями міщанства, обивательства. Дослідниця говорить про міщанина як про людину, для якої характерними є миролюбність, бажання безпеки, нерішучість, індивідуалізм, ощадність, культ грошей і мислення в грошових категоріях, егоїзм, посередність, повага до суспільних ієрархій, сентиментальність, філістерство й невиразність [75, 195–206]. Якщо героїзм вимагає виключної ситуації, то сферою філістерства, міщанства стає повсякденність.

Український філософ Н. Хамітов, характеризуючи повсякденне буття, пише, що воно вбиває неповторно-особистісне начало, не дає

проявитися всьому тому духовному, приспаному в особистості, відтак «духовне обличчя людини в повсякденності на диво розмите – настільки, що всі здаються майже *однаково* безликими» [106, 145]. Повсякденному, або масовому світоглядові, на думку вченого, притаманні такі риси, як несамостійність, некритичність, нетворчість, у ньому тісно переплітаються релігійне та ідеологічне, тому що соціальні стереотипи часу формують повсякденний світогляд [106, 18–19].

Образи філістерів у літературі й науковій думці XIX–XX століття трактуються як антигероїчні, тобто такі, які втілюють нереалізованість особистості. Поняття *антигерой* визначається як «головний персонаж у сучасному романі або п'єсі, чий характер цілковито не відповідає тому, що ми асоціюємо з традиційним протагоністом або *героєм* серйозної літературної праці. Замість проявів величі, гідності, сили, героїзму, антигерой демонструє власну жалюгідність, ганебність, пасивність, безплідність» [123, 11].

В. Є. Халізов вважає першим антигероєм літератури Терсіта з «Еліади» Гомера [105, 167]. Поняття «антигерой» запровадив Ф. М. Достоевський у романі «Записки з підпілля», де він висловив таку думку: «У романі потрібен герой, а тут *навмисне* зібрані всі риси для антигероя» [31, 324]. Достоевський пишався створеним ним образом «справжньої людини російської більшості і вперше розвінчав його потворний трагічний бік... Тільки я один вивів трагізм підпілля, який полягає в стражданні, самокартанні, в усвідомленні кращого і в неможливості досягти його і, найголовніше, в яскравій впевненості цих нещасних, що й всі такі, тож не варто й виправлятися» [30, 16, 329]. Саме в такому розумінні поняття герой вживається найчастіше, хоча проблема термінологічної адекватності, яка зустрічається у дискусіях про застосування поняття «герой» на позначення головної дійової особи твору, переходить і на означення філістера, обивателя як «антигероя». Наприклад, український літературознавець А. Краснящих вказує на протиріччя, закладене у понятті, що зберігає денотат свого кореня: «антигерой, по суті, той же герой, який поміняв знаки, антигерой і герой співіснують в одній площині, яку можна назвати «± герой» [48, 91]. Він пропонує свій термін на означення такого типу персонажа – «не-герой», або «інтерес-обиватель» (від *inter esse* – існувати між). На думку Краснящих, такий персонаж є між-класовим та поза-класовим і ніколи не викликає таких глибоких почуттів, як захоплення, сильна любов, ненависть, відраза, які викликає образ «героя», а лише симпатію, співчуття і т.п. Якщо герой завжди надсоціальний в силу свого статусу і тому не здатен на діалог, то *інтерес-*

обиватель за своєю суттю діалогічний і сприяє встановленню «поліфонічного дискурсу» твору [48, 91–92]. Література XIX–XX століття, спрямована на створення образів позбавлених героїчного пафосу, прагне подолати епічну дистанцію, яка виникає між героїчною по-статтю і пересічною людиною, налагодити діалог і встановити ближчий контакт між читачем і твором.

Наприкінці XIX-го та у XX ст. феномен героїчного став об'єктом досліджень у кількох галузях гуманітарних наук – філософії, соціології, історії, психології, мистецтвознавстві та науці про літературу. Були висунуті нові концепції, які суттєво розширили інтерпретаційний потенціал поняття.

2.1.2. Концепції героїчного в міфологічній школі, психоаналізі та архетипній критиці: архетипна модель героя

Тривалий час у європейській культурі превалювала класична героїчна модель, але суб'єктивно орієнтований романтиками, неоромантиками, а пізніше і модерністами напрямок теоретичного розмислу продукував нову модель героїчного, яка розвивалася у руслі психоаналітичних досліджень. Тут герой починає осягатися як *суб'єкт процесу становлення і пізнання*. Нова концепція ґрунтувалася на реінтерпретації міфологічної спадщини, інтерес до якої виник ще у XIX столітті завдяки активності вчених *міфологічної школи*. Хоча ця концепція визріла у пізніших студіях психоаналітиків і отримала продовження в працях представників архетипної критики, перші її паростки відчутні уже в пропозиціях представників міфологічної школи (зокрема ідея про циклічність, повторюваність відтворення міфу про героя в астральних інтерпретаціях).

Існує кілька версій щодо походження власне героїчного міфу. Насамперед, слід згадати ім'я Т. Бенфея, який висунув теорію про первинну спільність фольклорних оповідей, що пізніше були запозичені іншими народами. На цю тезу спиралися інші дослідники, зокрема і при вивченні героїчних міфів. Наприклад, Р. Шуберт трактував поширеність героїчних міфів, виходячи з ідеї про їх спільне джерело. А. Бауер обстоював ідею існування «елементарних думок», притаманних кожному народові. На його погляд, саме цим можна пояснити

широке розповсюдження міфів про героя [детальніше див. О. Ранк «Міф про народження героя» – 78]. Проти тенденційного акцентування спільних рис і запозичень виступав Я. Грім, який вважав, що враховувати потрібно і відхилення, не зводячи дослідження міфології до виявлення лише запозичень і впливів [33, 62].

Характерною була астральна інтерпретація героя як втілення сонячного (у Бродбека та Фробеніуса) або місячного (у Хюзінга) циклів. О. Ранк, як приклад такого трактування образу героя, наводить тлумачення образу Едіпа І. Гольдцігером: «Едіп, котрий вбиває свого батька, одружується з матір'ю і помирає старим та сліпим, – герой сонячного циклу, який вбиває свого батька – п'їтму; він ділить своє ложе з матір'ю – сутінками, що з її лона – світланку, він народився, і вмирає сліпий, як сонце, що заходить» [78, 166]. Неважко збагнути, що отожднення матері з «сутінками», а її лона – зі світланком не менш суб'єктивне, аніж Едіпа – з сонцем.

З появою *психоаналізу* кут зору на проблему героя змінюється: його починають трактувати як *ego*, що проходить шлях свого становлення. Психоаналітики по-новому використовують багатий матеріал міфів. Згадаємо інтерпретацію міфу про Едіпа Фройдом, «Міф про народження героя» (1909) О. Ранка, «Метаморфози і символи лібідо» (1912) К. Г. Юнга – працю, яка спричинилася до появи архетипної психології та вплинула на становлення в літературознавстві архетипної критики; це, наприклад, монографія Дж. Кемпбела «Герой з тисячею облич» (1948) й книга Н. Фрая «Анатомія критики: чотири есеї» (1957).

У праці «Міф про народження героя» О. Ранк вперше застосував до інтерпретації міфологічного матеріалу психоаналітичний метод З. Фрейда і зосередився на стадії народження героя та символіці, пов'язаній з нею. З героєм міфу він ототожнює *ego* дитини, аргументуючи це тим, що «міфи про героїв та сімейні романи виявляють одну й ту ж тенденцію: повсюди у міфах простежується прагнення позбутися батьків, і таке ж бажання наявне у фантазіях дитини, коли вона намагається утвердити свою незалежність. У цьому сенсі его дитини поводить себе так само, як герой міфу, і в дійсності героя слід розглядати як колективне его, озброєне всією необхідною майстерністю» [78, 223]. Узагальнюючи основні риси міфів про народження героя, Ранк виводить такі обов'язкові його елементи: *походження від знатних батьків, віддання воді, виховання батьками низького соціального стану і наступна зустріч зі справжніми батьками, іноді – з відповідною відплатою* [78, 223–224]. Основними мотивами такого міфу Ранк

вважає *боротьбу сина та батька з обов'язковою наступною перемогою сина, інцест, мотив пошуку справжньої нареченої, комплекс вороже налаштованих один до одного братів, поєднання божественного та людського батьківства, вигнання героя і його раннього життя серед простого люду, чудесні народження і зникнення героя* та деякі інші. Ці мотиви він пояснює, послуговуючись інструментарієм фрейдівського психоаналізу, відповідними фазами розвитку дитини. Цікавим моментом видається зв'язок такого міфу з деякими психічними захворюваннями чи асоціальною поведінкою і структурою манії в параноїків і первертів, або активних злочинців. Різниця між ними і справжніми героями, на думку Ранка, полягає в тому, що «істинно героїчний момент міститься в дійсній справедливості або невідворотній необхідності вчинку, котрий внаслідок цього викликає загальне схвалення та захоплення, в той час як нездоровий момент, включаючи кримінальні випадки, полягає тут у патологічному перенесенні ненависті з батька на реального царя (або царів – у випадку більше викривленого перенесення)» [78, 249]. При цьому в Ранка неодмінно наявні невідворотність героїчного вчинку, його справедливність (з огляду на усталені правила, традиції тощо) та схвалення громади.

3. Фрейд звернувся до проблематики героїчного під впливом свого учня Ранка, зосередивши увагу знову ж таки на героєві міфу. Для пояснення свого розуміння героя Фрейд подає міф про вбивство первісною ордою її батька, який втілював у собі ідеал кожного члена родини. Натовп, незадоволений утисками, зібрався та вбив батька, створивши тотемне братство, котре зберігало спогади про вчинений злочин. Пізніше знову виникає потреба у сильному вождеві, і тоді вона реалізується у фантазії першого епічного поета, який створив героїчний міф у відповідності зі своїм пристрасним бажанням і цим виділився з маси. У цьому міфі, який, на думку Фрейда, передував виникненню космогонічного міфу, герой утілював у собі первісну орду, він здійснив вчинок, на який здатна орда в цілому [100, 187]: «Героєм був той, хто сам-один вбив батька, який ще фігурує в міфі у ролі тотемного чудовиська. Як батько був першим ідеалом хлопчика, так поет створив тепер у героєві, що заміняє батька, перший «Я»-ідеал» [100, 186–187]. Значення поетичного осмислення цього вчинку, з погляду вченого, полягає у тому, що воно сприяло індивідуалізації свідомості, виокремленню особистості зі збірної маси. Цей міф є витвором уяви, у якій трансформувалась справжня історія, що сягнула вершини своєї «брехні», як стверджує Фрейд, в обоженні героя [100, 188].

Літературного героя, у сенсі головної дійової особи твору, Фройд вважав егоцентричною проекцією особистості самого письменника, який фантазує. Це характерне як для «наївних снів-серед-білого-дня-мрії», так і для сучасних складних психологічних романів: «Своєю особливістю психологічний роман завдячує схильності сучасних письменників розділяти своє «Я» на часткові «Я» і, як наслідок, конфліктні течії свого духовного життя персоніфікувати в багатьох героях» [99, 114].

Для К.-Г. Юнга поняття «герой» виступає в міфологічних втіленнях символом лібідо, тобто, у його розумінні – психічної енергії, що прагне бути включеною в структуру свідомої особистості [120]. Серед героїчних персонажів Юнг особливо акцентує постать Ісуса Христа як «парадигму індивідууючого его» [115, 159]. За К. Юнгом, Христос водночас є найвищим втіленням Самості [116, 203–239], адже християнську етику Юнг трактував як вчення про набуття Самості – внутрішньої індивідуальної цілісності, найповнішого розвитку індивіда. Юнг говорив про героя як про один із архетипів людської свідомості, під якими він розумів моделі колективного несвідомого, що існують з прадавніх часів і визначають структуру морально-етичної і пізнавальної діяльності. За Юнгом, будь-яка особистість не є цілісною буквально, а представляє певну множинність, котра виявляється в потенційній розщеплюваності на парціальні особистості, які він персоніфікує у вигляді архетипних фігур. Він трактує поняття «архетипи» як типові несвідомі стани або форми, що виходять з сивої давнини і визначають структуру поведінки кожної людини [118, 56]. Це первісні колективні утвори, які зберігаються протягом існування культури людства і виявляються в образах міфу, ритуалу, видіння. Юнг виділив архетипи *тіні* (втілення нижчого, неактуалізованого елемента особистості), *персони* (маска, роль, яка репрезентує особистість у певній ситуації), *героя* (*ego*), *аніми*, *анімуса* (відповідно жіноче і чоловіче начало), *пуери* (вічна юність), *сенекса* (мудрий старець), *трікстера* (шахрай), *великої матері*, *значимої тварини*, *божественного дитяти*, *самості*. Дж. Гілман наголошує, що це не лише типові персонажі міфів, мистецтва, релігії та літератури, а й типові фігури снів, сімейних ролей, особистих емоцій та патологій, котрі структурують поведінку людей [111, 38]. Сама особистість розглядається Юнгом як театр архетипних фігур, психічна структура особистості представлена ним драматичною, бо в процесі життя ці архетипові фігури то висуваються на передній план, то витісняються у тінь, від чого не стають менш активними. *Ego*, представлене архетипом героя, тяжіє до збереження влас-

ної невинності та правоти, тому людина схильна оцінювати себе як позитивний персонаж у фабулі власного життя, в той час, коли весь негатив вона витісняє у морок тіні. Розвиток *ego* як самої лише парціальної особистості в структурі психічної цілісності не зменшує прояву нижчих, підсвідомих елементів, репрезентованих тінню, а навпаки, сприяє їхньому зростанню, тому для самопізнання людині необхідно диференціювати усі складові своєї особистості як прояви цілісної структури. Герой за Юнгом – *ego*, яке прагне бути включеним в структуру особистості, прагне Самості. Власне, невірним було б отожднювати образ героя з *ego*, він є швидше «символічним засобом» (Дж. Л. Гендерсон) становлення особистості. Відтак, вважає Гендерсон, героїчний міф є «першою стадією видозміни психіки» [110, 127].

Концепція Юнга виявилась дуже авторитетною і вплинула на інтерпретацію героїчного в літературі ХХ століття. У світі технократії та вузької спеціалізації, який перетворив людину на розщеплену і розгублену перед новими реаліями, реалізація цілісної і достотної особистості стає тим подвигом, який достойний глорифікації. Юнг показав, що справжній ворог людини і суспільства не зовні – всередині кожного.

Митець для Юнга є «у найглибшому сенсі слова «Людиною», він є Колективною Людиною» [119, 134], тому що «мистецька психологія» – справа колективна, а не особиста [119, 133]. Тому у творах письменника, свідомо чи несвідомо, обов'язково проявляються образно втілені архетипи колективного несвідомого. Все це дає значний ґрунт для усвідомлення проблеми героя.

Слід відзначити, що теорії Фрейда і Юнга викликали чимало дискусій та різкої критики, особливо в радянському літературознавстві, де вони часто називалися регресивними та тупиковими напрямками наукового пошуку. У пострадянські часи українські літературознавці звертаються до психоаналітичних концепцій, тим самим свідомо впроваджуючи в науку про літературу «провокативний науковий дискурс, застерігаючи літературознавчу науку від будь-якого догматизму» [35, 346]. Н. В. Зборовська, однак, вважає, що інколи такий підхід грішить однобічністю і виявляє не лише переваги, а й недоліки [35, 344; 346]. Інша українська дослідниця, Л. Т. Левчук, також критикує «традиційні помилки, властиві усім спробам застосування психоаналізу до дослідження художньої творчості» [51, 63]. Авторка веде мову про надмірне захоплення саме психофізіологічним фактором у становленні і творчій діяльності митця. На Заході також має місце полеміка або й неприйняття даних наукових позицій. Досить згадати критику

фрейдівських та юнгівських висновків основоположником структуральної антропології К. Леві-Стросом, який підкреслював, з одного боку, недоказовість психоаналітичних інтерпретацій міфу, а, з іншого, – міфологічність мислення самих психоаналітиків, яка визначає наперед ці інтерпретації та забезпечує життєвість міфів і понині [50, 287–288].

Саме архетипній психології наука завдячує розширеним розумінням поняття «герой» як *здобувача нового знання, прориву у невідоме і розриву меж буденного світогляду*. Таке розуміння на сьогоднішній день зрівнялося у статусі з традиційним тлумаченням героя як *вершителя подвигу*. Про це свідчить, наприклад, зображення самого Фрейда як героя психоаналітиком Р. Д. Ленгом: «Фрейд був героєм. Він зійшов у «Пекло» і зустрівся там з абсолютним жахом. Він приніс з собою свою теорію, як голову Медузи, що перетворила ці жахи на камінь. Ми, які йдемо за Фрейдом, володіємо знанням, з котрим він повернувся і яке передав нам» [60].

Сьогодні у літературознавстві під архетипом часто мають на увазі вже певні суто *літературні феномени* (образи, теми, характери), що існують у художньому слові з часів його виникнення і постійно повторюються та відновлюються. Н. Фрай розуміє під архетипом *символ, який поєднує один літературний твір з іншим* і таким чином «допомагає об'єднати та інтегрувати наш літературний досвід» [131, 99]. Відповідно, під поняттям «архетип героя» розуміють образ, який протягом довгого часу відтворюється у літературі в основних своїх незмінних ознаках і виражає певний суспільний ідеал. Цей образ може дещо модифікуватись відповідно до зміни суспільно-історичних уявлень про ідеал, але зберігає свої фундаментальні атрибутивні ознаки та складові елементи. Такими є *виключний статус* героя в творі, *вчинок*, який вимагає боротьби (із зовнішнім ворогом або з самим собою), *цінність* цього вчинку для суспільства та *рецепція героя суспільством* як людини, що здійснила особливий вчинок.

Значною й ґрунтовною працею вважається також дослідження Дж. Кемпбела «Герой з тисячею облич» (1948), у якому вчений на багатющому матеріалі міфології різних народів простежив реалізацію спільної структури, названої ним «*осередковою одиницею мономіфу*», яка має вигляд «відторгнення – ініціація – повернення» [44, 31]. У своїй пригоді герой, визначений Кемпбелом як людина, що їй «пощастило пробитися крізь особисті й місцеві історичні обмеження до всезагально чинних, нормально людських форм» [44, 22], проходить шлях особистісного зростання, властивий розвитку будь-якої люди-

ни. Усі перепони, які долає герой, виступають бар'єрами особистісних обмежень, а «мука прориву через особисті обмеження – це мука духовного зростання» [44, 182]. Загальна схема пригоди героя у Кемпбела має такий вигляд: герой покидає звичне місце і потрапляє до «порогу пригоди». Перед тим він відчуває поклик до пригоди, або зустрічає провісника пригоди. За порогом пригоди герой зустрічається з якоюсь «тіньовою силою», котру потрібно перемогти, щоб потрапити у міфологічний світ, де він зустрічається з ворожими та дружніми силами. Герой проходить низку випробувань, після яких йому належить пройти найвище випробування і, в разі успіху, отримує головну винагороду у вигляді божественної милості, просвітлення, що, на думку дослідника, є «розширенням свідомості», а через неї й буття [44, 231–232]. Милість представлена у вигляді поєднання героя з богинею-матір'ю світу (*священний шлюб*), визнання героя батьком-творцем (*примирення з батьком*), чи обоження героя (*анофеоз*). Іноді герой змушений сам викрадати або брати силоміць благо-винагороду, після чого він повертається у світ людей. Під час цієї подорожі герой «помирає як сучасна людина, але знову народжується як людина вічна – довершена, універсальна, людина без особливостей» [44, 22].

Протягом усієї історії людства особистість героя зазнає різноманітних перетворень, герой стає все менш казковим і може виконувати функції *войовника, коханця, володаря й тирана, спасителя світу, святого*. Зрештою, кожен час та кожна ситуація вимагає свого власного героя.

Н. Фрай розглядає архетип героя, мотив героїчного пошуку як циклічний процес, що проходить через основні нарративні моделі, або прегенеричні елементи літератури (*mythoi*) – романс, комедію, іронію та трагедію, які виступають «епізодами в тотальному міфі про випробування» [131, 215]. Вони репрезентовані в літературі як основні архетипні ситуації: *agon* (конфлікт) є основою, або архетипною темою романсу, *pathos* (катастрофа, незалежно в триумфі чи в поразці) – трагедії. *Sparagmos* – відчуття відсутності й приреченості героїзму, панування розгубленості та анархії – архетипною темою іронії та сатири. *Anagnorisis* – творення нового суспільства навколо «дещо загадкового» героя та його нареченої – комедії [131, 192]. «Найгероїчнішим» серед них є *романс*, тоді як *іронія* характеризується зникненням героїчного. Відповідно до того, чи інтегрується герой в суспільство, чи ізолюється від нього, виділяються жанри комедії чи трагедії.

У цілому архетипна критика зосереджується на інтерпретації будь-яких літературного образу, явища, твору за допомогою первин-

них міфологічних структур – архетипів чи праобразів. Відповідно, всі літературні явища, включаючи героїчні образи, співвідносяться з існуючими у міфопоетиці моделями і так зберігається безперервний зв'язок між поколіннями і епохами. Як відзначила О. М. Фрейденберг, для того, щоб зрозуміти існуючі явища, треба вивчити процес їх створення [102, 34]. Другою найхарактернішою рисою архетипної критики виступає вивчення людської суб'єктивної психології, яка розкривається у кожному окремому творі і тут виявляється особливе семантичне навантаження, якого набуває архетип пригоди героя і сам образ героя. Б. Л. Кнепп пише, що «усвідомлення факту, що люди давнини страждали від алієнації та особистісних криз <...> і долали лихі випробування перед тим, як отримати якусь видимість відшкодування, може допомогти певним читачам побачити і зрозуміти своє власне печуче почуття самотності» [137, x].

Характер та рівень прояву героїчного в літературі стає основою для виділення наджанрових літературних утворень – *літературних модусів* або *видів*. В есеї «Історична критика: Теорія видів» (1957), Фрай розгортає думку Аристотеля про те, що різниця між творами художньої літератури спричинена ступенем піднесення у них персонажів (одні з них кращі за нас, інші – гірші). Виходячи з цього постулату, Фрай поділяє літературу, відповідно до ступеня експресивності героїчного образу, на *міфи* (герої наділені божественною силою, недосяжною для пересічної людини та оточення); *романси* (герой значно перевищує звичайну людину та власне оточення); *високоміметичний вид* (герой – лідер, вищий за своїми якостями від звичайних людей, однак адекватний за масштабом природному началу); *низькоміметичний вид* (центральний персонаж рівний іншим людям та оточенню) й, нарешті, *іронічний вид* (центральний персонаж вже стоїть на нижчому щаблі порівняно з пересічними людьми) [131, 33–34]. Кожен наступний тип центральної фігури у творі на крок менш героїчний, ніж попередній. *Героїчний вимір особистості* наявний у перших трьох видах літератури, *героїчний вчинок* – у четвертому.

У результаті досліджень, проаналізованих у цьому підрозділі, сформувався нова концепція героїчного – архетипна, яка суттєво відрізняється від класичної моделі. Якщо класичний герой націлений на смерть, то архетипний навпаки – до життя. Подвиг останнього полягає у знаходженні, за словами Дж. Кемпбела, «загубленої Атлантиди узгодженої душі» [44, 363]. Відповідно ворогом виступає сама людина, що «є тією чужою присутністю, з якою сили егоїзму повинні дійти згоди, через яку *ego* має бути розп'яте й воскресене і в образі

якої має реформуватися суспільство» [44, 365–366]. Герой втрачає надлюдськість, здобуваючи натомість поглиблену людяність, і саме вона складає перспективу зміни довколишнього світу. Якщо буття класичного героя завершене, адже його смерть вінчає сповнене подвигів і перемог життя, то архетипний герой проходить повне коло життєвого циклу і відроджується після смерті (символічної, духовної тощо) до нового існування. Фрай подає такий цикл життя як аналог природного сезонного циклу: весна (комедія) – літо (романс) – осінь (трагедія) – зима (іронія). Але не можемо сказати, що архетипна модель є відкритою, її фабула також тяжіє до завершення: у фіналі маємо фіксований результат досягнення чи недосягнення героєм самості, гармонізації його душевного світу, що суттєво відрізняє її від наступної концепції героїчного – екзистенційної.

Дослідження Фрая становить, по суті, спробу систематизувати наративні варіації оповіді про героя, створити класифікацію, яка б включила у себе всі потенції прояву героїчного у літературі. На думку дослідника, мистецтво ХХ століття просякнуте іронією, хоча починається нова фаза у розвитку літератури – повернення до міфу, ілюстрацією чого може слугувати не лише література і пошук психоаналітиків, особливо юнгіаніського спрямування. Подібна позиція і у П. Радіна, який виділяє чотири цикли розвитку героїчного міфу: цикли Крутія (герой по-дитячому несформований, цинічний, жорстокий), Зайця (герой – суспільна людина, що корегує свої бажання і вчинки), Червоного Рогу (герой покинутий на землі) і Близнюків (агресія героя заслуговує на кару і він повинен приборкати свої деструктивні прояви) [детальніше див. Хендерсон Дж. Л. «Древние мифы и современный человек» – 110, 110–112]. Згідно з ідеєю циклічності героїчного в культурі і літературі, у ХХ столітті цикл Близнюків переходить у цикл Крутія, що ми бачимо на прикладі образу героя постмодерністської літератури.

Але якщо ми таки вийдемо за рамки суто літературознавчих студій, різниця між класичною героїчною моделлю та архетипною все ж залишається концептуальною. І якісне розрізнення ґрунтується на спрямуванні героя: героя класичного типу супроводжує смерть (його ворогів, врешті і його самого); герой архетипний спрямований на життя, на досягнення таємниці буття, самопізнання та самореалізацію, на гармонізацію відносин себе та світу.

2.1.3. Дихотомія «герой – філістер» у контексті кризи європейської культури XX століття

У XX столітті трагедія стала атрибутом повсякденного існування людини. На думку І. О. Києнко, саме трагедія, на яку обернулося «щоденне існування людини, приреченої на самотність у натовпі <...>, в найбільш адекватній формі відбиває метафізичне буття сучасної людини» [45, 5]. Трагедійний настрій забарвлює іронічність XX століття, що й визначає основні параметри категорії героїчного цього століття. Характерною особливістю осмислення цієї проблеми у минулому столітті було виведення героя – *суб'єкта екзистенційного процесу*, на противагу герою-пізнавачу, чи герою-креатору. Тепер домінантними рисами героїчної особистості виступають такі, що перетворюють наперед задані існування і ситуацію на достатні, креативні й плідні. У концепціях героїчного, висунутих у XX столітті, наголошується ситуація протистояння героя і системи, ідеології, масової ілюзії тощо. Однак, класична героїчна модель не зникає з поля зору теоретиків, а й надалі виступає об'єктом прискіпливого аналізу, хоча і деконструюючого.

Епохальною вважається праця О. Шпенглера «Занепад Європи» (1918–1922), у якій вперше було задекларовано приреченість західноєвропейської культури, поглинутої мертвим інтелектом цивілізації [114]. Починаючи з XIX століття, вважає вчений, фаустівський дух, спрямований на самознищення, став панівним у європейській культурі, що виразилось у запануванні масовості та механістичності. Суспільство розчарувалося у раціональних чи релігійних поясненнях буття, його гаслом став вислів Ніцше «Бог вмер» [72, 10].

Досвід двох світових воєн спонукав мислителів XX сторіччя переосмислити основну морально-етичну проблему співвідношення добра та зла. Традиційний біблійний погляд на те, що Бог є Абсолютне Добро й Чисте Світло, позбавлене будь-якої п'їтьми (Ів. 1: 4–5), дедалі частіше поступається неоязичницькому релятивізму, який вчить, що добро може стати злом, а зло – добром. Це відкрило шлях ірраціоналізму масової свідомості та бездуховному прагматизмові виробництва заради нього самого. У такому суспільстві героїка виглядає анахронізмом.

У цьому річищі переглядали й поняття героїчного та філістерського. Для свідомості XX століття характерна формула Брехта: «Не-

часна та країна, якій потрібні герої» [19, 133]. Нідерландський історик Й. Гейзінга прямо говорить, що героїзм став явищем відмерлим, оскільки технічні засоби ведення війни знищили агональний дух, який лежав в основі героїзму і передбачав певні правила, засновані на кодексі чесного суперництва. «Фатальний розвиток технічних і політичних можливостей та розмивання моральних засад, яке зайшло вже далеко, у новітній час майже у всіх відношеннях зробили бездіяльною, навіть в умовах озброєного миру, створену з важкою працею конструкцію воєнного права, коли супротивник визнається рівноцінною стороною, що має право на чесне та шанобливе обходження» [109, 118].

Авторитетні представники екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр, А. Камю) вважали, що з втратою віри в Бога людина позбулась будь-яких моральних орієнтирів [82, 327]. Ж.-П. Сартр пише, що вона відчуває себе самотньою та покинутою, переповнена відчуттям тривоги та відчаю у світі без Бога. Віднині вона приречена вибирати своє буття і нести тягар відповідальності за свій вибір, позаяк свобода в екзистенціалізмі стає іманентною буттю як такому. Відповідно екзистенціалісти трактують поняття автентичності, під яким вони розуміють справжнє людське буття, позбавлене заданості власної долі, її залежності від соціальних конвенцій, переконань, закономірностей. Автентична людина вільно проходить процес становлення, діє та усвідомлює відповідальність за свої вчинки. Автентична особистість вважається екзистенціалістами найвищим проявом людської волі, метою внутрішнього пошуку людини та етапом досягнутої внутрішньої зрілості. Бути чи не бути людині автентичною – залежить від самої людини [82].

Виходячи з окреслених положень, Ж.-П. Сартр критикував прагнення людей спрощувати розуміння понять *герой* та *боягуз*. Люди, як писав він, хотіли б, аби героїзм був рисою вродженою, тому що це слугує виправданням власної негероїчності. Героїчність є результатом вільного вибору ролі героя в кожній окремій ситуації, і цей вибір ніколи не буває остаточним [82, 334–335]. Своєрідним подвигом екзистенціалісти вважають вибір власної автентичності та щоденне існування у чужому оточенні неістинного конвенціоналізму. К. Ясперс називає сучасним героєм того, хто стверджує себе перед лицем маси, тиском її влади [121, 396], і виявляє риси, які швидше є антонімічними до прикмет класичного героя. Так, на думку філософа, героїзм людини сьогодні «позбавлений в діяльності блиску, у впливі – слави» [121, 395], герой позбавлений визнання та авторитету перед масою,

він трагічно самотній у світі, торуючи шлях до самоствердження та до *Іниого*: «Не занурюючись у діяльність кумирів існуючого порядку, що приходять і йдуть, він перебуває в якості самобуття для самобуття, бо він створює життя як вимогу засобом дії в іншому, виходячи з його власних витоків, не перетворюючись для нього в ідола у своєму протиставленні йому» [121, 397].

Особливого значення етика екзистенціалізму надає межовій, або пороговій ситуації, «що вимагає від людини переживань і вибору, які вичерпують її сутність і в яких вона безумовно і остаточно стверджує себе» [25, 88]. Власне межова ситуація екзистенціалістів репрезентує сучасну інтерпретацію архаїчного ритуалу переходу, або ініціації, який знаменував для людини певну життєву зміну. Антропологи виділяють три фази ритуалу переходу: відділення, лімінальність і возз'єднання. В. Тернер пояснює, що спочатку людина відділяється від тієї соціальної групи, до якої належала, чи позиції, яку вона займала, або ж від «певних культурних обставин («станів»)» [87, 168]. Для другої фази характерне переживання становища, яке людина не знала в минулому й не знатиме в майбутньому (щось на зразок соціальної смерті). У третій фазі людина включається в ту суспільну структуру, до якої вона віднині належатиме. Тернер пише, що від людини, яка пройшла процес ініціації, чекають, що вона «буде вести себе тут у відповідності до визначених звичними нормами і етичними стандартами, що регламентують поведінку тих, хто займає певне соціальне положення в системі таких положень» [87, 169]. В екзистенційному підході до осягнення поняття межовості відчутний іронічний модус мислення, який власне і трансформує параметри порогового процесу: якщо суспільство характеризується високим рівнем несвободи і неавтентичності, то порогова ситуація вивільняє людину з пут соціальної буденності, а не включає у неї.

Найкраще стан людини у повоєнному світі проартикулював А. Камю, який стверджував, що людина живе у страху перед війною і смертоносними ідеологіями. Вона втратила впевненість у власній «вірності історії і більше не може повернутися до історичності як частини себе, щоб набути втрачене – красу світу та облич, тому ми живемо у світі абстракцій, трибун і машин, абсолютних ідей і месіанства» [40]. Людей вбиває тиша, відсутність діалогу та комунікації і єдиний шлях звільнитись з цієї пастки – навчитися знову спілкуватися один з одним. Що винесли з власної історії багато європейців, так це, на думку філософа, відразу перед вбивством та насиллям, і що основний вибір,

який потрібно робити сучасній людині, – це вибір між «вбивати та бути вбитим» чи «ні» [40].

Літературно-теоретична думка за умов панування тоталітарних режимів ХХ ст. виразно тяжіла до формування й запровадження спрощених, деформованих і, головне, архаїзованих стереотипів героїчного засобами масової культури. На експлуатацію героїчних моделей поведінки тоталітарними ідеологіями звертають увагу Ц. Тодоров в праці «Обличчям до екстремі» (1992) та У. Еко у книзі «П'ять есеїв на теми етики» (1997). Для У. Еко герой належить до архетипів *ур-фашизму*, тобто Вічного фашизму, в чийй ідеології героїзм втрачає статус надзвичайного та рідкісного явища, яким він вважався у міфах і давніх епосах, а, навпаки, перетворюється у *норму поведінки відданого послідовника ідеї*. Характерною рисою ур-фашизму виступає його безпосередній зв'язок з *культулою смерті*, якої прагне такий герой, але найчастіше, він сам стає причиною смерті іншої людини [116, 75]. Пропаганда героїзму процвітала в Італії за часів Муссоліні. Письменник згадує, що д'Аннунціо навіть присвоїли титул Віщого співця «за націоналізм і звеличення героїства» [116, 62].

Ідея Ніцше про «біляву бестію», яка відкинула з метою граничного самоствердження християнські цінності, так само, як «Нібелунгів кітч» (У. Еко), що заповонив Німеччину у 1930–40-х роках, були тими дріжджами, на яких зростало звеличення й самозвеличення Гітлера. На ґрунті соціального невдоволення й агресії обивателя проти засад християнської культури звернення до архетипних образів німецького язичництва принесло свої плоди у вигляді всенациональної відданості ідеологічним догмам. Як наголошує Ц. Тодоров, у промові Гімmlера в Познані при характеристиці ідеального есесівця перелічено всі основні героїчні чесноти, і це лише сприяло тому, що есесівці відчували себе «спадкоємцями героїчної традиції» [92, 281–282]. Вчений також цілком закономірно порівнює «тоталітарний героїзм» нацистського і сталінського режимів, підкреслюючи, що він виявляє різкі відхилення від класичної героїчної моделі європейських літератур [92, 281–282]. Контраст між пропагованими ідеалами та соціальною дійсністю, підміна почуття соціального обов'язку жадобою влади, яка веде до надмірностей та зловживань, свідомо гра логічними моделями, тобто софістика, яка змальовує, скажімо, репресії проти власних інакодумців як захист Батьківщини, все ж призводить до перетворення героя в тоталітарній країні на *симулякр*.

Офіціоз провокував – переважно у формах масової культури – пропаганду повного самозречення в ім'я народу й партії; при цьому

еклектично змішувалися фольклорні архетипи, рефлексії християнської життійної літератури й неокласицистська спадщина. Це стосується як фашистської, так і радянської ідеологічної пропаганди. Зокрема, радянська пропагандистська машина акцентувала, що подвиг – це готовність до самопожертви в ім'я народу [95; 163]. Підкреслювалася особлива виховна функція героя та його подвигу, які повинні слугувати прикладом для наслідування [84, 58]; інші концепції героя та героїчного трактувалися як реакційні.

У цілому радянське літературознавство та естетика всіляко підносили нівелювання індивідуальності героя, його самоприниження перед народною масою, його підлеглість колективній волі (зазвичай – «партійній»). Достатньо для ілюстрації пригадати нищівну критику першої редакції «Молодої гвардії» О. Фадеєва, в якій автор, захоплений живим матеріалом, не надав належної уваги керівній ролі «старших товаришів». Ситуація втручання партійних ідеологів у творчий процес стала ознакою доби. Теза про те, що «стиль радянського мистецтва визначається саме творами монументального, героїчного плану» [21, 17] виявляється єдиною універсально правильною для цензурного диктату ідеології. Б. Буряк підкреслював, що «заземлений» на власному мікрокосмі персонаж не може представляти суспільство, тоді як справжня «художність – це завжди проблемність і масштабність», несумісна з «заземленістю» [21, 20]. Мало того, радянське літературознавство схильне було нівелювати межі понять «герой», «позитивний герой» та «головна дійова особа» в літературі соцреалізму. Так, Б. Мейлах писав, що головним «героєм радянської літератури є позитивний герой наших днів» [63, 172]. Спрощеність у трактуванні героїчного виявилася у тенденції до ідеалізації будь-яких вчинків позитивного героя, «героїзації буднів» пересічної радянської людини [63, 172; 29, 31–38]. О. В. Білий вважав, що істотною рисою позитивного героя літератури соцреалізму є те, що він обов'язково виступає «як носій марксистсько-ленінського світогляду, як виразник найпрогресивніших тенденцій в історичному русі людського суспільства» [15, 94].

Радянське літературознавство напрацювало величезний масив теоретико-критичної літератури, де проблема героїчного розглядалася у різноманітних ракурсах та на різному літературному матеріалі [29; 53; 54; 58]. Це питання загострювалось у дискусіях, які періодично розгорталися на шпальтах центральних газет та журналів і були викликані протиріччям між прагненням письменників подолати «залакований» стереотип героя соцреалізму та тенденцією до зображення дегероїзо-

ваних персонажів: офіційна критика була стурбована відсутністю або недостатньою масштабністю ідеального героя. Проте водночас остаточно вичерпувався образ героя, що виражав ідеал «простого трудового життя»; цей норматив вже ніяк не був здатний стримати ентропійні процеси в суспільному та культурному житті країни.

Радянська теорія літератури дуже дбала про особливий статус поняття *герой*. Зокрема, це вилилося у критику практики позначення цим терміном головної дійової особи художнього твору. Авторитетність основного значення часто стає підґрунтям для сумніву в коректності широкого застосування поняття *герой* в значенні *літературний персонаж*. Наприклад, Л. І. Тимофеев вважав за потрібне зберегти той статус героя, що був притаманний раннім етапам розвитку поняття. У словнику літературознавчих термінів вчений подає дефініцію поняття герой у статті «позитивний герой», під яким він розуміє «носія естетичних ідеалів» автора [88, 112]. Такої ж думки дотримуються Л. Чернец («героєм <...> в певних контекстах недоречно називати того, хто не має героїчних рис» [113, 67]) та О. М. Бандура (відзначаючи, що героєм здебільшого називають позитивного персонажа [12, 53]).

Проте навіть у рамках офіціозу трапляються літературознавчі дослідження категорії героїчного, які спиралися на інші традиції. У них вчені не збивалися на рівень ідеологічного штампу і збагатили світову науку оригінальними концепціями.

Героїчний характер, форми його прояву та способи розкриття в літературі стають певним плацдармом для *типологічної класифікації персонажів* у М. Бахтіна («Естетика словесної творчості», 1922). Дослідник виділяє *героїчно-авантюрний та соціально-побутовий надтипи* літератури. В основі першого лежать: воля бути героєм, тобто постаттю, серед людей видатною; воля бути коханим та воля долати фабулізм життя. Це виражається у відкритості та незавершеності життєвих станів, їх зміні й різноманітності, яка заважає героєві досягнути завершеності власного «Я» – саме це суть ситуацій, які організують художнє зображення життя героя. Такі персонажі виступають у романі-мандрівці та романі-випробуванні; у першому образ людини ледь намічений, у другому – поданий статично, без динаміки розвитку, він готовий і догматичний, бо вчинки, здійснювані героєм, зумовлені його ідеальністю¹. Найбільш «чистим та послідовним» героїчним жан-

¹ В. С. Халізов до авантюрно-героїчного типу долучає богів ранніх міфів, романтичних героїв та «духовних мандрівників» та романтично налаштованих персонажів, які вірять у власне обранництво [105, 163].

ром Бахтін вважав бароковий роман, який «не допускає нічого середнього, нормального, типового та звичайного; все набуває тут грандіозного виміру» [14, 203]. У своєму подальшому розвитку барокова героїка (Льюїс, Радкліф, Уолпол) дала, крім авантюрно-героїчного роману, ще один напрямок – патетико-психологічний сентиментальний роман, у якому, на думку Бахтіна, знайшла вираз героїзація слабкої, «маленької людини» [14, 203]. Для персонажа ж соціально-побутового роману характерні інші цінності: зникає організуючий момент історії; любов набуває виміру любові до звичайного, буденного; центральне місце в аксіології займають соціальні, особливо ж сімейні цінності. Другий тип персонажа широко представлений у міській та бюргерській літературі, що підносила образ кмітливого простолюдина і нещадно висміювала філістеризм ще вчора «героїчних» кліриків та феодальної знаті. Якщо мова заходить про протагоніста, то для першого типу характерним були тяжіння до завершеності та викінченості, а для другого типу – незавершеність фабули життя.

Уже згадана вище дослідниця О. М. Фрейденберг, беручи до уваги той факт, що міф репрезентує первісне світосприйняття, висунула цікаву, і на нашу думку дуже слушну тезу про те, що герої виступають персоніфікованою архаїчною формою майбутніх абстрактних систем світосприймання, таких як філософія чи гносеологія. Тобто герой стає засобом вираження знань людини про світ, репрезентом епістеміологічного стану епохи, а осмислення концепції героїчного, прийнятої в певному суспільстві у певний час, може дати нам цілу картину становища людини і суспільства [101, 62].

Інший погляд на видатну особистість та її роль подав історик та етнограф Л. М. Гумільов у книзі «Етногенез і біосфера Землі» (1979), де він дискутує з М. К. Михайловським стосовно *героя* як керівника пасивного натовпу. На противагу поняттям *герой* та *героїзм* Гумільов вводить поняття *пасіонарій* та *пасіонарність*, хоча часто вживає у значенні «пасіонарій» якраз слово «герой». Під пасіонарністю, яка, на його думку, є ознакою біологічною та спадковою, історик розуміє здатність та прагнення до зміни оточення, «ефект надлишку біохімічної енергії живої речовини, що породжує жертвність часто заради ілюзорної цілі» [27, 544]. Імпульс пасіонарності буває настільки потужним, що носії цієї ознаки – пасіонарії – не зважають на наслідки своїх вчинків; пасіонарність є атрибутом підсвідомості, який визначається особливостями будови нервової системи [27, 271]. У пасіонарії імпульс дії перевищує імпульс інстинкту самозбереження; характерною стає повна посвята себе певній меті, яку вони переслідують інко-

ли впродовж цілого життя. Пасіонарії «не можуть жити повсякденними турботами, без цілі, яка їх приваблює» [27, 288]. Вони відіграють важливу роль у збереженні суспільства, оскільки рівень пасіонарності групи, залежний від кількості пасіонарів у ній (ще одна відмінність «пасіонарія» Гумільова від «героя» Михайловського: пасіонарій не веде натовп, а формує його), визначає резистентність суспільства перед зовнішньою загрозою. Однак у мирний час пасіонарії не знаходять собі місця, і тут уже на перший план виходять звичайні обивателі, або «гармонійні» особи, у яких пасіонарний імпульс та імпульс самозбереження зрівноважені; вони примножують матеріальні блага за вже готовими взірцями, натомість створення нових – функція людей з підвищеною пасіонарністю. Пасіонарність, на думку Гумільова, може проявлятися не лише у «подвигу «безпосередньої дії», а й у науці, мистецтві тощо [27, 299]. Величезне значення мають героїчні зусилля пасіонарів у справі зачинання етногенезу – формування нації.

У дусі традиційної домінації етичної парадигми трактує проблему російський дослідник міфу Є. М. Мелетинський, дискутуючи з психоаналітичними поглядами на героя: тут герої, проходячи шлях, «який має значення парадигми для майбутніх поколінь, все ж набувають величі перш за все в надособистісному плані, в зв'язку з символізацією загальнолюдських цінностей, а не в плані психології окремої особистості» [64, 229].

А. О. Нуйкін вважав, що не можна підмінити поняття «позитивний герой», «ідеальний герой», «героїчний характер». Тим більше, не варто прив'язувати до даних понять «головну дійову особу» та примусово надавати героїчному персонажу виключний статус у сюжеті твору. Неможливо виділити й універсальні ознаки героя, які були б дійсними у будь-який час та за будь-яких умов, тому що це поняття залежить від наявної історично-соціальної ситуації. За типологічний критерій, на думку вченого, слід взяти функціональність героя, його здатність своїм життєвим прикладом давати відповіді на запитання «що робити»: «герой демонструє, що потрібно робити кожному з чесних людей і як саме, щоб розв'язати ключові, нарізлі, невідкладні соціальні проблеми» і саме в цьому полягає типологічна суть ідеального героя [73, 79]. Дослідник заперечує ряд типологічних ознак, які виділяли в героїчному образі дослідники минулих поколінь, стверджуючи, що ідеальний герой «не тотожний ідеальній людині, гармонійній особистості, людині майбутнього, він не вождь, не носій ідеалів, але він – обов'язково герой» [73, 82]. Тому заперечення існування ідеального героя, як і власне героїчного в сучасній літературі, дослідник

вважає ненауковим підходом. При його вивченні доцільно відмовитися від стереотипних уявлень, а виходити із замислу автора, згідно з яким «артикуляції» героя слугує вся система персонажів, включаючи антигероїчні образи.

На Заході ж критицизм та песимізм у ставленні до новітньої історії та становища людини, які виразно проявилися в дослідженнях філософів, істориків, соціологів та психологів ХХ ст., створили ґрунт для виникнення епістемі постмодернізму, проголошеної у програмній праці Ж-Ф. Ліотара «Стан постмодернізму» (1979). Перш за все, під постмодернізмом розуміється індивідуальне світосприйняття та світовідчуття людини, особливо ж стосовно її здатності осягнути світ та своє місце в ньому. Постмодернізм вважають епохою суттєвого перегляду ідей та установок минулого [107, 200]. Така переоцінка вилилася у концепцію Ліотара про недовіру до метаоповідей як основну характеристику стану постмодернізму [55, 11]. Під метаоповідами він розумів «пояснювальні системи», що слугують організації суспільства та його самовиправданню (історія, наука, релігія, мистецтво тощо). Метаоповіді постають як історії про знання, вони надають знанню позірної закінченості і таким чином роблять його легітимним.

Криза метаоповідей ґрунтується на кризі самої легітимації, що її забезпечувала оповідь, створена відповідно до панівного ідеологічного дискурсу. «Наративна функція втрачає своїх функторів» – великого героя, великі небезпеки, велику мету, і разом з ними втрачає авторитет описової системи, яка є адекватною до дійсності [55, 11]. Це у свою чергу породжує стан епістеміологічної невпевненості. Бачення світу як хаосу, недетермінованого та децентрованого, позбавленого будь-яких ціннісних орієнтирів, складає основу так званої «постмодерністської чуттєвості». Світ починає розумітися як розгорнутий текст; особливу сигніфікацію отримують концепції текстуалізованого буття у всіх його проявах, мови-коду, яка структурує та диктує не лише доволишню дійсність, а й саму людину, яка так само може структуруватися. Ж. Бодріяр у книзі «Символічний обмін і смерть» (1976) пише, що сьогодні реальність поглинається гіперреальністю та симуляцією [16, 44], код стає пануючим у продукуванні будь-яких цінностей та замінює собою старі моральні й естетичні критерії разом із критерієм доцільності. Відповідно вирішується постмодерністами і проблема людини, яка трактується тепер як «заперечення суверенного автономного індивіда з опорою на анархічне колективне, анонімний досвід» [162].

Перегляду з точки зору традиційної аксіології було піддане і явище героїзму у структуралістів (Бодріяр, Тодоров). У світлі панмовних концепцій буття воно також набуває текстової інтерпретації. Вивчаючи особливості героїзму періоду Другої світової війни, Ц. Тодоров виділив основні складові героїчної моделі сучасності. Найпершою героїчною чеснотою вчений вважає вірність ідеалові, незалежно від моральності самого ідеалу¹. Ідеал для героя перетворюється на моноідею, яка повністю його поглинає, стаючи вагомішою за власне життя чи життя оточуючих. Це призводить до самотності героя, котрий відчувається від близьких людей як від фактора слабкості [92, 16]. Саме *абстрактність ідеалу* стає основою для протиставлення чеснот героїчних та чеснот щоденних, що мають своїм адресатом людину. Наступним елементом героїчного виступає героїчний наратив (в ролі засобу збереження подвигу у часі). Тодоров зауважує, що часто майбутня оповідь диктує сьогоднішні вчинки: люди, які збираються здійснити щось героїчне, зважають на те, який вигляд матиме їхній вчинок у майбутніх розповідях, тобто у свідомості героя присутній адресат його вчинку – Історія [92, 32–36]. Та й виховуються люди на героїчних зразках минулого, тому що оповідальна функція притаманна будь-якому суспільству. З юних років майбутніх героїв надихають книжкові чи легендарні персонажі, і «вже в розпалі своїх діянь герої передбачають результат, що згодом виллється у слові. Майбутня розповідь творить сучасне» [92, 21]. І ще : «Герой перестає бути героєм без величального оповідання» [92, 62]². Разом із слабкістю тіла герой долає інстинкт самозбереження, життя перестає бути для героя найвищою цінністю, воно девальвує у порівнянні з цінністю ідеї, яку захищає герой. Тодоров пише, що героїзм завжди спрямований до абсолюту, а оскільки смерть – найвищий вияв абсолюту, то можна сказати, що героїзм спрямований у смерть: «Смерть закладено в долю героя. В цьому і полягає різниця між ним та іншими людьми. Сама лише надзвичайна могутність, якою наділений витязь, вже відмежовує його від звичайних людей, а те, що він надав перевагу смер-

¹ Подібної думки дотримується російський літературознавець С. Аверинцев, який підкреслює, що в світі героїчної етики все виявляється перевернутим, тому що не ціль освічує засіб, а засіб – подвиг – може освятити будь-яку ціль, тому дії героя у найвищі моменти стають безцільними, прикладом чого слугують атлетичні ігри [5, 67]

² Тут доцільно пригадати вислів Ф. Ніцше про те, що «не буде недостойним для найбільшого героя прагнути залишитися і після смерті у пам'яті людей, хай навіть це будуть чорнороби» [71, 62].

ти над життям, робить цю межу ще ширшою» [92, 62]. Світ героя, на думку Тодорова, одновимірний, і саме в цьому полягає його слабкість: світ для героя задається опозицією понять «ми – вони, друг – ворог, відвага – страх, герой – зрадник, чорне – біле». Така система характеристик більше відповідає становищу, що орієнтує на смерть, а не на життя» [92, 20].

Отож, модель героїчного перестає бути привабливою та корисною для людства, і воно шукає нового ідеалу для себе, звертаючи свій погляд до повсякденності. На цьому ґрунті перероджуються моделі героїчного: на передній план виходять чесноти, спрямовані до окремої людини, а найвищої цінності набуває саме життя: «Сьогодні переможені викликають більше приязні, ніж переможці. Здається, цього разу сторінку героїзму остаточно перегорнуто» [92, 66]. Проте дослідник переконаний, що героїчна модель не зникає, а лише черговий раз підлягає метаморфозі й існує далі у модифікованому вигляді. Над сучасним героєм не тяжіє загроза смерті [92, 68], і він не вважає за потрібне ризикувати власним життям заради звання героя, не відокремлюється від соціального полотна, йому притаманний культ інтелектуальної чи політичної могутності, яка передбачає поцінування якостей, подібних до класично-героїчних, їхні образи створюються за класичними героїчними зразками минулого за рахунок експлуатації цієї моделі в ЗМІ. Влада заради влади – мета сучасного героя, втіленням якого, на думку дослідника, в сучасному світі виступає політик або менеджер [92, 280].

Водночас зростання машинного виробництва, розвиток суспільства в напрямку все більшої спеціалізації призводять до втрати людиною своєї цілісності, розуміння власної індивідуальності. Світ стає технократичним, детермінованим законами виробництва, «світом абстракції, де все підпорядковане механістичному процесу» [18, 376]. Ознакою доби стає, на думку Г. Арндт, світовідчуження: а людина виявляється «відкинутою назад, але не до світу, а до себе» [9, 195]. Тому й суспільство називається «суспільством індивідів», у яких Я-ідентифікація та орієнтація майже повністю витісняє Ми-ідентифікацію [117, 217]. Століття починає визначатися як «здецентрований і деструктивний вік» [107, 110], «століття натовпів» [68], а людина в ньому – «самотньою людиною мас» [9, 198].

Висока диференціація та техноморфність суспільства виводять на поверхню антропологічних пошуків проблему розщепленості особистості. Причини називаються різні. У психоаналітичних теоріях проблема розщепленості з'являється ще у Фройдівій тріаді *ego-superego-*

id, яка становить психічну структуру особистості і перебуває в постійному внутрішньому конфлікті. Соціолог Н. Еліас убаचाє причину даного явища у самій природі людині, що дозволяє, з одного боку, протиставляти себе іншим, а, з іншого, своє тіло – душі, а також у глибинному конфлікті сучасного «Я», позбавленого «Ми» [117, 279]. Екзистенційна етика, зокрема А. Камю, пояснює розщепленість індивіда конфліктом між прагненням людини до цілісності та абсурдністю буття [41, 35]. Т. В. Адорно схильний пояснювати такий розпад інструменталізованим світоглядом, який вплив з раціоналізованості Просвітництва, його «десакралізуючої програми» і з несумісності набутого знання й практики, що приводить до страждання від володіння знанням [6, 129]. А. А. Горелов, розмірковуючи над проблемою розщепленості сучасної людини і культури, у якій існує людина, вважає її наслідком втрати людиною її душевно-духовної суті, що впливає зі втрати людьми своєї унікальності, із стандартизації людини [26, 44]. На його думку, саме в такому стані речей варто шукати причину могутності двох основних форм сучасної ідеології – ідеології влади та ідеології споживацтва [26, 46].

Які б не називалися причини, усі вчені одностайні в одному: людина втратила свою цілісність та індивідуальність, і в цьому полягає основна біда епохи. Наслідки такої розщепленості простежуються в ізольованості індивіда та його нездатності до прояву емоцій, в неподоланному внутрішньому конфлікті між відокремленими фрагментами особистості, яка, тим не менше, *прагне цілісності* та повноцінної комунікації. Депресія та розчарування, про які писав ще Дюркгейм, стали для самотньої людини хворобами цивілізації, єдиними невідносними та реальними у світі, а «пошук насолоди, ще більш безнадійний, ніж пошуки Граалю, протиставляє кожного кожному та собі» [69, 112]. Тому песимізм стає невід'ємним супутником таких епох, як наша [див. докладніше С. Московічі «Машина, що творить богів» – 69].

Дуже влучно підсумував причини занепаду культури після Другої світової війни польський філософ С. Моравський, який виділяє кілька причин явища: 1) надорганізацію та надраціоналізацію соціального життя при занепаді авторитету Левіафана – державної організації, 2) втрату впевненості в науці як найвищої цінності, що виходить з підпорядкування технології, її інструментального підходу до буття, 3) виробництво заради виробництва, важку працю, життя, спрямоване лише на постійне покращення матеріального становища, 4) демократизацію культури, яка перетворилась на «тривілізацію» культурної продукції для масового споживання і служить для «промивання моз-

ку», 5) інтенсифікацію процесів матеріалізації міжособистісних відносин, дезінтеграцію соціальних зв'язків, алієнацію світу, що позбавляє смислу будь-яке існування [144, 99–103]. Тому людина у другій половині ХХ століття виявилась надзвичайно самотньою у своєму переживанні тиску оточуючого суспільства. Недарма британська письменниця А. Мердок пише про «відчайдушний соліпсизм, який не залишає місця для любові й обов'язку, чи комплексу звичних моральних правил», тому обиватель починає вважати лише насильство «чесним в пригноблюючому суспільстві» [145, 14].

Як зазначають дослідники, чим більше людина прагне розриву зі світом, тим більше вона тяжіє до містики, звідки випливає тотальна міфологізація свідомості мас у ХХ столітті. Християнство для багатьох втратило свій авторитет ще в добу раціоналізму; людина виявилась позбавленою свого «символічного життя», і це стало причиною того, що, за Юнгом та Фроммом, людина середини ХХ століття виявилась відкинутаю назад до жорстокості та неприборканості [120, 237; 104, 318]. На цьому ґрунті відбулося відродження давньої «поганської» героїчної моделі, яка все більше переважає у ситуаціях визначення добра та цінностей в сучасному світі, на що вказує Фромм. Мета поганського героя полягає в завоюванні та утриманні влади, підсумок життя базується на славі, гордості та вмінні вбивати.

Якщо зважити реальні цінності нашого сьогодення життя, то виявиться, що вони породжені прагненням бути сильнішим від інших, підкоряти, перемагати, експлуатувати їх [104, 319]. В основі такої поведінкової моделі лежить прагнення «посідати та мати». Психопаналітики вважають, що людям необхідно подолати «внутрішні катастрофи», стан розірваності, втрату самоцінності; знайти шлях до духовного розвитку та самовираження, у чому їм може допомогти звернення до міфу та архетипів (Юнг), до біблійної етики (Фромм), яка навчає відмовлятися від споживацького ставлення до життя та близьких. Психопаналітики (Юнг, Фромм, Едінгер) звертаються до постаті Христа як «героя любові, героя без влади», «героя буття» [104, 318], який демонстрував подвиг щоденного служіння людям.

Таким чином, говорити про цілковите зникнення героїчного з історичного тла ХХ століття було б надмірним спрощенням. Сила й вплив категорії героїчного виражаються навіть у тому, що воно породило чимало псевдогероїв або тоталітарних героїв, яким поклоняються натовпи. Карлайл був переконаний, що історію складають біографії великих людей [127, 14]; сучасний психолог С. Московічі доводить, що творцями історії та героями новітнього часу виступають «люди-

маси». Поява нового явища – «навали мас» – призводить до влади міфологізованої свідомості, яка проявляється у потребі поклоніння вождям. Саме вожді, на думку Московічі, складають згусток натовпу і перебирають на себе уявлення про основні героїчні чесноти. Сміливість, мужність, відданість ідеалам сприяють формуванню культу сили і важать для вождя більше аніж інтелект, який розхолоджує [68, 164–169]. Вожді – завжди фанатики запаморочені ідеєю-фікс, заради якої вони жертвують усім, чим дорожить звичайна людина. «Його ідея – не лише засіб, інструмент амбіцій, котрим він користується на свій лад. Вона є переконанням, беззастережно нав'язаним ходом Історії або Божим велінням. Будь-яка його дія націлена на досягнення тріумфу – доктрини, релігії, нації – за будь-яку ціну. Інші люди, від першого до останнього, підкоряються йому і виконують свій обов'язок, підпорядковуючись йому» [68, 164]. Вождь – завжди авторитет, але, на думку Московічі, авторитет стає уразливим місцем вождя, як і будь-якого героя, бо він простягається лише на період успіху і тут Московічі спирається на Ле Бона. «Герой, якому натовп напередодні влаштував овацію, назавтра вже освістаний ним, якщо доля була неприхильною до нього. Реакція буде тим різкішою, чим вищим був його авторитет. Тепер маса сприймає переможеного героя як рівного і мстить йому за те, що схилилась перед його вишністю, якої більше не визнає» [цит. за 68, 179]. Він цілком залежний від маси, що визначає «компоненти, які складають його формулу: здібності гіпнотизера, модель пророка і імператора» [68, 179], тому вождь – це людина, яка вміє вчасно і переконливо вимовити необхідні слова-гасла.

На думку соціального психолога Е. Канетті, героя і можновладця єднає момент виживання. Можновладець виживає за рахунок свого високого статусу, а герой стає героєм через прагнення вижити. Якщо він виживає часто, то починає відчувати власну обраність з-поміж інших. Шлях героя – це шлях людини, яка постійно загострює конфліктні ситуації до двобою, тому що двобій – найкоротший шлях до власної невразливості [42, 187–189]. Власне у концепції Канетті фактично присутнє обернене архаїчне уявлення про героя, яке раніше пов'язувалося зі смертю. Вчений пов'язав його з виживанням. Сучасна героїчна модель тут загострена до краю: уже не екзистенційний процес має значення, життя та невразливість стають метою героїчних вчинків.

Через свою несамостійність та некритичність свідомість пересічного обивателя потребує заповнення вакууму, який раніше займали релігія чи комунікація. Проблемою людини у ХХ сторіччі стала проб-

лема її залежності від абстрактних ідей, понять чи цілих систем, домінуючих у певний історичний період, які називалися ідеологіями чи релігіями (Юнг, Фромм, Московічі), «великими історіями» (Ліотар), або ж ілюзіями та міфами (Ле Бон). Саме ілюзії, за твердженням Ле Бона стають справжніми тиранами, а вожді та герої лише втілюють їх [детальніше див. – 108, 8]. Тому й невмирущим виявляється міф про героя, який змінює хід історії.

Суспільні процеси не могли не знайти свого вираження в мистецтві, яке у XX столітті поєднало у собі трагічне та комічне через поєднання естетичних категорій прекрасного і потворного. І. О. Києнко дотримується думки, що «в сучасному мистецтві відбувся складний процес взаємодії трагічного й комічного і агресивним елементом у цій парі виступає комічне. Висміюючи, пародіюючи трагічне, комічне набуває й певних якостей трагічного» [45, 6]. У поєднанні з категорією трагічного комічне перетворюється на іронію, яка супроводжує літературу XX століття, визначає її спрямування до дегероїзації. Явище дегероїзації базується на руйнації традиційної аксіології та зростанні дегуманізації культури, що відзначено в класичній праці Ортеги-і-Гассета «Дегуманізація мистецтва» (1948), де сказано, що мистецтво позбулося пафосу людського і перетворилося на чисте мистецтво без будь-якої парадності [147, 48]. Песимістичні настрої щодо долі людини знаходили своє вираження у різноманітних філософських течіях XX століття, пафос яких визначав «фаустівський дух» європейської цивілізації. Песимізмом просякнуті й мистецькі концепції сторіччя – від експресіонізму, для якого розщепленість та розірваність «стала провідною естетичною категорією» [17, 250], до поп-арту, орієнтованого на людину-споживача, у якого «слова, підмінені товарами, література, витіснена ужитковими речами, краса, замінена корисністю, жадоба матеріального, споживацького, заміняє духовні потреби» [17, 264].

Намагаються зруйнувати героїчний канон і представники феміністичної критики. Наприклад, М. Е. Паверс переконана, що традиційний героїчний образ є продуктом патріархальної грецької та римської еліти, що створювала героя, який відповідав її політичним інтересам. Оскільки цей образ міцно увійшов в європейську та світову культуру, то не дивно, що вчені, які його досліджували (авторка називає Юнга та Кемпбела), зосередились на дослідженні суто чоловічого героїчного архетипу, тоді як жіночий залишився осторонь досліджень в силу своєї неартикульованості [148, 5–6]. Дослідниця обстоює думку про те, що знаходження жіночого героїчного архетипу видається особливо актуальним саме зараз, коли в хаосі зруйнованої аксіології людство

намагається знайти новий базис для побудови свого майбутнього. Тому жіночий героїчний архетип дослідниця знаходить в образі матері Данаї та в символі пасивного, але рішучого опору Дафні.

Дослідження, спрямовані на подолання диктату героїчного, безумовно, артикують певний стан суспільної думки, вираженої і в літературі ХХ століття. Увага письменників зосереджується на осягненні обивательської свідомості, філістерство стало визначальною ознакою доби. Остаточно такий стан закріпився з настанням «суспільства споживання», в якому навіть людина стала товаром. У такому суспільстві людська комунікація опосередковується товарними відносинами і визначається купівельною спроможністю, «консумованою логікою» [139].

Риси обивательської свідомості, до яких долучають духовну та інтелектуальну сліпоту, відкрили, на думку Ц. Тодорова, шлях тотальному злу ХХ сторіччя. Саме пересічні люди, обивателі, ставали виконавцями зла і основні причини такого становища Тодоров вбачає в суспільстві, яке детермінує щоденні вади – наприклад, розпадання особистості, що бере свій початок у розриві між приватним та публічним життям, деперсоналізація або перетворення людини на засіб досягнення мети, насолода самоцінною владою; ці вади зростають всередині особистості і є суто персональними, але всі ці фактори детерміновані суспільством, його технократизмом та спеціалізацією [92, 159–209]. Розуміючи, що класична модель героя девальвувала, Тодоров шукає їй конструктивну альтернативу, достатньо дієву для подолання трагічного становища сучасної людини.

Втрата етичних критеріїв, загипнотизованість «магією зла» величезної кількості пересічних людей ХХ століття, знищило основу класичної інваріантної парадигми європейської літератури, яка полягала в опозиціюванні понять *герой* і *філістер*, позбавивши перший член опозиції його позитивного статусу. Критичні концепції, які висувалися впродовж минулого століття і, особливо, у його другій половині, вплинули на трактування цих категорій у літературі повоєнного часу.

Виходячи з нового осмислення історичних реалій ХХ століття, письменники, зокрема британці В. Голдінг та М. Спарк, порушують питання про етичний зміст явища героїзму як такого. Історичний універсалізм, ґрунтований на ідеї прогресу як результату досягнення мети, починає осмислюватись як причина страждань та невинного зла. Герой, що залишався колись носієм моральних чеснот і виявлявся жертвою обставин чи суспільного лицемірства, перетворюється на носія зла. Таке трактування обґрунтовано в працях Ц. Тодорова [92],

У. Еко [116] й, особливо, Н. Хамітова, який доводить, що з героя обов'язково виростає тиран [106, 293].

Водночас відзначимо, що в сучасній західній науці на перший план висувається здебільшого формальний аспект героїчного. Візьmemo для прикладу англomовні словники. Атрибутом героїчності тієї чи іншої людини А. С. Горнбі вважає визнання більшістю цієї людини як героя, тобто *рецепція спільнотою* стає відправною точкою аналізу героїчного [134, 558]: герой повинен бути відомим, шанованим, особливої ваги набуває лише його *суспільний статус*. Енциклопедичний словник «The American Heritage Dictionary of the English Language» (1969) у перших двох визначеннях підкреслює традиційний статус героя, наданий йому вже самим *народженням* (божественність одного з батьків), та статус, який герой отримує *за свої вчинки* (шана оточуючих). Обидві дефініції включають імплікацію наративного елемента (легенда, міф, відомість). Та наступні визначення фіксують вже виразну іронічну девальвацію поняття *герой* у сучасній англійській мові (наприклад, героєм називається *сандвіч величезного розміру* чи *підводний човен*) [156, 617–618]. Тобто, за атрибут героїчного визнається *екстраординарність* будь-якого виду – через саму лише наявність цієї конотації.

Не можна також обійти увагою певного внеску в теоретичне усвідомлення проблеми героїки українських вчених. Вони сьогодні висувають власні концепції героїчного, позбавлені ідеологічних штампів, які доволі різноманітні, наголошуються різні аспекти прояву феномену героїчного і це дозволяє говорити про актуальність цього питання і про таку його константну рису, як відкритість для дослідження.

У підручнику «Естетика» (2000) [92] мова йде про те, що герой не обов'язково овіяний трагічною аурою. Навпаки, якщо його надзвичайні вчинки не визнаються суспільством, він трактується як комічний герой. А якщо за несприятливих умов героєві вдається піднятися над ситуацією, то його оточує пафос піднесеного. Основою ж героїчного вчинку є необхідність «морально і духовно опанувати несприятливі життєві обставини» [52, 94]. Тут дуже чітко простежується зміна рецепції героїчного вчинку в українській теоретичній думці, зникає стереотип про подвиг як чинник героєтворення.

Герой як породження суспільства та складова екзистенції людини з'являється у дослідженні сучасного українського філософа Н. Хамітова «Філософія людини: від метафізики до метаантропології». Згідно його поглядів, герой включений у життя суспільства, породжений волею до влади над собою, власним тілом і «здатний впли-

вати на світ вчинком, який постійно рветься за межі його особистості» [106, 294]. Врешті-решт, така воля до влади приводить його до прагнення влади над суспільством, перетворюючи героя на *вождя*. Герой як вождь потребує для підтвердження сенсу власної влади міфотворення, яке, у свою чергу, перетворюється на ідеологію. Єдиний шанс уникнути такого розвитку – подвиг та смерть героя. Герой для філософа – одна із складових трагічної екзистенційної тріади зрілості людини *Геній-Святий-Герой*, що символізують відповідно дух-душту-тіло¹. Лише синтез цих трьох начал, поєднання цих трьох іпостасей народжує Боголюдину – «дійсну віху такого [духовного] еволюціонування» людства [106, 298]. Всі недоліки героїзму зникають за рахунок поєднання з іншими первнями. Героїзм як «безпосередній прояв мужності» [106, 296] позбавляється стихії матерії поєднанням зі святістю як «владою любові та непротивленням злу насиллям» [106, 294]. Хамітов вважає, що основні якості душі – еквівалента святості – м'якість, прагнення любові, терпимість властиві жіночому началу, яке з'єднує дух і матерію, знімаючи їх трагічну протилежність [106, 294–295].

Найзначніші українські літературознавці навіть у радянські часи прагнули акцентувати в рамках офіційних установок певні науково вагомі ракурси. *Нерозривний зв'язок категорій героїчного і трагічного* підкреслював М. Жулинський, зокрема зауваживши, що через розходження між ідеалом та дійсністю, які неможливо усунути, дані естетичні категорії ніколи «не втратять своєї значимості та глибини художнього розкриття» [37, 166]. Вчений вважає, що героїчному образу в літературі належить домінуюча роль, і що «образ героя узагальнював визначальні суспільні настрої і духовні процеси, виражав конкретно-історичні запити дійсності» [94, 414]. Т. П. Заморій у праці «В пошуках героя-сучасника» проводить ґрунтовний аналіз естетичної категорії героїчного у контексті дослідження руху різноманітних романних форм літератури 60–80-х років ХХ століття, зокрема, філософського та епічного роману, публіцистичної прози. Важливо відзначити, що автор підкреслювала тенденцію літератури до подолання «спекулятивних нашарувань навколо поняття героїчного в роки культу особистості та в період застою» [32, 186].

¹ Тут відчутний рефлекс православного погляду на людину: дана трихотомія вперше була застосована у V ст. св. Василем Великим як ускладнення ранньохристиянського погляду на людину як дихотомію «духа» й «тіла».

У новітній українській теоретичній думці поняття героїчного втрачає ідеологічну категоричність, але аксіологічний підхід, підкреслення моральної цінності вчинку, який вимагає особливих зусиль, залишається [56, 158].

Д. Затонський, у свою чергу, розмірковує над відношенням героїчного і позитивного в образах героїв, досліджуючи саме цей аспект героїчного образу в діахронічному зрізі. Він вважає, що поділ героїв на позитивних і негативних є «прямим наслідком соціологізації й ідеологізації людських стосунків» [34, 61]. Стародавнім грекам такий поділ був незнайомий, тоді як уже християнська етика характеризується появою «ряду героїв теології, філософії і мистецтва, позитивних в ідеологічно-соціальному значенні цього слова» [34, 62]. Що ж до ХХ століття, то тут оцінка героя з точки зору його позитивності/негативності далеко не така однозначна. Як пише дослідник, не варто вважати, що «в ХХ столітті *ідеологізований* герой – «позитивний» чи «негативний», не має значення – це лише проблема політично суперангажованих суспільств: комуністичних, націонал-соціалістських, фундаменталістських». Мало того, у масовій літературі основною ознакою позитивності героя слугує, на думку вченого, віднесення його до «наших» та переконаність, що він виживе у всіх перипетіях сюжету [34, 63].

Я. Поліщук пише про те, що герой є «концептуальним персонажем» і саме у ньому варто шукати «адекватного відображення естетичної новизни епохи» [77, 124]; тип героя потрібно особливо пильно досліджувати, «придивитися до масок та іпостасей його у невинуватих, знакових художніх текстах» [77, 123]. Таким чином, постать героя є тим ключем, який відкриває спосіб мислення та пізнання, а загалом й існування людини у певну епоху. Він виступає квінтесенцією етичних, естетичних та світоглядних позицій, домінуючих у певний час у певного народу.

Цікаве і нетрадиційне визначення *героя*, де критерієм героїчності стає вже не ідеологізація, а креативність особистості, дає у статті «Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті» О. В. Червінська. У теоретичному дослідженні історичного персонажа як традиційного авторка розглядає героїчну особистість як тип, чия «диференційна ознака» полягає в здатності діяти оригінально, вирішувати «альтернативні життєві ситуації нестандартним (нетиповим) способом» [112, 155].

При розкритті проблеми героя та героїчного у літературі виникає питання про розмивання меж між основним, первинним значенням

слова герой (людина героїчної постви) і літературознавчим терміном, який вживається на позначення головної дійової особи твору. І в першому, і в другому випадках присутня єдина якість, яка характеризує героя – його винятковість, особливий статус. Артикулювання цієї проблеми сучасними українськими літературознавцями свідчить про те, що питання залишається актуальним і сьогодні.

Г. М. Сивокінь наголошує на тому, що герой виступає *«реальним втіленням ідейно-естетичної, соціально-філософської концепції життя»* в літературі певного періоду і виражає суть літературного процесу як пошуку та інтенції письменника і літератури виразити дійсність [83, 39].

У підручнику з теорії літератури О. Галича, В. Назарця та Є. Васильєва йдеться про те, що «поняття «герой» асоціюється не лише з більшими чи меншими надприродними властивостями певної особи, а й, далеко не в останню чергу, з її функцією – бути вершителем дій, вчинків, вагомість яких особливо значуща, історично-актуальна. У самих письменників досить часто звучить вираз «наш герой», у якому висунутий на передній план відтінок *винятковості* персонажа зовсім не з точки зору наявності чи відсутності в його характері героїчних рис, а з метою підкреслення того провідного місця, яке він займає серед інших персонажів» [23, 143].

А. О. Ткаченко вважає, що основне значення слова *герой* змушує літературознавців вдаватися до оцінних термінів *позитивний герой* та *негативний герой*, а також, до терміну антигерой [89, 53]. Сам вчений, очевидно, схильний думати, що це поняття слід застосовувати до «образу цілісної, всебічно розкритої у творі особи» [153, 53].

Отож, новітнє літературознавство, як зарубіжне, так і вітчизняне (й, ширше, гуманітарні науки в цілому), часто прагне зберегти породжений традицією християнської культури гуманістичний за своєю природою зв'язок *героїчного з етичним*, нехай це часом деформується на догоду ідеології (насамперед – тоталітарній). Архаїчний культ «звірячого начала», сліпої фізичної сили або зв'язок героя з потойбічним світом жахів акцентуються переважно в масовій культурі, яка прагне воскресити «примари печери».

Водночас зростає тенденція до критичного аналізу ідеологізованих структур, прагнення дістатися до витоків ідеї героїчного. Особливо значними в цій царині були досягнення міфологічної школи, психоаналітичного напрямку та критики екзистенціалізму. Але кожний «замах» на канони героїчного супроводжується прагненням створити власну концепцію, яка б найкраще відповідала сучасним умовам.

Осмилення феномену героїчного все більше релятивується. Постмодерна художня творчість і наукова думка доводять ситуацію до гіперкритицизму, розглядаючи величезні напрацювання культури лише як матеріал для суб'єктивної й мистецької гри з елементами форми. Поняття героїзму та філістерства, по суті, втрачають тут свій зміст.

Сьогодні науковець не може не враховувати такої ситуації, й багатющий матеріал для роздумів над цим колом питань дає йому сучасна література, в якій химерно контамінуються, сплітаються, борються й диференціюються означені напрямки духовного пошуку.

Зокрема, великий і змістовний матеріал для теоретичного узагальнення явищ, про які йшлося вище, дає британська література, оскільки Альбїон від початку європейської історії є не лише форпостом західної цивілізації, а й незмінно поширює свій потужний духовний вплив на весь англомовний (і не лише англомовний) світ. Саме на британському ґрунті відбувалися вперше й з великою інтенсивністю процеси, які потім розгорталися в європейському й світовому масштабі: антироялістська революція, релігійна реформація, становлення технічно-промислової цивілізації, відчуження індивіда від суспільства й інтенсивний пошук соціально-духовної гармонії, формування нової літератури під знаком байронізму, яка заперечує всі традиційні цінності тощо. Певною мірою, цей острів є начебто лабораторією, в якій апробуються культурні процеси, що надалі багато в чому визначають життя світової спільноти. Цим зумовлена подальша концентрація нашої уваги на британській літературі середини ХХ ст., яка видається дуже репрезентативною для усвідомлення сьогоденної трансформації певних теоретичних постулатів.

2.2. Переосмислення стереотипу героїчного в художній свідомості британських романістів 60-х років ХХ століття: метакритичний погляд

2.2.1. Архетип героя і традиційні особливості національного (британського) образу світу

Звертаючись до проблеми героя та філістера в британській свідомості, варто, перш за все, зазначити, що вона вивчена достатньо поверхово. Це питання виникає зазвичай побіжно, в річищі інших, можливо, більш глобальних проблем. Але аналіз найрепрезентативніших творів британської літератури та критичних праць, які зачіпали цю проблему, дає достатньо повне уявлення про особливості національного уявлення про героїчне.

Зарубіжне літературознавство тяжіє до вивчення впливу суспільної дійсності на літературу, зосередженості на формально-стильових аспектах творчості як окремих письменників, так і цілих течій. Проблема героїчного та філістерського актуалізується при дослідженні окремих напрямків, жанрів та творчості окремих письменників починаючи від найдавніших епох британського художнього слова. Наприклад, Р. Тріпп проводить порівняльний аналіз давньоанглійського та середньовічного творів героїчної тематики – «Беофульф» та «Сер Гавейн і Зелений лицар» з метою дослідження особливостей національного англійського гуманізму. Вчений торкається і явища часткової дегероїзації літератури, фіксує зміну погляду на смерть героя, яка у давнину вважалася Божою волею і благодаттю, тоді як в середньовічній літературі обстоюється думка про те, що «не так вже й погано бути звичайною людиною», а не втрачати життя заради абстрактного кодексу честі [158, 10].

У першій половині ХХ століття дослідження героїчної постаті проводилися здебільшого на матеріалі давньої та середньовічної літератури. Р. М. Вілсон багато уваги приділяє дослідженню походження британського героїчного роману та героїчних образів у ньому, зокрема зупиняється на питанні про міру історичної правди в середньовічних оповідях про Артура, Гавелока та ін. [161]. Е. Дейл досліджує постать англійського героя в контексті історії формування англійської нації у давні та середні віки, називаючи першим справжнім англійським героєм та королем англів Оффа [129, 5]. В. Г. Скофілд вивчає британське лицарство та особливості його рецепції англійськими

письменниками Мелорі, Чосером, Спенсером та Шекспіром, підкреслюючи особливу роль цих письменників у формуванні британської ментальності. Усі вони, на думку вченого, у своїх творах виявляють щире захоплення високими цілями лицарства та передають це захоплення своїм читачам, що, у свою чергу, вплинуло на кристалізацію у британців стандартів справжнього джентльмена [150, 6–7]. Скофілд торкається проблеми героя у давньоанглійській та середньовічній літературі і пізніше – у дослідженні «Англійська література від нормандського завоювання до Чосера» [151].

У другій половині ХХ століття підхід до проблеми героя дещо змінюється, на що, без сумніву, вплинули праці Юнга та Кемпбела. Багато досліджень провадиться на матеріалі міфу (окремо виділяємо працю Д. Е. Лімінга [140]), давньогрецької літератури. Дослідники здійснюють компаративістичні студії образу героя, досліджуючи його зміну в різні історичні епохи та у літературах різних народів. Наприклад, В. Б. Стенфорд підкреслює, що моральний образ одного й того самого героя у різні епохи може суттєво відрізнятись, хоча героїчний вимір постаті не змінюється. Значну роль у створенні нових героїв відіграє, на думку вченого, синтез традиційного образу та авторського суб'єктивного його переживання, який дає нову концепцію старого героя, і тоді нова знакова героїчна фігура з'являється в європейській літературі [155, 6]. Серед розмаїття героїчних образів західних вчених здебільшого приваблюють герої, які дещо «неканонічні» і стають героями всупереч долі чи власній природі (Гавейн, Одісей), і в працях про них підкреслюється їхня людськість, а не героїчний надлюдський вимір.

В останнє десятиліття з'являються праці, спрямовані на руйнування героїчного канону, до яких можна віднести феміністичні пошуки жіночого героїчного архетипу М. Е. Паверс [148] і Г. Гаройєн-Ґуерін [133]. Говорити про остаточно сформовану феміністичну концепцію героїчного поки що рано, але саме цей напрямок дозволив внести новий етичний вимір в осмислення героїчного кінця ХХ століття. Гаройєн-Ґуерін пояснювала свій науковий інтерес до постаті саме героїні тим, що з появою нової доби у ХІХ столітті з'явилася нова героїня, динамічна, свіжа, яка привнесла у літературу нові, не знані до того світу: «Ця Нова Жінка повинна була бути могутньою, щоб здобути перемогу в апокаліптичній боротьбі. Вона б вінчала деструкцію зашкарублених ідеологій, котрі стали концептуальними в'язницями, і відкрила б шлях свіжим формам думки й дії» [133, 1].

Серед учених, що на радянському просторі займалися проблемою героїчного у британській літературі, слід виділити праці А. В. Карельського [43] та М. С. Кургінян [49]. Карельський зосередився на еволюції британської літератури від зображення героїчного характеру до поступової її дегероїзації. Для дослідника цей процес вже у ХІХ столітті виражав загальне спрямування літератури на психологізацію та зростання уваги до деталей щоденного буття. За влучним висловом Карельського, «перш ніж перемогла людина, повинен був бути відсуненим і, якщо завгодно, розвінчаним *герой*» [43, 201].

М. С. Кургінян розглядала трансформацію в літературі образу людини і героя, зокрема, відповідно до зміни художніх методів. Вона пише: «Загострення художнього дослідження на ціннісному аспекті, на формуванні героя, що забезпечують художній вплив твору на читачів, належить сфері методу, точніше – тим різноманітним методам, котрі формуються з плином літературного процесу» [49, 10].

Та й власне британські письменники звертали увагу на особливу вагомість деяких героїчних постатей для розуміння національного британського менталітету. Наприклад, Джон Фаулз у своїх есеях виділяв як архетипний для британського менталітету образ Робіна Гуда, людини, яка не може не боротися, захищаючи справедливість [130, 96–97]. Водночас він виокремлює як неправдоподібного, карикатурно-розумного Шерлока Голмса, хоча й не вилучає його з ряду типово англійських героїв [130, 152].

Образ героя завжди втілював певний суспільний та національний ідеал, тому він перебуває у постійному розвитку та зазнає певних змін, викликаних історичними та суспільними змінами. Але в основі такого образу закладений певний інваріант, який відповідає глибинним особливостям національного менталітету та характеру, що дозволяє говорити про національний архетип героя, закладений у переважній більшості героїчних постатей.

У давньоанглійській поезії («Битва Брунанбурга», «Битва Мелдона», «Беовульф») переважає героїчна тематика, запозичена з давньогерманських джерел. Найвідоміший героїчний епос Британських островів – «Беовульф» – репрезентував монументальний образ людини героїчної величі та могутності, яка бореться з темними силами природи, втіленими у казково-міфологічних образах чудовиськ Гренделла та його матері. Автентичними героями вважаються фігури кельтського епосу, серед яких Ф. Дж. Гелмелт виділяє кілька найзначніших. До героїв англійського ґрунту належить, на його думку, ойстерський герой Кухулін, який нагадує своїми подвигами міфи про Геракла. Це

також ірландський Фін, згадки про якого збереглися в сучасній британській літературі завдяки славі його сина – барда Оссіана. До них вчений долучає вельського шукача Святої Чаші Передур (Парцивала) [157, 14, 139–140]. Власне, ці образи породили окремих період у британській героєграфії – артуріану – цикл легенд та переказів про легендарного короля Артура і його лицарів (перша згадка датується 796 р., а найвідоміше зібрання належить перу Т. Мелорі «Смерть Артура»). Сюжети цього циклу вийшли за межі національної літератури, свідченням чого є велика кількість аналогічних персонажам артуріані образів у французькій, італійській, іспанській літературах Середньовіччя та Відродження. Цей цикл став звичним джерелом для різноманітних обробок аж до наших днів, що дозволяє віднести його сюжети й образи до розряду традиційних.

Середньовічний британський героїчний роман має, на думку Р. М. Вілсона, чотири основних джерела сюжетів: давньоанглійська історія і фольклор, французький героїчний роман, східні джерела і класична література [161, 197–199]. Необхідно зазначити, що британський та французький романи виявляють свою близькість, взаємозапозичуючи сюжети і багато англійських романів дійшли до наших днів лише завдяки тому, що збереглися їх французькі версії, або ж вони були записаними англо-французькими авторами. Власне британськими героями романсу дослідники вважають Артура, Тристрама, Гавейна, Горна, Ательстона, Бевіса Гамптонського, Гавелока Данця та Гая Ворвікського.

У середньовіччі герой зазнає суттєвих змін, що підкреслює Вілсон. Він пише, що у давній героїчній поезії герой завжди знав, з ким і за що йому боротися, що лише додавало йому реалістичності. Герою ж середньовічного героїчного роману боротьба мила сама по собі, а мета уже не має значення [161, 194]. Щоразу вороги та подвиги ставали дедалі фантастичнішими, а герой залишався статичним. Подібне акцентування фантастичності, містичного характерне і для британських житій святих, яким доводилося конкурувати з численними секулярними героїчними романами.

Але говорити про національний героїчний архетип на ранніх етапах британської літератури не доводиться, адже тут герої ще занадто стереотипні та статичні, а канонічне зображення не залишає місця для вираження національного менталітету та характеру. Зачатки власне національного типу героя зустрічаємо в англійському та ірландському фольклорі, у якому героєм виявляється розбійник, який перебуває поза суспільством, відстоюючи однак інтереси простого люду (Робін

Гуд, О'Генлон). Саме такому героєві присвятив своє дослідження Р. Кешмен, який пише, що такий герой допомагає людям ілюзорно утвердити свою гідність в умовах соціальної нерівності і політичного поневолення (як це було, наприклад, в Ірландії) [128].

У літературі специфіка характеру національного героя починає проявлятися у творчості В. Шекспіра, і фактично його персонажі задекларували граничний індивідуалізм та самотність героя в суспільстві, як особливість «британського титана». В історичних драмах Шекспіра яскраво виражена естетика «смерті героя», його трагічне протистояння епосі, яка тільки-но зароджується. На думку О. Ф. Лосева, трагедії Шекспіра («Макбет», «Отелло», «Гамлет», «Юлій Цезар») розкривають приреченість героїчного ренесансного індивідуалізму в умовах нового ладу [59, 621]. У деяких п'єсах драматурга («Юлій Цезар», «Коріолан», «Буря») починає звучати й тема трагічної залежності героя від суспільних та історичних ілюзій, які призводять до його падіння. У другій половині ХХ століття, коли особливо болючими виявилися проблеми поглинання реальності так званими «віртуальностями» та «гіперреальностями», великої актуальності набула п'єса Шекспіра «Буря» у своєму новому прочитанні: п'єса про необхідність подолання хибних уявлень та установок. Наприклад, А. Мердок пояснила своє зацікавлення цією п'єсою тим, що «Буря» – надзвичайно глибокий твір про «відмову від чарівної сили на користь справжнього милосердя. Про отримання морального світу замість світу чарівного» [цит. за 22, 167].

Як відзначає М. Осовська у дослідженні лицарського та буржуазного етосу (тобто тих стійких характерних рис, які вирізняють ці явища з усіх інших – *Ю. К.*), для англійців військова служба ніколи не була престижною [75, 138]. Навпаки, для джентльмена найбільшими чеснотами вважалися чесноти політика та землевласника, а пізніше і бізнесмена. Безумовно, особливості британського лицарського етосу не могли не відобразитись у формуванні національного героїчного архетипу. Зокрема А. Анікст зауважує, що в драмі В. Шекспіра «Генріх VI» образ Жанни д'Арк введено з метою протиставлення войовничості та героїзму (втіленого в образі Толбота) [8, 590], тобто героїзм у сприйнятті англійців не завжди асоціюється з воєнними досягненнями, а базується «на соціально-етичних якостях» [8, 590]. Як зазначає О. В. Червінська, «ці риси героїв якраз і пояснюються національним підходом до питання» [112, 160].

Подібним типом невойовничого героїчного образу є шекспірівський Гамлет – найвеличніший герой елізаветинської драми, що

представляла «типового північного героя, – втілення північного характеру» [132, xvi]. Говорячи про цей образ, необхідно пам'ятати, що він реалізувався на британському ґрунті і це відобразилось у граничній інтеріоризації характеру. Якщо архаїчні героїчні моделі будувались на піднесенні фізичних якостей героя, то про Гамлета можна сказати, що він є героєм думки, героїзованою персоніфікацією людського інтелекту у всіх його гранях. Г. Н. Гадсон пише: «<...> план Поета полягав в осягненні людини великої, можливо близької до великої, в усіх складових її характеру, розумової, моральної і практичної; і поставити її в такі умови, накласти на неї такі мотиви, і відкрити перед нею такі джерела впливу та рефлексії, щоб уся її велич була змушена морально проявитися у формі думки, навіть її сила волі не мала б практично жодного виходу, окрім інтелектуальної енергії» [135, xxxiv].

Наступним щаблем у творенні героїчної літератури стала героїчна драма періоду Реставрації (1660–1688), яка наслідувала французькі лицарські романи й іспанську комедію «плаща та шпаги». Її головна дійова особа була взірцем лицарської звитяги, а головний конфлікт розгортався між полюсами обов'язку та кохання. Пафос, з яким поети змальовували подвиги героїв, знайшли формальне втілення в особливій формі римування – «героїчних куплетях».

Чільне місце серед британських літературних героїчних образів Нового часу, безперечно, належить Робінзону Крузо Д. Дефо (1719), який породив численні переробки і наслідування, що утворили монументальний цикл – робінзонаду. Хронотоп робінзонади визначений островним положенням Великобританії, яке позначилося і на формуванні ментальності жителів Альбіону. Е. Канетті зазначав, що «англієць бачить себе капітаном на судні, оточеним невеликим гуртом людей, а довкола й унизу – море. Він, по суті, сам-один і навіть як капітан багато в чому ізольований від команди» [42, 141]. Але основна риса, яка визначає ментальність англійця, на думку вченого, полягає в тому, що море повністю підвладне волі капітана: він, прокладаючи курс, дає свій наказ морю, він визначає мету, а море виконує його волю [42, 141]. У робінзонаді домінує мотив усамітненого існування на острові та тема незламності людської волі перед силою природи. Ствердження протестантської віри в Бога й успіх, запорукою якого є сумлінне виконання щоденних обов'язків, дидактичне спрямування роману пояснюють популярність цього сюжету у вікторіанську добу, коли він став донором для багатьох романів виховання. Як зауважив Д. М. Урнов, Дефо описав сучасний світ, який тоді зароджувався, й те, що його герої, зазнаючи нещастя та невдач, переживають різнома-

нітні випробування і вибирають між добром і злом, робить письменника нашим сучасником [96, 13].

Власне, в епоху Просвітництва особливо увиразнилися світоглядна опозиція британців і континенту, що підкреслив польський філософ В. Татаркевич. Якщо французькі просвітники вважали, що суспільні умови не дозволяють людині реалізовуватися, а зміна суспільства на краще приведе до покращення людської природи (наприклад, знаменита концепція Руссо про людину природну) [86, 2, 120–158], то британці були переконані в тому, що лише людина творить довкілля і своє життя (саме цей аспект становить єдину основу всіх британських світоглядних позицій – ентузіастів, гедоністів, утилітаристів) [86, 2, 152–157].

Дефо започаткував новий тип зображення характеру в літературі, який полягав у використанні оповіді від першої особи, що дозволяло заглибитися у внутрішній світ персонажа. Власне, Дефо заклав основу для подальшого поглибленого психологізму британського роману та визначив основні типи характерів, які змальовуватиме британська література надалі. Особливістю роману також традиційно вважається те, що Дефо героїзував обивателя, людину, позбавлену будь-яких героїчних потенцій, піднісши кмітливість та життєву пристосованість представника середнього класу. Особливо ж цікавою, на нашу думку, видається артикуляція так званої «острівної психології», що базується на відчутті відірваності від решти людства, відносної безпеки від загрози зовнішньої агресії та просторової обмеженості. Для англійців образ Крузо став архетипним символом індивідуалізму, знаходження свого справжнього «Я», про що свідчать, наприклад, такі слова Дж. Фаулза: «Як Крузо, я ніколи не знав, ким насправді я є, чого мені бракує (що теоретики психології творчості називають креативною кризою), аж поки я не опинився на самоті в пустелі» [130, 336].

Не можна залишити поза увагою й таку специфічну рису англійської ментальності, як глибока, органічна *іронічність*, що визначила специфіку знаменитого англійського гумору й формувалася значною мірою саме в епоху Просвітництва. М. Бахтін відзначав, до речі, що гумористичний стиль (англійського типу) базується «на розшарованості загальної мови і на можливості тією чи іншою мірою відділяти свої інтенції від його шарів, не солідаризуючись з ними до кінця. Саме диференційованість, а не єдність нормативної мови є базою стилю [розрядка М. Бахтіна – Ю. К.]» [13, 121]. У цьому сенсі найхарактернішим є досвід Дж. Свіфта, який розділив традиційну постать авантюрного героя епохи конкістадорів на кілька проєкцій, що покликани

підкреслити релятивність фігури Гулівера: він виступає в іпостасях пересічної людини, сміливого і відчайдушного авантюриста, велетня, карлика, потрапляє в країну, де люди принижені, а коні – панують, на чудернацьку, «сайентистську» Лапуту, де здоровий глузд втрачає сенс тощо. Якщо Дефо підніс просвітницький погляд на людину як на героя, що облаштовує життя за власним ідеалом, то Свіфт занурив свого героя в низку абсурдних обставин, в яких його героїчна роль пародіюється й блискавично змінюється на цілком протилежну. Гулівер був створений як пародія на образ Робінзона і був цілеспрямовано дегероїзованим персонажем, який прагне врятуватися в будь-якому разі.

Традиція статично-монументального зображення ідеалізованого героя відродилася в історичних романах В. Скотта, який створив цілу галерею героїчних персонажів, що репрезентували абсолютний ідеал, незалежний від історичної епохи. Як слушно зауважує В. Філюшкіна, у романах «Айвенго», «Квентін Дорвард», «Пуритани» постать головного героя протиставляється іншим учасникам історичного конфлікту як персоніфіковане втілення добра, чесності, шляхетності, що дозволяє продемонструвати нечинність історично зумовленої моралі у порівнянні з абстрактно-гуманістичним началом [98, 95].

Межа XVIII–XIX століть принесла у британське суспільство на потужному романтичному струмені й новий тип героя, який артикулював настрої і переконання, притаманні романтичному світовідчуттю іншого типу – байронівському. Вперше герой-бунтар поставив тоді під сумнів етичну християнську традицію та «захищене» соціальною роллю існування індивіда в суспільстві, яке Гоббс колись визначив іменем *Левіафан*. Байронічний герой відбив настрої «світової туги»: він завжди самотній, екстравагантний, схильний шукати себе поза межами британського суспільства, яке усвідомлює як філістерське. Він зневажає мирне життя убогих конформістів, шукає героїки на полях битв; він – захисник поневолених народів та пригноблених класів; він проголошує повну свободу «Я», доходючи до богоборства й епатажного виклику моральним нормам суспільства. Вплив такого героя виявився настільки потужним, що подібні риси простежуються і в творах, далеких за жанром від байронічних поем (наприклад, романтичним деякі дослідники вважають навіть образ Шерлока Голмса).

Причиною появи байронічного героя А. Карельський вважає, повторюючи не позбавлену сенсу думку основоположників марксизму, усвідомлення романтиками тієї обставини, що розширення рамок особистісної свободи, яку принесла епоха буржуазних перетворень, є благом досить відносним. Славнозвісний романтичний культ геніаль-

ності та виключності, втілений, власне, у романтичному герої, був «майже рефлекторною реакцією самозахисту проти узаконеного тріумфу масовості, проти загрози духовного пригноблення» [43, 12–13].

У романтизмі, зокрема в байронізмі, вперше спостерігається розчарування в соціальних ідеях взагалі, усвідомлення будь-яких футурологічних прогнозів як утопій. Для романтичного світогляду визначальним був конфлікт геніального індивіда і суспільства філістерів, під яким Карельський розуміє «кругову поруку бездуховної посередності, вузько матеріального, речового, тваринного інтересу» [43, 16]; лишається лише додати, що «світова скорбота» й народилася з відчуття безнадійності будь-коли порозумітися з філістерством як таким. У поемах Байрона виступає як вічна колізія трагедія протистояння титана духу та його оточення, нищого, лицемірного й обмеженого, охопленого прагненням збагачення («Ода авторам біла проти нищителів верстатів», «Рядки, адресовані преподобному Бічеру...», «Епіграма на адресу медиків...», «Дон-Жуан», «Гяур», «Корсар» та ін.).

Байронізм мав величезний резонанс, ставши в розвитку європейських літератур¹ переломним моментом: саме тут *вперше чітко зафіксована опозиція героїзму та філістерства* як антагоністичне протиріччя, яке не має вирішення. Відтоді розробка героїчного характеру в британській літературі протягом XIX–XX ст. йде за двома напрямками.

Перший – розробка традиційної моделі героїчного («герой служить людству»), що особливо повно виявилось у патріотичній поезії періоду першої світової війни (Кіплінг, Брук, Ньюболт) та у масовій літературі XIX–XX ст. (особливо в жанрах детективу, пригодницького і любовного роману, у відродженій у 50-ті рр. XX ст. в новому жанрі фентезі артуріані). Зокрема, за Н. Фраєм, насиченість героїчними стереотипами детективної літератури, яка в жанрі трилера тяжіє до мелодрами, слугує ствердженню змістовності й цінності життя і має за мету продемонструвати «перемогу чесноти над злом і послідовну ідеалізацію моральних поглядів» читацької аудиторії [131, 47].

Друга тенденція спрямована на боротьбу зі зашкарубленими штампами, до яких долучають вже й героїчні образи. Вона розвивається ще з часів Дж. Свіфта, котрий пародіював героя Дефо. У літературі, спрямованій на руйнацію героїчних стереотипів, запанували індивідуалізм, іронічність та критицизм, які сформувалися під впливом розвитку капіталістичних відносин та протестантської етики. Британці все

¹ Достатньо згадати імена Пушкіна, Лермонтова, Шевченка, Міцкевича, Емінеску та інших поетів, що відчули сильний вплив байронізму.

частіше ставляться скептично до традиційних сюжетів та героїчних образів, висміюючи притаманну останнім гіперболізацію й засліплення довірливого читача штучною бездоганністю позитивного персонажа. Потужний поштовх процесу дегероїзації дав Байрон, заперечуючи «непривабливість» в очах філістерства свого шокуючого «мандрівного лицаря» Чайльд-Гарольда саркастичною характеристикою «добрих старих часів», які були «якраз найбільш розбещеними зі всіх можливих епох історії <...> Якщо історія становлення «Ордена Підв'язки» не вимисел, то лицарі цього ордена вже кілька століть носять знак графині Селісбері, далеко не осяяної доброю славою» [11, 117]. А Чайльд-Гарольд, на думку поета, був «справжнім лицарем» – «не трактирним служкою, а тамплієром», не гіршим за сера Тристрама та сера Ланцелота [11, 117].

Ще однією причиною для поширення дегероїзації в літературі виявилось незадоволення частини суспільства антигуманною природою індустріалізації і політикою британських консерваторів, спрямованою на розширення імперських володінь. У Великобританії письменники традиційно вирізняються особливою громадською позицією, вони завжди перебувають дещо осторонь від агресивного індустріалізованого суспільства, яке «перетворило мистецтво життя на мистецтво смерті» (В. Блейк, «Єрусалим»). Дж. Лукас вказує, що ще О. Голдсміт (1728–1774) протиставляв поняття власної вигоди та інтересів нації, які дехто з його сучасників схильний був ототожнювати [141, 65]. Про дегуманізованість нового способу життя писав В. Блейк; відгомін цієї теми знаходимо у поезіях Вортсворта, де звучить тема невиправданості війни («Шлях старого», «Прелюдія»).

Дегероїзація стала своєрідною ознакою британської реалістичної літератури у другій половині XIX століття і відображала етапи подолання гіпнозу романтичного піднесення виключної особистості над світом. Натомість приходить звернення до буденності звичайної людини (у Ч. Діккенса, Джордж Еліот, В. М. Теккерея, Е. Тrolлопа). Дійсно, важко уявити собі героїчну особистість в атмосфері, скажімо, пікквіського клубу. Однак найхарактерніші образи британської літератури після 1850-х років не можна однозначно характеризувати як «дегероїзовані», їх, швидше, варто вважати, за словом А. Карельського, «стереоскопічними» [43, 218], тобто такими, які сприймаються в певному ракурсі. Велич або ницість фігур на зразок містера Пікквіка не виходить за рамки людськості, вони позбавлені «типажності» [краще було б сказати усе ж таки «ідеалізованості» – Ю. К.], якої неодмінно вимагав героїчний образ [43, 223]. Сфера соціально значущо-

го діяння тут звужується, але відкриваються нові можливості для психологічної студії людської природи. Підвищена увага до мотивів, реакцій поведінки у звичних та незвичайних ситуаціях, дрібниць щоденного буття дозволили британським романістам-реалістам створити галерею портретів своїх сучасників, позбавлених «фальші героїчного». Але у цю галерею потрапляють і портрети таких людей, як містер Пікквік, і таких, як містер Бертрам у Е. Троллопа, в яких розкрито механізм влади грошей та речей над душами їхніх власників. Виникають образи людей, характери яких змінюються під впливом соціальних обставин або внутрішніх психологічних імпульсів, які можуть балансувати між різними полюсами. Реалістична типізація вимагає опрацювання письменником великого життєвого матеріалу, зняття ідеологічних упереджень. Цей процес неминуче веде до розмивання опозиції героя і філістера, ще недавно так важливої для літератураромантика. Як слушно твердить М. Прац, вікторіанське «позбавлене ілюзій споглядання життя таким, яким воно є, призвело до затьмарення героя та відкриття людського суєтного внутрішнього світу, складеного з несумісних та суперечливих речей» [149].

Однак, незважаючи на це, певна романтизація близьких авторові персонажів не зникала. Тема *негероїчного* стала магістральною, вона залишилася у всіх стилях та напрямках ХХ ст., починаючи від модернізму, характерною рисою якого у Великобританії є антиобивательська позиція та заперечення вікторіанських табу. Аналізуючи модерністські течії, Ю. Борев приходить до висновку, що людина стає самотньою і загубленою в світі абсурдних цінностей і пристрастей, вона втрачає чітке розуміння того, хто вона і яка її місія у світі [17, 248–266]. У полі цього потужного іронічного струменя об'єктом художнього заперечення стають самовдоволеність, вульгарне прагнення наживи, обмеженість та лицемірство, імперські амбіції, – тобто ті характерні філістерські риси, які визначають *modus vivendi* британського суспільства, що й досі значною мірою, як зауважує К. Мак-Нейл, ґрунтується на вікторіанських цінностях [142].

На свідомість британського літератора якийсь час впливало неоромантичне за своїм характером вчення Ніцше про надлюдину, яка стоїть поза мораллю й ненавидить усяку сірість (щоправда, експлуатація його німецьким фашизмом у ХХ ст. охолодила ентузіазм британських ніцшеанців). Утопія Маркса й Енгельса, яка обіцяла побудову справедливого суспільства й лишала простір для героїки, теж мала своїх прихильників серед літературних радикалів. Проте характерною в цьому плані є позиція Г. Велза. У його творчості бринять ноти полі-

тичного радикалізму, у його фантастиці жваво заперечується той філістерський світ, що аналізується в його ж соціально-побутових романах, але, скажімо, «надлюдина» Гриффін («Людина-невидимка») або вівісектор Моро, який перетворює тварин на подобу людей («Острів доктора Моро»), виступають однозначно в іпостасі антигероїв, уособлюючи крайній у своєму індивідуалізмі й зневазі до законів ества «фаустівський» тип зарозумілого вченого. Очевидно, антифілістер Велз в цій ситуації солідаризується з натовпом, «сірою більшістю», явно не довіряючи генію Гриффіна чи Моро, але постаті цих індивідуалістів «нищеанського» типу, як би там не ставився до них автор, породжені суто британським культурним ґрунтом.

Загалом же літератор, який тяжіє до антиобивательського радикалізму, ризикує в Англії початку ХХ ст. не менш, ніж Байрон на початку ХІХ ст. Характерна ситуація: Б. Шоу в дуже різкій формі засудив як імперську політику, так і І-у світову війну взагалі, що призвело до обструкції письменника. Серед причин, які привели британців до воєнної кризи 1914 року, чільне місце, на думку Шоу, належить саме філістерству, байдужому до всього, крім щоденного комфорту (саме це підкреслено автором у вступі до п'єси п'єси «Дім, де розбиваються серця») [152, 272–273]¹.

Кінець вікторіанської епохи ознаменувався також кризою шовінізму, серйозною трансформацією умовного образу «британця-щопанує-в-світі», який до того беззастережно асоціювався з ідеалізованими героями Скотта та Стівенсона. Образ імперського вояка, оспіваного Р. Кіплінгом та Р. Бруком, було піддано нищівній критиці у романі представника англійської «втраченої генерації» Р. Олдінгтона «Смерть героя». У ньому Британія-володарка морів перетворюється на «царство Лицемірства, Брехні та Безумства» [74, 185], герой – на «зад-імперії-для-стусана», а єдина війна, яку на думку автора, варто вести – це «війна проти відсталості і тупості» [74, 202].

Але британський варіант «смерті героя» дещо відрізнявся від традицій дегероїзації у континентальній літературі, найповніше представленій творами Е.-М. Ремарка. І у Ремарка, і у Олдінгтона однаково домінують мотиви марно втраченого життя, знищеного покоління, безглуздя війни; обидва письменники постійно акцентують опозицію

¹ Щоправда, письменники-радикали другої половини ХІХ – початку ХХ ст. не надто переймалися повагою до авторитетів взагалі: Максим Горький, скажімо, невимушено називав «міщанином» Льва Толстого. Що там казати, якщо для Маркса й Енгельса, як відомо, «філістером» був навіть Гете.

«життя – смерть», і поняття «герой» для них тісно пов'язане з поняттям «смерть» (у Ремарка: «Маю шанси загинути героєм, тільки й того. Гарматне м'ясо і гній для тисячолітнього рейху» [80, 18]; у Олдінгтона: «Смерть героя! Яка нашішка, яке нище лицемірство! Смерть Джорджа для мене – символ того, як все це мерзенно, підло й нікому не потрібно, яке це трикляте безглуздя і нікому не потрібна мука» [74, 29]).

Проте Ремарк змальовує людину, що досягнула цінність буття, для якої війна стала втіленням невинного безумства, безглуздя вбивства іншої людини. У Ремарка смерть героя в романі «Час жити і час померати» ілюструє думку, співзвучну з думкою Е. Фромма: «бути вбитим – єдина логічна альтернатива вбивству» [103, 27]; подібна позиція спостерігається і в романах «Час жити і час померати», «Повернення» та ін. Але весь художній лад романів Ремарка заперечує цю сумну максиму. У творчості письменника водночас відчутна й героїзація життя як такого, художнє ствердження справжніх людських цінностей – процесу виживання, праці в умовах війни, всупереч тому, що вона позбавляє права на життя («Тріумфальна арка»). Солдат Ремарка знаходить місце і в мирному житті, він не відчуває себе відчуженим.

А солдат Олдінгтона розуміє, що місця на батьківщині для нього немає. Війна відкриває перед Джорджем Уінтерборном нові, дещо страхітливі цінності та орієнтири: він воліє померти з солдатами – «справжніми людьми», – аніж жити в світі, де таких людей немає. Воєнна дійсність протиставляється письменником лицемірству та самозакоханому конвенціоналізму філістерського Лондона; правда війни – брехливості пропаганди, що спирається на «кіплінгівські принципи»; щирість відносин – вікторіанській зашкарублості, нехай трохи й збудженій новітніми ідеями фрейдизму. Олдінгтон проголошує цінність унікальної особистості: «Справжні мужні люди – ті, у кому є іскра живого вогню і хто не дозволяє загасити її в собі; ті, хто знає, що істинні цінності живі і життєві, а не фунти, шилінги і пенси, вигідна служба і роль заду-імперії-який-отримує-стусани» [74, 77]. Смерть героя у Олдінгтона символізує протест проти вікторіанського імперіалізму, який вимагає постійних жертв, тоді як насправді герой нікому не потрібен.

Герої Олдінгтона та Ремарка активно заперечують конформізм мовчазної більшості, яка не бажає знати і розуміти, що діється довкола, і тим самим продовжують романтичну традицію антифілістерського бунту. У цьому полягає основна відмінність «смерті героя» зразка ХХ століття від «смерті героя» традиційного, який після неї «циркулює надалі як символічний матеріал для інтеграції групи» [16, 333].

Насамкінець, необхідно відзначити, що британський архетип героя докорінно відрізняється від героя континентальних культур та літератур. Він існує поза суспільством, тому його провідною, домінуючою рисою стає асоціальність, крайній індивідуалізм. Британський герой протистоїть не зовнішньому ворогові спільноти, котру він захищає, а власному суспільству, його пафос знаходиться в постійній опозиції до суспільного етосу. Героїчному ідеалу британської літератури, як показує літературна критика, притаманне спрямування на реалізацію власного особистісного начала, а не на служіння абстрактним ідеалам. Характерною рисою у змалюванні британського героя від часів В. Шекспіра та Д. Дефо став поглиблений психологізм, що зумовило зміщення акценту з зовнішніх атрибутів героїчного образу (боротьба, подвиг, перемога) на відображення внутрішніх процесів становлення та екзистенції героя. Вказані особливості позначають оригінальність саме британського героя, його відмінність від класичних європейських героїчних образів (тут герой слугує гарантом суспільної справедливості і втілює сподівання народу).

Скептицизм у ставленні до традиційних героїчних моделей спричинив раннє спрямування британської літератури до дегероїзації та звернення до матеріалу щоденного буття. Крах Британської імперії після Першої світової війни призвів до остаточного подолання домінації героїчного стереотипу в британській літературі, хоча цей стереотип продовжує функціонувати у жанрах масової культури.

Особливі акценти вносить у сферу літературного пошуку духовна ситуація у Великобританії після Другої світової війни. Друга половина XX століття характеризується значними зрушеннями у суспільному житті, що не могло не відобразитися у літературі. Крім усіх перелічених вище ознак епохи, властивих рівною мірою як континентальній Європі, так і Великобританії, були і певні особливості, які склали колаж британської сучасності.

Після війни Британія втратила свої колонії разом із статусом однієї з найсильніших держав світу, який гарантував почуття захищеності й безпеки. Настрої тривоги та розгубленості, апокаліптичні очікування, передбачення неминучої ядерної катастрофи у зміненому назавжди світі, які дуже загострилися після Карибської кризи, міцно ввійшли у світовідчуття британця. На фоні психологічної кризи, яка охопила людей, поширилися та набули великої популярності філософія екзистенціалізму та психоаналітичні практики. У Великобританії, як і в усій Європі, екзистенціалізм, за словами А. Мердок, став «новою релігією, новим спасінням» [145, 10]. Відлуння цього вчення позначилося на філософ-

ській парадигмі романів цілого покоління британських письменників, а А. Мердок присвятила філософії Ж.-П. Сартра дослідження «Сартр – раціональний романтик» [145]. У творчості британських письменників цієї пори виразно простежується домінування екзистенційних мотивів, таких як тривога, відчай, необхідність екзистенційного вибору, пошукування свободи, хоча конкретне їх вирішення, безумовно, залежало від особливостей авторського сприйняття цієї філософії. Загальний песимізм, який заповонив уми британців, зумовив і значний авторитет психоаналітичних теорій у 60-тих роках. Для пересічного британця пеклом став він сам та оточуючі його люди, а психоаналіз, який «задовольняв <...> потребу раціонального контролю та зважливо пропонував повернутися до сили віри, міфу та пристрасної дії» [159, 66], пояснював сучасній людині її проблеми за допомогою ритуалів ініціації та різноманітних комплексів. Вплив психоаналізу був настільки потужний, що П. Во, характеризуючи епоху, назвала її «ерою психотерапії» [159, 66], а сам психоаналіз – «ною фундаменталістською релігією» [159, 67].

Ці психологічні зрушення парадоксально відбувалися на тлі покращення матеріального життя британців; британське суспільство 60-х років навіть почали називати «суспільством зростаючого добробуту» (affluent society) [126, 337; 160, 123]. Чинниками, що значною мірою змодельювали процеси, які відбувалися в суспільстві 60-х, стали політика всезагального забезпечення робочими місцями та розширення можливостей здобуття освіти, модернізація виробництва й економічні реформи. Та поряд із значними позитивними результатами вони викликали і певні негативні явища, наприклад максимальне втручання держави в усі сфери соціального життя та повна комерціалізація культури [122, 2]. Дослідники підкреслюють, що звана практика соціального планування лише посилювала прагнення знайти альтернативу надмірній регламентації життя і призвела до суперечки між прихильниками планування та представниками різноманітних течій контркультури (бітників, хіпі), яких, як зазначила Т. Денисова, дехто вважав героями доби [28, 62].

Нонконформістські рухи поставили собі за мету звільнення від пут філістерської дійсності, часто за рахунок розкріпачення інстинктів. Саме завдяки контркультурним рухам, 60-ті роки давно перестали сприйматися як чергова декада в історичному поступі людства, вони стали «швидше станом духу й тіла, політичним та культурним бунтом» [126, 335]. Молодь розчарувалася і запідозрила своїх батьків у лицемірстві, а уряд – у байдужості та безсиллі. Якщо у п'ятдесятих роках панувала підозра до всього чужого, то у шістдесятих вона змі-

нилася розумінням того, що справжня загроза «англійськості» (Englishness) лежить всередині самої Британії, у зміні способу життя [154, 168].

А. Вард і Н. Аберкромбі пишуть про 60-ті як про бунт проти встановлених цінностей, за утвердження миру, справедливості та братства, віри у те, що все можливо [122, 2]. На думку М. Бредбері, «шістдесяті» були революцією «зростаючих сподівань, яка базувалась не на бідності, а на добробуті, не на пригноблених робітниках, а на студентах і молоді, не на вимогах покращення матеріального становища, а на винагороді новою свідомістю» [126, 338]. Д. Рейфілд, згадуючи бунт 60-х, пише, що «закінчився багаторічний казковий сон... Куди зникли той снобізм, той цинізм, те бундючне лицемірство, котрі раніше англійському життю надавали його славнозвісного порядку та задушливого спокою?» [79, 204]. Культ молоді став домінуючим у добу «swinging Sixties», а засобами бунту ставало все, навіть секс, про що нагадує відома «сексуальна революція». Т. Денисова наголошувала на великому значенні контркультури 60-х років, яке полягало в тому, що «хіпстеризм зафіксував аутсайдерство як соціальну позицію» [28, 60]. Маргіналізм став сприйматися як форма існування вільної свідомості і знайшов своє вираження в особливості героїстворення 60-х, хоча воно не відходило від основної тенденції, яку запропонувало ХХ сторіччя, а саме – іронічного ставлення до героїчної моделі.

В екзистенціалізмі ця ідея найповніше втілена в концепції «абсурдної людини» А. Камю, який роль героїв демонстративно відводив Дон Жуану, актору та завойовнику, чие суспільне аутсайдерство визначалося усвідомленням абсурдності існування. Мета таких, як Дон Жуан, на думку Камю, полягала у вичерпаності самого життя у такому світі, «де у думок і життя немає майбутнього» [41, 78]. «Героїчний маргіналізм» відновився у проблематиці досліджень М. Фуко, у його мрії про ідеального аутайдера – шизо, що підірвав би всі коди, породжені суспільством, які структурують усі його вияви. Таким чином, маємо підстави говорити про те, що аутсайдерство стало якісною ознакою героя другої половини ХХ століття. У такому ракурсі сприймається відродження романтичної традиції, у якій Сатана Мільтона «забезпечив <...> могутній і принадливий образ не лише приреченого (hybristic) алієнованого бунтівника, але також сучасного стану *per se*: втрату Бога та занурення в бездонні вічні муки не-фундаментального космосу самості» [159, 22].

Серед інших суспільно-духовних зрушень, які мали місце у 60-х роках та знайшли відображення в літературі, П. Во називає зміну ста-

тусу жінки, трансформацію етнічних, расових, сімейних, сексуальних відносин, кризи соціальних відносин, що виявилось у загальному настрої літератури, починаючи з 1960-х – «літератури незадоволення» [159, 23-26], яка найрізкіше проявилася в творчості літераторів попередньої декади, зокрема, у творах «сердитих молодих», а пізніше – у так званому «робітничому романі». З появою телебачення, яке значно демократизувало суспільство й широко спричинилося до утвердження духу плюралізму, в Британії почалася доба постмодернізму, так само, як і широкої агресії масової культури. Д. Рейфілд вважає, що телебачення завдало нищівного удару літературі, цьому не завадило повне звільнення останньої й театру з-під урядового контролю. Ситуацію ускладнював той факт, що британська культура вже добрих півстоліття перебувала під американським тиском [79, 209].

Взагалі, для британської літератури 60-х стає звичним змалювання не подвигу, а злочину, не чесноти, а аморальності, не героїчного, а антигероїчного, що ще раз підкреслює те, що письменники дедалі песимістичніше ставляться до ідеї духовного прогресу людства.

Однак, британське літературне життя поживляється і навіть дає нові паростки. Підходить покоління літераторів, яке долає стереотипність, притаманну традиційній британській літературі. У 60-ті роки з'явилося чимало обдарованих письменників, яким вдалося розірвати замкнуте коло «острівної психології», певної провінційності літератури, що перебувала в той час у тіні ідей «атлантизму» (простіше – американської культури). Т. Н. Красавченко, досліджуючи британську літературу другої половини ХХ століття, вказує, що поєднання соціальної проблематики з традицією та фантазією, ексцентріадою та грою уяви «виводить англійський роман зі стану тихого, скромного існування на периферії у перший ряд – на світову орбіту» [47, 128]. У творчості письменників, яких В. Івашева назвала «блудними дітьми» цивілізації (А. Мердок, В. Голдінг, Г. Грін та ін.) [39, 8], поєдналися традиційний для британської літератури гуманізм, філософська насиченість, глибокий психологічний аналіз та стурбованість явищами соціального життя, з експериментальністю, спрямованою на пошук нових форм вираження проблеми людини і суспільства. Нове трактування знайшли й категорії героїчного та філістерського, які раніше різко протиставлялися.

Отож, протягом всього існування британської літератури спостерігається повільна, поступова зміна способу художнього узагальнення. Архаїчна напівфольклорна словесність, яка базувалася на жанрі легенди й подібних до нього, підносить героя язичницького типу, в

образі якого ідеалізувалися фізична сила й відвага вояка. Епоха християнізації (Середньовіччя) так само дотримувалася ідеалізації як способу художнього узагальнення: чесноти лицаря у лицарській поезії чи лицарському романі, як і образ лицаря віри у життях, складають такий самий монолітний образ, позбавлений протиріч, як і образ героя архаїчного епосу. Але вже у Середньовіччі з'являються перші свідчення того, що британці починають по-своєму осмислювати місію великої людини.

Зрушення почалися з епохи Ренесансу, коли монолітно-ідеалізований, піднесений над усім побутовим, герой перетворюється на жертву обставин, паралізується їхньою силою і втрачає волю до дії та перемоги (Гамлет; комічна паралель до нього – хвалько Фальстаф). Літератора зацікавила не соціально-психологічна колізія подвигу лицаря або ченця, який приносить в жертву ідеальній «ролі» власну особистість, а внутрішня екзистенційна тривога звичайної людини, яка не в змозі нести тягаря подвигу.

Проте шлях від ідеалізації до типізації виявляється довгим і непрямым, а реалізм, який розвинув типізує узагальнення, давши вершинні зразки методу у письменників рангу Діккенса й Теккерея, поступається до середини ХХ ст. принципово новому художньому пошуку, в якому категорії ідеального й типового вступають у складний і сповнений невизначеності діалог.

2.2.2. Розширення діапазону героїчного у британських письменників 60-х років ХХ століття (В. Голдінг, А. Мердок, М. Спарк)

У творчості письменників, що ввійшли в британську літературу у 50–60-х роках ХХ століття, зберігаються певні параметри класичної героїчної моделі. Особливо помітно це на прикладі розробки характеру *героя-пізнавача*, тобто людини, що шукає себе у світі та серед людей – часто її життєвий пошук перетворюється на екзистенційний. Такий герой розуміється письменниками як людина, здатна перебороти філістерські самозаглибленість та ізолюваність. Це особливо характерно для «католицьких письменників» (услід за Грінном, сюди зараховують Голдінга, Спарк, Мердок), які повертаються до християнської етики, християнського гуманізму. У сві-

ті, позбавленому цінностей, віра стає для них та їхніх персонажів єдиним провідником до істини.

Разом з тим, не без впливу психоаналізу, «молодша генерація» письменників тяжіє у своєму художньому узагальненні не лише до релігійного догмату, а й до використання енергії міфологічного мислення. У романи цих письменників широко вводяться міфологічні алюзії та ремінісценції, імпліцитна інтерпретація міфу. Основна функція міфологічної моделі у романах 60-х років ХХ століття полягає у вираженні процесу позбавлення героя від домінування ілюзій, звільнення його особистості від неістинних нашарувань, які не дозволяли пробудитися його цілісній та автентичній особистості.

Дегероїзація та тенденції, спрямовані на створення нової героїчної моделі, виявляють тяжіння письменників до екзистенційної етики, у якій найвищий рівень екзистенції визначається як «буття-для-іншого» (Сартр) і несе у собі нове ставлення до свого життя – відповідальність за свободу інших. Буття-для-іншого, згідно з теорією Сартра, визначається трьома гранями ставлення до іншої людини: позитивними – мова (комунікація), мазохізм (опредмечування, об'єктивація себе для іншого) та любов, яка виступає у вигляді кохання чоловіка та жінки [81, 379–394]; негативними – байдужість, бажання посідати, ненависть і садизм [81, 394–425]. Особливої ваги набуває поняття комунікації, яке трактується Ясперсом як «буття через співіснування з іншими» [136, 75], як передумова екзистенційного просвітлення, «емпіричної екзистенції, свідомої і духовної» [136, 80]. Слушну думку висловлює П. Во, констатуючи, що література 60-х звертається до особистих стосунків як основного джерела цінностей [159, 62], відповідно акцентуються досягнення людиною рівня вільної комунікації та подолання ізольованості та замкненості індивіда.

Характерною рисою британської літератури тієї пори є її психологізм, який посилюється у повоєнний період і накладає відбиток на вирішення проблеми героїчного і філістерського. С. Д. Абрамович вважає, що звернення до психологізму характерне для епох піднесення окремої людини та її внутрішнього світу над громадою-колективом; психологізм виникає у літературі в «годину руйнації суспільних моральних канонів, героїчних орієнтацій і авторитетів, протиставляючи усталеному колективному досвідові відживаючого суспільства «нетривку», «непевну» й «сумнівну» картину власного переживання» [3, 458]. У британській літературі 60-х років психологізм виявився джерелом нової героїчної моделі, базованої, з одного боку, на християнській етиці, а з іншого, – на архетипній героїчній моделі.

У дослідженні П. Во йдеться про те, що «мова психоаналізу не лише проникла у щоденне буття, але й до певної міри остаточно та незворотно змінила героїчне» [159, 69]. Особливістю нового трактування героїчного та філістерського стають спроби проникнення у крихкий внутрішній світ персонажа, розкриття психоморального механізму здійснення вибору та віднаходження підстав для розрізнення філістерського та героїчного. На відміну від Гріна та Сноу, психологізм яких ґрунтувався на аналізі зовнішніх проявів особистості, Голдінг, Мердок або Фаулз вдаються до озвучення внутрішнього голосу персонажів, що дозволяє поглибити психологічну картину вчинку. Психологізм виражений і в перевагах жанру психологічного роману, до якого вдаються письменники «молодшої генерації».

Водночас образ героя-пізнавача протиставляється традиційним «героїчним» штампам попередньої літератури, стає засобом їх подолання. Це демонструють з особливою повнотою у своїх романах А. Мердок («Червоне і зелене») та В. Голдінг («Шпиль»).

Якщо дегероїзація в Олдінгтона, Сноу та Гріна базувалася на відчуженні героя від суспільства, то у творчості молодих британських письменників розщеплюється та руйнується традиційний героїчний образ як такий; сюди впевнено вводяться антигероїчні риси.

При цьому спостерігається активізація уваги до проблеми героїчності, її природи за рахунок звернення до реконструкції історичних подій. Начебто не знаходячи героїки в сучасному житті Великобританії, молоді письменники звертаються до минулого своєї країни і шукають героя в історії. Так А. Мердок звертається до подій Пасхального повстання 1916 року у Дубліні, а В. Голдінг описує героїчні зусилля настоятеля собору в Солсбері, спрямовані на спорудження найвищого в Англії церковного шпилю (XIV ст.). Тобто, Мердок та Голдінг інтерпретують класичного героя, який досягає своєї мети і залишається в пам'яті людській.

Але при глибошому аналізі текстів складається переконання, що молоді письменники 60-х рр. радше прагнули ревізувати традиційне поняття героїки, ускладнити його інтерпретацію.

Найперше це стосується лауреата Нобелівської премії 1983 р. Вільяма Голдінга, чий роман «Шпиль» відносять до шедеврів і вважають взірцем поєднання форми та змісту. Особливості голдінгової притчі викликають стійкий інтерес в українських вчених, зокрема Г. Костенко [46], С. Павличко [76], Л. Тарнашинської [85], О. Товстенко [91], які особливо підкреслюють надзвичайне морально-етичне навантаження його творів, прискіпливу увагу до основних етичних катего-

рій добра і зла. У романі «Шпиль» письменник символічно трансформує певні концепти, які особливо дієві у сучасному світі, зокрема таким концептом виявляється героїзм, на який автор дивиться крізь призму моральної виправданості та етичності героїчного вчинку. Досліджуючи особливості сучасної авторської притчі, О. Товстенко пише, що етичний конфлікт, загострений у традиційній притчі, пом'якшується, а герой втрачає однозначність та категоричність [91, 16]. Подібна втрата категоричності в інтерпретації героїчного образу дійсно притаманна роману «Шпиль», у якому автор закликає читачів до роздумів над питаннями віри, її істинності та неістинності, любові і, разом з тим, виводить на передній план проблему природи героїчного, його суті, сили і слабкості. Хоча письменник уникає у творі самих понять «герой» чи «героїзм», залишаючись вільним від жорстких рамок, яких вимагає героїчний дискурс, присутність героїчної тематики в якості форманти змісту є очевидною.

Письменник ірраціонально вмотивовує образ протагоніста – настоятеля собору Джосліна, виділяючи його видіння як основний стимул до подвигу та силу віри – як засіб. Герой роману спрямований до Бога, але в його поведінці присутній ще один адресат дерзання – майбутнє, історія: «Посередині знесеться до неба ось це, – сповнений торжества, підніс перед собою шпиль, – і вони будуть розповідати своїм дітям: «Це зроблено в часи нашого батька» [24, 281]. Дехто з критиків-фройдистів акцентував фалічну природу творіння Джосліна; якщо взяти це до уваги, то традиційна героїка тут ускладнюється ще й ситуацією сублімації.

Однак, як впливає з осмислення роману критиками, і українськими зокрема (С. Павличко, О. Товстенко, Г. Костенко, Л.Тарнашинська, П.Во, І.Мелін), не можна звести ситуацію до однозначного трактування символіки та ідеї роману, так само як і однозначно трактувати образ Джосліна, який виступає «уособленням дуалізму епохи; його духовне єство є водночас ареною боротьби між добром і злом, між Ангелом і Дияволом» [85, 107]. З одного боку, героя у романі Голдінга, як і героя взагалі, можна вважати активним суб'єктом, діячем, який зважається на те, що лякає пересічного обивателя; та, з другого боку, він абсолютно підневільний своїй меті, або, якщо завгодно, ірраціональному тискові підсвідомого. Підвласність Джосліна будівництву шпиля лише утверджує героя у власній силі і вірі у праведність справи, задля якої він відкидає власну людськість та, фактично, власну натуру, тілесність. Він стає велетнем у власних очах і дияволом в очах людей, вийшовши за людські межі поведінки. Але це значить,

що він, безумовно, герой-вершитель, що досягнув світової слави. Л. Тарнашинська підкреслює, що в романі звучить тема «перемоги творчого генія, бо ця перемога, зрештою, поглинає те, ціною яких жертв було втілено грандіозну ідею проривання до неба: ті, хто став жертвою, відійдуть з часом у небуття, а шпиль залишиться наступним поколінням» [85, 108]; отож, прогрес, за Голдінгом, твориться не лише добрими та моральними засобами.

У «Шпилі» люди для Джосліна символізують опори середхрестя, і він подумки укріплює собор за рахунок їх руйнації. Кожному настоятелю відводить певну функцію у будівництві собору: Гуді стає способом утримати Роджера на будівництві; самого ж Роджера Джослін свідомо знищує, пославши на ризиковану справу – не вагаючись, виправдовуючи себе великою метою: «Я роблю те, що повинен. Цей чоловік вже ніколи не буде таким, як раніше перед моїм лицем. Ніколи він не буде таким, як раніше. Я переміг, тепер він мій, мій бранець, і він виконає свій обов'язок. Зараз пастка замкнеться» [24, 307]. Люди для героя роману перетворюються на «рабів великої справи», а сам Джослін бачить себе святим, ледь не самим Богом, який керує життями смертних. Абсолют шпиля стає у його думках єдиним центром, заради чого існує все інше. Таким чином, героїзм у романі трактується не лише як продукт геніального покликання, а й як щось злочинне, грішне та аморальне, і це підкреслюється моральним та фізичним руйнуванням героя.

Отож, письменник будує героїчний образ, зберігаючи формально його класичні складові, але позбавляє його головного – аксіологічної основи героїчного. Героїзм Джосліна виявляється лише в одержимості персонажа власною фантазією. Символічним виступає порівняння Джосліна, коли його хребет ослаб і він повзе по храму, зі змією. На думку П. Во, подальший розвиток даної метафори приводить до сприйняття прагнення Джосліна як «розбещеного сатану» [159, 101]. Тобто у романі героїчний образ піддається помітній деструкції.

Причиною цієї деструкції можна вважати не саму лише модерністську установку на «інтерпретацію» класики, а й глибшу авторську позицію. Адже традиційна християнська теологія також засуджує «гордовитість» та «мрійливість», які набирають вигляду святості. Таким чином, Голдінг звертається, як було вже відзначено критиками, до традиційної притчі, з притаманними їй алегоріями, й замкнутістю хронотопу, яка дозволяє універсалізувати зміст конфлікту й співвіднести пару «герой-антигерой» з дихотомією «добро-зло». С. Павличко справедливо відзначила, що притча символічно ілюструє певну ідею,

яка охоплює суть сучасного світу, не зображаючи його безпосередньо [76, 322].

У романі Голдінга підіймається питання християнської етики та віри, які письменник імпліцитно протиставляє світському розумінню героїзму. Проблема Джосліна полягала в його марнославстві і невір'ї, його недаремно звинувачують у невмінні молитися, його Ангел-охоронець перетворюється на Диявола. Джослін у «Шпилі» Голдінга закінчив справу свого життя, впевнений, що для нього не дійсні звичайні закони моралі, він переконаний у власній надлюдськості. Це відповідало б традиційному параметру героїчного образу світської літератури, але автор врешті-решт переводить Джосліна на рівень героя-пізнавача, тим самим визначаючи його примат, і примушує будівника шпилю зійти в глибини власної душі.

Елементи міфологічної пригоди героя наявні в «Шпилі» Голдінга, але на глибинному, символічному рівні роману. М. Бредбері підкреслював, що романи Голдінга володіють «всією позачасовістю міфу» [126, 326]. Письменник шукає у міфі відповіді на фундаментальні питання буття, цілісності, добра та зла, тяжіючи до узагальнення, вираження єдиного та універсального буття, притаманних міфові.

У структурі міфу герой проходить випробування у божественному світі, а потім повертається у свій світ з новим знанням. У романі Голдінга ця структура інвертована: герой спочатку виконує своє, як він гадає, покликання, а лише потім пускається в «мандри» до глибин власної особистості, що знову ж таки підкреслює неадаптивність героїчного подвигу без героїчного пізнання. На початковому етапі становлення протагоніста собор постає символом людського життя, а шпиль символізує марнославство *ego*, яке прагне позбутися несвідомого, втіленого у неіснуючому фундаменті. Джослін вірить у те, що шпиль може бути зведений без фундаменту, що він сам може жити без несвідомих потягів, відгородитись і бридितись тілесності людей. У світлі правди, яка відкривається Джосліну, він приходить до висновку, що він – як дім з величезним підвалом, де живуть шурі [24, 426]. Це чітка алюзія на фрейдівське вчення про несвідоме – *id*, адже в одному з листів до Бінсвангера Фройд писав, що він «завжди жив лише в *parterre* і в підвалі будинку», маючи на увазі підсвідоме та несвідоме [цит. за 70, 12]. Як вказує І. Мелін, «він [Джослін – Ю. К.] звеличується, але він мусить упасти; він повинен бачити свою *приземленість*, так само як божественні *висоти*» [143, 46]. Якщо раніше Джослін за Богом відмовлявся бачити людей, то усвідомлення власної тілесності і гріховності приводять його до прагнення знайти прощення в людей, а не

в Бога. Мета, яка раніше виправдовувала усе, тепер зменшується до жалогідних розмірів у порівнянні зі злом, яке він приніс людям: «Я думав, що творю велику справу, а виявилось, я ніс людям загибель і сів ненависть» [24, 424]; його святість уже розцінюється як фальшива, а Бог віднині живе не в абстрактній висоті, а серед ближніх: «Бог, – подумав Джослін, і все здалось йому мізерним. – Бог? Якби я міг повернути минуле, я став би шукати Бога серед людей» [24, 434]. Зрештою, сам шпиль, його героїчний подвиг, справа всього життя, його жертва, перестає бути чистою молитвою до Бога, перетворюється на «дерево з дивними квітами і плодами, з багатьма пагонами, ціпке, хиже, шкідливе, згубне» [24, 410]. Тобто прийняття власної людськості та слабкості стає головним уроком, який отримує герой, його головним знанням життя. Гуманізм, повернення до реальної людини, сповненої слабкості, але могутньої у своїй цільності, виражені у романі з параболічною економністю, що складає основу майстерності Голдінга та моральну силу його філософського світогляду.

Другий роман В. Голдінга – «Піраміда», написаний у 60-х рр., присвячено змалюванню замкненого філістерського існування в містечку під назвою Стілборн (англ. – *мертвонароджений*). Символічна назва роману виражає суть життя жителів містечка, які підглядають один за одним, пліткують та стежать за ретельним дотриманням соціальної ієрархії. Якщо Джослін усе ж таки повстає проти невіри й буденності, то жителі містечка панічно бояться будь-якого вчинку, яким можна було б вирізнитися. І так само, як Джослін руйнує життя близьких йому людей, тиша та спокій Стілборна руйнує життя людям, несхожим на більшість. Плин життя містечка подається через спогади протагоніста – Олівера, погляд якого фіксує нечисленні події. С. Павличко вказує на нетиповість образу Олівера, який, на відміну від інших персонажів Голдінга, «не несе жодної авторської ідеї» [76, 470]. Філістерські образи роману позбавлені будь-якої емоційної чи моральної забарвленості, вони вражають своєю однотипністю, але саме ця їхня нейтральність виявляється атрибутивною ознакою, особливо у порівнянні з насиченим моральними дилемами та боротьбою «Шпилем».

Обидва романи єднає мотив безумства, що активно проявляється у «Шпилі» і в латентній формі «фону» присутній в «Піраміді»; характерний мотив залежності від чужої волі реалізується в образі міс Дуулш. У «Піраміді» відчутний певний ліризм та співчуття до слабкості людини.

Більш «чистий» тип героя художньо аналізується в романі А. Мердок «Червоне і зелене». Тут, відповідно до традицій героїчних життєписів, ретельно й детально вимальовується образ ірландського патріота Патріка Дюмея. Авторка підкреслює неординарність Пата, який з дитинства носив прізвисько «залізна людина» і був ватажком у всіх дитячих забавах [146, 15]. З самого дитинства він усвідомив своє покликання, свою належність рідній землі, свою особливу місію: «Пату здавалося, що йому з самого народження судилося боротися за Ірландію. У його батьків ірландський патріотизм був слабо виражений і тим він частково пояснював їх цілковиту посередність. Думка про себе як про людину далеко непересічну зародилась у нього давно, разом із вірою в свою ірландську долю, з почуттям, що він не належить собі, і є частиною історичного задуму. Ще хлопчиком він єднав себе з обраними» [146, 80]. Своїм найзлішим ворогом Пат мислить обмеженість власного тіла, яку він намагається побороти залізною волею: «Йому було б приємно бачити перед собою власне тіло, як прибиту тварину, до кінця залякану і придушену його ж волею» [146, 86]. Страх тіла, його інстинкт самозбереження, прив'язаність до рідних стають внутрішніми ворогами, яких необхідно перемогти, тобто – подолати власну людськість. Не викликають сумніву такі риси персонажа, як неординарність, виключність, патріотизм, жертвовність, і подальше розгортання цього характеру начебто лише додає образу монолітності. Письменниця орієнтує героя на ідеал, на майбутню вільну Ірландію, і це вирізняє його з сірої маси філістерів: «Майже всім нам і майже завжди історія видається яскраво освітленою, до деякої міри крикливою процесією, в той час як сьогоднішнє – темним, лунким коридором, від якого відходять потаємні штольні і кімнати, де розігруються наші особисті долі. Історія ж твориться десь в інших місцях і з цілком іншого матеріалу. Нам рідко вдається бути свідомими свідками історичної події, а ще рідше – усвідомлювати, що ми беремо в ній участь. У такі хвилини п'яتما відступає, простір навколо нас стискається і ми сприймаємо ритм наших повсякденних вчинків як ритм набагато ширшого руху, що захопив і наше життя. Вперше Пат відчув близькість історії, майже фізичне відчуття єдності з нею, коли дізнався, що напередодні на таємному зібранні Патрік Пірс був призначений президентом Ірландської республіки» [146, 163–164].

Герой Айріс Мердок діяльний, і трагізм його покликання протиставляється здоровому глузду обивателів, які формують натовп, що спостерігає за діями повстанців збоку, стоячи і жаліючи вбитого коня чи дратуючись порушенням власного комфорту, планів на святковий

день, на який випала гарна погода [146, 299]. У романі представлено різні судження стосовно правильності чи моральної виправданості повстання: письменниця віддає належне релятивізму героїчного вчинку з огляду на різну ціннісну орієнтацію, але останні фрази роману говорять про переконаність Мердок у тому, що повстання є усе ж таки подвиг, а його вершители – герої: вони «були овіяні красою, яку ніщо не могло затьмарити, з котрою ніщо не могло порівнятися. Вони назавжди залишилися молодими і прекрасними, їм не загрожував ні час, ні двозначні пізніші роздуми, від яких тьмяніє найясніше молоде обличчя. Вони померли кожен у всеозброєнні своєї першої любові, і матері оплакали їх, так невже це все намарно? <...> Вони віддали життя за все найвище – за справедливість, за свободу, за Ірландію» [146, 311].

Новизна, однак, полягає в тому, що об'єктом авторського зацікавлення виявляється людина, яка *стає* героєм, процес перетворення звичайної людини на героя. Роман Мердок просякнутий ностальгією за епохою активних людей, що не заблукали у лабіринтах власних сумнівів та роздумів, ірраціональних снів та ілюзій, людей дії, яких потребує історія. Наприкінці роману висловлюється переконання в спадкоємності героїчного духу, передчуття повтору історії у період Іспанського опору 1936 року, про участь у якому мріє син Франсіс, так само, як Кетел мріяв про Пасхальне повстання. Саме в уста сина Франсіс вкладено мораль роману: усяке повстання є нагадування про те, що кожна тиранія має кінець, тому що раби дають здачі [146, 308]. У романі підноситься ідея абсолютної цінності свободи в її екзистенційному трактуванні: як іманентної даності буття, як природної сутності людини і головної мети героя, що повинен її відстоювати.

Патрік Дюмей, який бореться із зовнішніми перешкодами та воєрами, рівно як і з внутрішньою своєю недосконалістю, прямує до реалізації високих ідеалів, протиставляється гегемонії аморфного філістерства, і це видає романтичний тип художнього мислення авторки. В романі «Червоне і зелене» А. Мердок відроджує романтичного героя, що знаходиться в опозиції до переважної більшості її власних персонажів, які, зазвичай, сліпо підкоряються фатуму, чужій волі, яка керує їхнім життям та руйнує його. Відтак більшість дослідників творчості Мердок залишають цей роман поза увагою як нетиповий для творчого методу письменниці, зосереджуючись на тих, які вважаються характерними для її показовими для її проблематики та стилю. В. Івашева згадує роман «Червоне і зелене» в своїй «Англійській літературі ХХ століття», але підкреслює нетиповість для творчого пошуку письменниці мотивів, які тут розроблено [38, 223].

На нашу думку, роман, хоча і не має стереотипної мердоківської фабули «фатуму», все ж залишається в рамках магістральної лінії й пошуку письменників молодшої генерації, і Мердок зокрема. Адже цей твір є закономірний *andanté* до панорами життя слабкодушких людей, яка розгорнута в інших романах Мердок («Сни Бруно», «Дзвін», «Під сіткою», «Море, море», «Дика троянда»). Основні сюжетні лінії роману (лінія Патріка Дюмея, тісно переплетена з підготовкою повстання, і лінія Ендрю Чейз-Вайта, який проходить шлях особистісного становлення) висвітлюють проблему екзистенційного пошуку молоді людини в умовах відчуженої дійсності, розкривають процес знаходження себе. Навіть у змалюванні героїчного характеру письменниця зосереджується не на подвигу чи боротьбі, а на внутрішньому стані героя, його доланні слабостей та творенні його цілісної особистості з внутрішніх протиріч. Водночас Патрік Дюмей – типовий «пасіонарій» Л. Гумільова, тобто людина, що не може не діяти в інтересах народу, навіть всупереч власному інстинкту самозбереження. Його героїка трагічно звужена, приречена на поразку, бо не дає жодного практичного результату. Отже, тема фатуму тут розгорнута в іншому ракурсі.

У філістерському суспільстві, яке не дозволяє повноцінно розвинути та реалізувати особистості, своєрідним притулком для обивателя виявляється власний вигаданий світ, який перетворюється на паралельну, віртуальну реальність. Так само, як у Голдінга Джослін мислить себе святим і героєм у власних фантазіях-видіннях, сон та вигадка стають основними мотивами вчинків у ряді романів А. Мердок («Єдиноріг», «Сон Бруно», «Море, море» та ін.). У романі ж «Червоне і зелене» письменниця приділяє зображенню процесу розщеплення людини, викликаного поглинанням ілюзорним світом, особливу увагу. Образ Барні Драмма протиставляється образам активних молодих людей, які шукають себе та своє місце в житті. Барні намагається віднайти себе, для чого записує спогади власного життя, але губиться в лабіринті мемуарів. Барні намагається відшукати причину свого падіння зовні і його пошуки відображають конфлікт між буденною реальністю життя та ілюзорними словесними побудовами, за якими він ховається. Він аналізує власне життя, яке є сумішшю мрій про себе як священника, що годує виголоднілу за тілом та кров'ю Христовою паству [146, 98], чи про себе як «чоловіка католика, батька-католика, опору чистої, бадьорої, міцної католицької сім'ї» [146, 101], але насправді він лише «працює» над «мемуарами», занурений у самоаналіз-перверзію, визнаючи їх нещирість. У якийсь момент він

розуміє, що причина всіх його негараздів у ньому самому, прагне налаштуватись на виправлення всіх минулих помилок, але врешті-решт продовжує писати свої «мемуари», страждаючи від «контрасту між чистою досконалістю його любові і підлою беззмістовністю його поведінки, між його серцем, сповненим розпуки та дурнуватими звичками» [146, 141]. Всі його найкращі порухи душі належать до сфери ілюзій, «мемуарів», а люди довкола бачать другий, зовнішній бік його натури. Зрештою «мемуари» майже повністю ізолюють його від оточуючих і виступають інструментом поглиблення дисоціації персонажа. На прикладі цього образу Мердок, як зауважує Н. І. Лозовська, досліджує психологічні мотиви образу та комплексу вини, яка переростає у себелюбну жалість [57, 11]. Егоїзм стає складовою цього образу, а провина, яку відчуває людина через образу та жалість, не дозволяє їй визволитися з пут самопоглинутості. Образи, подібні до Драмма, є традиційними для творчості письменниці, кожний твір якої – «оповідь про виникнення ілюзій, їх поступове зникнення, а частіше – виникнення нових» [62, 254]. Погоджуємося з Л. Крігелем, який найкраще узагальнив тему магістрального пошуку Мердок. Він пише, що знову і знову в її романах маємо «війну між ілюзією та реальністю; і знову людський розум виступає полем бою» [138, 75]. Таким чином, у романах Мердок репрезентовано унікальний зразок «інтелектуального героїзму», який полягає в доланні химер власної уяви.

Водночас Мердок виразно виділяє у «Червоному і зеленому» дві постаті: «героя як вершителя вчинку» та «архетипного героя» – в образах Патріка Дюмея та Ендрю Чейз-Вайта. Якщо Патрік Дюмей є цілісною людиною, яка знайшла себе та своє покликання, своє місце у світі, то Ендрю потопає в інфантильних ілюзіях, далеких від дійсності. Він вирішив виконати свій громадянський обов'язок перед країною, втягнутою у війну. Вибір хлопця детермінується прагненням самоствердження (перш за все – в очах Пата) та одночасно гальмується існуючими стереотипами, що викликає внутрішній конфлікт. Це роль, у яку він спершу «свідомо намагався ввійти», чому сприяв «широкий суспільний резонанс» війни, а також «патріотичні монолози з Шекспіра та юнацька захопленість сером Ланцелотом» [146, 8]. Внутрішня суперечність між незрілістю та неавтентичністю його вибору і суспільним очікуванням виражена у портреті Ендрю-солдата: «У його солдатському образі все ще були перемішані такі суперечливі риси, як хлопчача романтика, сумлінність школяра та прихований, чисто дорослий страх та фаталізм» [146, 8]. Перебуваючи в цьому стані незрілості та «немужності», Ендрю вирушає в Ірландію, країну, наповнену магі-

єю та загадками, «як місце, котре постійно відвідуєш у сні, чимось дуже важливе, але яке вислизає, яскраве до повної достовірності і разом з тим не зовсім реальне» [146, 4]. Залучення мотиву сновидіння в тканину роману підкреслює присутність в творі міфологеми пригоди героя (про пов'язаність сну і міфу, про «сновидіннєвий краєвид» простору міфологічної пригоди пише Дж. Кемпбелл [44, 93], тієї ж думки дотримується Е. Фромм [103, 182]). Ендрю вимальовує у своїй уяві Ірландію у вигляді «темного підземелля, населеного демонами» [146, 155], що будить почуття тривоги: адже це, з погляду психоаналізу, символ його власної особистості, або, за Дж. Кемпбелом, того, «перед чим треба стати віч-на-віч і що якимось чином виявляється глибоко знайомим для підсвідомості – хоча незаним, вражаючим і навіть страшним для свідомості індивіда» [44, 55]. Ремінісценція казки про принца-жабеня (Ендрю шукає на дні ставка золоту сережку [146, 64]) виконує функцію поклику до пригоди. У романі є інші численні мотиви, які виділив у героїчному міфі О. Ранк, а саме: мотив інцесту, двобою між братами, мотив загубленої нареченої (модифікований у мотив втраченої нареченої), комплекс вороже налаштованих один до одного братів, перенесення міфологічних мотивів з життя старшого героя в життя молодшого, що бачимо на прикладі паралелі, проведеної між Патріком і Кетелом Дюмей, а також сином Франсіс.

Протягом розгортання пригоди персона, придумана Ендрю начебто як його власне «Я», вмирає («він навіть відчував, як у нього на обличчі морщиться і обвисає шкіра, немов би голова зменшується. Зсередини він був спустошеним, вимордуваний, і подеколи йому здавалося, що все його тіло зараз провалиться в нікуди» [146, 273]), символізуючи етап смерті архетипного героя – важливого компонента пригоди.

Відчуття власної порожнечі приводить його до Міллісент, яка репрезентує у романі архетип Богині світу, «космічну», «демонічну жінку» [38, 222]. Цим образ Міллісент вирізняється серед інших жіночих образів роману: вона видається персонажам-чоловікам обіцянкою найсолодшого та вимріяного щастя і, разом з тим, будить відразу, постає перед ними то як добра мати, то як зла та огидна чаклунка, залишаючись при цьому богинею: «Коли і як йому [Паму – Ю. К.] пригадалась Міллі – він і сам не знав. В якомусь блискучому кільці перед його блукаючим поглядом виник її образ, як образ божества, який він побачив святим у вінці світлі <...> Вона повія, не жінка навіть, а зіпсутий хлопчик. Він уявив її собі брудною, жовтою, розтріпаною, пітною [146, 234]. Такою Міллі уявляється й Ендрю: Цирцеєю, богинею,

яка розчаровує, карає, такою ж вона відкривається Барні і Крістоферу. Міллі благоволяє героям, тобто Ендрю і Патріку, але зневажає слабких та нереалізованих чоловіків (Барні, який проміняв свій поклик до святенництва на сумнівні розваги з нею, та Крістофера, що, як усі «кабінетні вчені», відмежовується від активної ролі у життєвій боротьбі, хоч у ньому й «сильно розвинуте почуття героїчного» [146, 223]). Саме Міллі допомагає обом героям роману вирішити внутрішні протиріччя і досягти мети.

Персонажі роману А. Мердок «Дика троянда» також відчувають, що вони не самі керують своїм життям, але, на відміну від Патріка Дюмея, не наважуються розірвати пута буденності. С. Павличко підкреслила, що у цьому романі «особливо сильно звучить тема магії, життя як гри, що нею керують не самі дійові особи, а невидимий для них режисер» [76, 296]. Персонажі роману – це образи обивателів, поглинутих буденністю, і вони не можуть осягнути і використати можливість що-небудь змінити. Наприклад, Енн Перонетт, розмірковуючи над своїм вибором у житті, не може знайти йому пояснення з погляду власних бажань і ховається за ілюзією долі, визначеної наперед: «Тут справа не в мотивах. Ніяких мотивів у неї не було. Все її життя цього вимагало. В кожного з них своя доля» [65, 262]. Врешті-решт вона розуміє, що стала жертвою чужих примх, але залишається у рамках, визначених для неї кимсь іншим. Подібним чином втрачають шанс на щастя усі інші персонажі роману – Фелікс Мічем, Рендел Перонетт, які не збуваються написаних для них соціальних і особистісних ролей, позбавляючи себе можливості самореалізації. Справжнім деміургом проте постає образ Емми Сендс, що єдина у творі визначає свою волю і навіть грається життями інших: вона ніби пише сюжет чужого життя – персонажів роману і насолоджується власним всесиллям.

У творчості Мердок, для якої властиве осмислення будь-яких філософських та мистецьких теорій крізь призму романтичного світовідчуття, реалізується тенденція повернення до романтичного світобачення. Навіть ідеї Сартра вона схильна трактувати як романтизовані, оперуючи поняттями «метафізичний дуалізм» [145, 113], «метафізичний невроз» [145, 108]. Романтизація буття присутня і у романах Мердок, де навіть зображення конфліктів та філістерських персонажів пом'якшується за рахунок домінування концептів доброти й любові. У фіналі роману «Сон Бруно» Мердок розкриває загадку існування людини, яка полягає в любові до ближнього: «Сама по собі людина ніщо, і суть у тому, що вона здатна любити» [109, 374].

У романах Мердок зазначеного періоду виразно проступає її неоплатонівський погляд на буття, про що писали чимало дослідників, а з українських вчених зупинялися на цьому питанні С. Павличко та Н. Жлуктенко [57, 132; 122, 504–506]. Життя для персонажів є сном, видінням, яке проходить, не залишаючи сліду. Персонажі романів Мердок живуть в очікуванні чогось такого, що ніколи не настає. Так, Бруно у романі «Сон Бруно» в кінці життя підсумовує своє існування: «Що зі мною відбулося, заради чого все це було і чи має це значення тепер, коли насправді все скінчилось? – питав себе Бруно. Все це сон, думав він, життя кожної людини – сон, як це не жорстоко. Смерть доводить недієвість індуктивного методу, оскільки немає нічого, що надавало б нашому існуванню смислу. Все лише сон, атрибуту сну, його наповнення, і ми, покидаючи світ, продовжуємо існувати вві сні іншої людини, тінь всередині тіні, що поступово блідне, блідне, блідне» [66, 14]. Щоденне життя персонажів Мердок наповнене рутиною та сірістю. В ньому існують можливості самореалізації, досягнення власного щастя, але вони ніколи не реалізуються, залишаючись лише потенцією. Власні душі, порухи, помисли, близькі люди залишаються для обивателів Мердок непізнаними і темними. Усі намагання зрозуміти щось перетворюються на блукання лабіринтами душі, на розповіді про себе, які складають реальність більш матеріальну, ніж саме життя.

А. Мердок та В. Голдінг виводять класичну героїчну модель, де що змінюючи її параметри, при цьому дотримуються її цілісності. Однак щоразу потужніше проявляється тенденція до її руйнації, яка ґрунтується на аналізі недавньої історії. Такий підхід характерний почасти, для М. Спарк. У її романах героїчна модель переосмислюється при зміні умов екстремальної ситуації, які вимагають і трансформації уявлень про героїчне. Відповідно змінюється і поняття про філістерство, але підхід до розуміння цих явищ у Спарк, на відміну від позиції «старших романістів», доволі різноманітний і суб'єктивний.

Подібно до своїх попередників та сучасників, М. Спарк критично (якщо не саркастично) змальовує диктат ілюзії у романі «Міс Броді у розквіті». Тут відбувається оригінальна девальвація героїчної моделі: письменниця перетворює традиційну для британської літератури ситуацію піднесення «маленької людини». Г. Анджапарідзе підкреслює, що образ «маленької людини», який ввійшов у літературу в ХІХ столітті і «ніс у собі величезний заряд людяності», у ХХ столітті виявляє тенденцію втрачати свою людяність за наявності певної влади [7, 14]. У романі досліджується процес штучного й відразливого

перетворення обивателя на героя, підкреслюється, що йтиметься саме про безвихідну банальність.

Основна колізія роману полягає в тому, що штучно «героїзована» вчителька-філістер нівелює особистості людей, навіть спричиняється до загибелі однієї з учениць. Захоплення власною владою та могутністю, що приводить до руйнації особистості та фізичного знищення людини, стає основною ідейною домінантою у романі М. Спарк «Міс Броді у розквіті». Вчителька формує свій клан з дівчаток, яким у майбутньому відводить роль героїнь, поглинаючи, по суті, особистість кожної заради власної самореалізації. Однієї із дівчаток, Сенді, клан видається єдиним живим організмом, тілом з міс Броді замість голови, що навіює на неї жах: «На одну страшну мить вона відчула, що вона сама, відсутня сьогодні Дженні, постійно у всьому винна Мері, Роз, Юніс і Моніка – єдине ціле, підпорядковане долі міс Броді, так, ніби з волі Божої вони з'явилися на світ саме заради цього» [153, 46]. Невипадково у романі згадується захоплення міс Броді спочатку Муссоліні, а потім і Гітлером, яке базується на розповсюдженій у довоєнний час ілюзії щодо фашизму як сили, здатної навести лад у державі та повернути Британії минулу велич, сили, що організовує та впорядковує. Фашистські симпатії вчительки ґрунтуються на несформованості її власного «я», бо ж «неясно до яких крайнощів доведе міс Броді її натура» [153, 64], так само, як некритичність та несамостійність маси обивателів в Італії та Німеччині спричинилися до справжнього фашизму.

Міс Броді знищує людську цінність і свободу вибору вихованок, їх право на вільний вибір у житті. Звертаючись до них, як до майбутніх «великих коханок» чи «великих шпигунів», вона тим не менш твердить про моральний обов'язок кожної «виступити єдиним фронтом» на її захист. У цьому епізоді пафос ситуації розбиває іронія – саме за рахунок трансконтекстуалізації понять «героїня», «єдиний фронт», «моральний обов'язок», які у новому контексті – історії боротьби «міс Броді у розквіті» з адміністрацією, перетворюються на пусті слова-фетиші.

Міс Броді логічно приходять до повної дегуманізації своїх вихованок, а розглядає їх з позицій здатності чи не здатності реалізувати ідеї виховательки, тим самим втілюючи у собі зло ХХ століття, про яке говорив Ц. Тодоров і яке полягає у відмові людині бути людиною. До портрету додається віра Броді у власну безгрішність, що також було властиво всім виконавцям тоталітарних режимів, котрі щиро вірили у власну правоту, у те, що висока мета, якій вони служать, вимагає

жертв, які завжди виправдовують усі злочини як необхідність. П. Во підкреслює, що «видимість тривіальних любовних романів у школі для дівчаток <...> насправді була студією психологічних та міфотворчих імперативів силової політики і фашизму» [159, 121]. Таким чином, у цьому романі здійснена деконструкція «тоталітарного героїзму», з притаманними йому культурами елітарності, дії, перманентної війни.

Міс Броді начебто змальовується у романі як справжня героїня, проте іронічний коментар, властивий творчій манері Спарк, одразу ж позбавляє образ жаданої величі. Наприклад, уривок, у якому читач зустрічається з міс Броді вперше, містить у собі героїчну паралель – порівняння з Цезарем, включену в іронічний контекст: «Міс Броді блиснула карими очима і цим багатозначно доповнила спокійні інтонації свого голосу. Освітлений сонцем римський профіль додавав міс Броді могутнього вигляду. Клан ні хвилинки не сумнівався, що вона візьме гору. З тим самим успіхом можна було чекати, що вакансію у новомодній школі шукатиме Юлій Цезар. Міс Броді ніколи не поступиться. А якщо керівництво має твердий намір її позбутися, то змовникам доведеться її вбити» [153, 16]. У творенні образу Броді письменниця використовує зовнішні атрибути героїчного образу. Міс Броді, як вона сама говорить, служить певним ідеалам, а саме ідеалам Доброти, Істини, Краси, що вищі за всі інші [153, 17]. Відразу ж автор зображає конфлікт між вчителькою та «зграєю змовників» – адміністрацією та колективом школи. Тут, герой протиставляється групі, йде їй наперекір, а не служить інтересам групи. Поступове звеличення міс Броді у її власних очах та очах клану перетворює її на втілення Британії [153, 72], а потім на богиню [153, 74], таким чином Спарк простежує процес формування ілюзій про героя. Упродовж розповіді Міс Броді порівнюється з Жанною д'Арк або просвітником-реформатором – у такий спосіб роман іронічно інтерпретує та трансформує героя, переводячи поняття про нього в щоденний вимір життя маленької людини, що, власне, і є одним із прийомів формування іронії у романі – розбивання героїчного повсякденним, філістерським.

Іронічне знищення культу Броді М. Спарк підкреслює використанням неозначеного артикля, що з'являється в останніх словах роману, які повторюють заголовок: «Miss Jean Brodie in Her Prime» перетворюється на «a miss Jean Brodie in her prime» [153, 187]. Кільцева структура роману виражає закінчений процес дегероїзації образу Броді.

Спарк протиставляє дві іпостасі служіння людству – служіння високій меті врятування світу, яка вимагає відданості та героїчної не-

зламності, але не зважає на окремих людей (міс Броді), та піклування, спрямоване на людину (Сенді), яке у романі пов'язується з християнством (Сенді йде у монастир).

Учениця міс Броді Сенді ховається у фантазіях від руйнівного впливу вчительки. Вона придумує світ, у якому вона – єдина героїня, яка самостійно діє і чинить власну волю, рятуючи вигаданих друзів. Та Сенді, навідміну від Броді, набуває протягом оповіді справді героїчних рис. Зокрема, вона займає особну позицію у клані, її виділяє міс Броді як найбільш проникливу вихованку, вона з самого початку отримує особливий статус. Зрада ученицею вчительки рятує життя інших дівчаток, адже виховання Броді приводить до того, що одна з дівчаток гине. Саме через психологічне дослідження, опубліковане Сенді, в романі активно наголошується на проблемі неприродності штучної героїзації. У тексті не наведено цієї учнівської роботи, але контекстуально зрозуміло, що мова йде про перетворення в очах маси банального на екстраординарне, що призводить до поклоніння симулякру, зовнішньому, позбавленому внутрішнього змісту, яким виступає «героїчний» образ міс Броді. Психологічна праця Сенді «Перетворення банального» стала підсумком спостережень за міс Броді і принесла дівчинці славу. Протиставляючи у романі «героїзм тоталітаризму» та «героїзм щоденного служіння», Спарк віддає перевагу другому, створюючи власну концепцію героїчного, що трансформує традиційні героїчні канони, але цілком відповідну настроям та гуманістичним пошукам письменників Великобританії у 60-х роках. До певної міри, Сенді можна вважати ідеальним героєм другої половини ХХ століття, оскільки вона демонструє, «що потрібно робити» (визначення ідеального героя у А. Нуйкіна).

Своїм романом Спарк закликає: банальне не повинне бути піднесене до надбуденого виміру, а увага до ближнього стає способом запобігання героїзації амбіційної банальності. Як пише Спарк: «<...> немає необхідності рятувати світ, достатньо полегшити життя мешканців Единбурзьких нетрів» [153, 179]. Власне, саме в цьому полягає основна опозиція тоталітарного героїзму та героїзму щоденного служіння, яку пізніше окреслив Ц. Тодоров.

Поряд з цим в інших романах М. Спарк («Балада про Пекхем-Рай», «Memento mori») основним об'єктом сатири теж стають філістери з різних соціальних кіл.

Філістерські персонажі Голдінга, Мердок та Спарк, про які йшлося вище, складають *соціально-побутовий тип* (за М. Бахтініним), для якого фабулізм існування виявляється визначальним і домінуючим.

Влучним визначенням такого типу персонажа видається також поняття «*інтерес-обивателя*» (А. Краснящих). Риси подібного типу – належність до середнього класу, відсутність перспективи розвитку, замкнутість у рамках буденності, залежність від приписів і конвенцій та відсутність особистісних пріоритетів. Вони наділені філістерськими ознаками різного ступеня, хоча їх не можна трактувати як однозначно негативні. Адже у Голдінга, Мердок та Спарк простежується схильність до виправдання людини, позбавленої рис генію та власної волі. Так, наприклад, згаданий вище Барні, інфантильний обиватель з роману «Червоне і зелене», здобуває своєрідне визнання в кінці оповіді, коли письменниця згадує неймовірну доброту, яка лежить в основі всіх його вчинків; авторка визнає не-героїчну цінність людської індивідуальності.

Чудову інтерпретацію аналізованих творів, у яких присутня модель героїчного пошуку, знаходимо у статті Е. Борклунда, присвяченій творчості А. Мердок, де він говорить, що світ постає перед людиною безцільним, випадковим і величезним, а людина засліплена собою: «справжнє знання включає важке завдання навчитися бачити речі такими, якими вони є насправді, без втішних ілюзій «гладкого безжального *ego*», що прагне чільного місця та долі» [125, 480]. Саме в цьому виявляється новий вимір гуманізму літератури, яким просякнуті романи письменників молодого покоління 60-х і що визначає вітальність жанру роману в британській літературі адже, як влучно зазначив М. Бредбері, жанр роману витримує вирішальну за своїм значенням суперечку між гуманізмом і абстракцією [126, 377–378]. Однак, на відміну від авторів-реалістів «старшої генерації», письменники, чії твори аналізувалися вище, вдаються у пошуку героя до відродження міфологічної моделі, яка символізує сходження людини до глибин власної особистості, пізнання власної суті та повернення з новим знанням у реальний світ.

Відзначимо, що британські письменники не експериментують з основним змістом даного архетипу, а дотримуються інтерпретаційних рамок, визначених психоаналізом. Акцентується не формальний бік архетипу, а навпаки, його глибинна суть, архетип розуміється як модель процесу становлення особистості. Не знаходячи основи для побудови цілісного образу людини у зовнішньому світі, письменники звертаються до процесу становлення особистості, схему якого психоаналітики на чолі з Юнгом знайшли у структурі міфу, що від стародавніх часів давав людям ключ до осягнення суті буття. Перед нами – модерністська спроба поглибити традиційну католицьку концепцію

людини за рахунок ідей, які ортодоксальною католицькою думкою засуджуються.

Однак, щоденне буття зі своїми чеснотами, християнська етика, базована на понятті любові до ближнього, суттєво переоцінюється і в них починають вбачати перспективу подолання духовної кризи, що стала визначальною характеристикою століття.

* * *

Образ героя займає особливе місце серед літературних типів персонажів і піддається теоретичному осмисленню, починаючи з античних часів і аж до наших днів. Основні типологічні критерії образу героя визначені за антично-ренесансного періоду розвитку літератури та літературно-критичної думки і остаточно закріпилися в епоху класицизму. У зображенні героя особливо акцентувалися його винятковий статус серед інших персонажів, підкреслювалися надзвичайна сила, могутність, велич, сміливість.

У гуманітарних науках (філософії, соціології, естетиці, психології, історії, літературознавстві) виділяється кілька методологічних підходів до вивчення даної проблеми, відповідно до об'єкту дослідження. Представники міфологічного напрямку сприяли відновленню зацікавлення героїчною проблематикою у зв'язку з посиленням інтересу до міфологічної спадщини та висунули гіпотези щодо походження та поширення героїчного міфу і героїчного образу (астральна концепція, концепція «спільних ідей» та ін.). Соціологічний метод дослідження полягав у вивченні функції героя при формуванні певної групи, його ролі у суспільному житті етносу, аспекту стосунків героя і спільноти та осмисленні його соціальної природи (праці Михайловського, Московічі, Гумільова, Тойнбі). Психоаналітичні студії героя схильні трактувати його як персоніфікацію певного елементу психічної структури (*ego*), психічної енергії (лібідо) (Фройд, Ранк, Юнг, Едінгер). В аналітичній психології виділяється архетип героя як один із проявів колективного несвідомого (Юнг, Гіллман). На основі психоаналітичних досліджень у літературознавстві склався окремий напрямок – архетипна критика (Фрай, Кемпбел), яка зосереджується на виокремленні в художніх творах стійких структур (архетипів). Особлива увага приділяється архетипу героя та героїчної подорожі, які трактуються як фактори сюжетно-, жанро- та видотворення.

Аксіологічні параметри героїчного образу залишаються поза увагою більшості дослідників, хоча деякі з них схильні до надмірного

піднесення значення особистості героя в історії людства, недостатньої об'єктивності у висвітленні проблеми (Карлайл, Тойнбі).

У радянському літературознавстві до 1960-х років спостерігалася надмірно ідеологізований підхід до проблеми героя в художніх творах, який призвів до регресивних процесів у літературі. Тенденція до посилення ідеологічно-регламентуючої функції літературознавства збереглася до 1980-х років і значною мірою спричинила процеси, спрямовані на дегероїзацію літератури. Серед теоретичних проблем, поряд із визначенням типологічних рис героя соцреалізму, порушувалися питання термінологічної розмитості меж понять *герой, героїчний характер, головна дійова особа, позитивний герой, ідеальний герой*.

Теоретичні дослідження зарубіжних вчених або ігнорувалися, або ж піддавалися нищівній критиці, що суттєво звузило простір для інтерпретації та вивчення особливостей художнього втілення героїчного образу, особливо його нетрадиційного потрактування у літературі другої половини ХХ століття.

Внаслідок двох світових воєн у духовно-інтелектуальному житті Європи спостерігаються процеси, спрямовані на руйнацію традиційної аксіології, що виражається у втраті ціннісних орієнтирів. Водночас під впливом соціальних факторів змінюється бачення становища людини у світі, її особистості. Так, людина починає розглядатися як розщеплена, ізольована, позбавлена комунікації, що сприяє розвитку ентропійних тенденцій у світогляді. На передній план виступає філістерськи орієнтована особистість, яка визначає обриси «суспільства масового споживання». Ці процеси знайшли своє вираження в літературі, у творах мистецтва, які, з одного боку, все більше орієнтуються на масового споживача своїх продуктів, а з другого, спрямовуються на зображення такої людини. Окреслені тенденції привели до посилення іронічності літератури та її тотальної дегероїзації.

Національний менталітет виступає одним з провідних чинників у творенні героїчних образів, викристалізуючи оригінальний, притаманний саме тому чи іншому народу архетип героя. Атрибутом британського архетипного героя вважається його крайній індивідуалізм і «позасоціальність». Він описується письменниками, починаючи з Шекспіра, як людина, що протистоїть суспільству або перебуває поза ним. Британським письменникам завжди було притаманним критичне ставлення до класичного героїчного взірця та прагнення наповнити його психологічною глибиною, тяжіння до розкриття саме внутрішнього світу та конфліктів, що точаться у глибині душі героя. Другою тенденцією британської літератури є ранній дегероїзуючий струмінь,

що бере свій початок від свіфтівської сатири та пародії. Спорадичні дегероїзуючі прояви вилились у загальне спрямування британського роману другої половини XIX століття на змалювання персонажів, позбавлених героїчного пафосу, посилення уваги до щоденних проявів людського життя. Остаточного удару героїчним літературним стереотипам завдав роман Дж. Олдінгтона «Смерть героя», який виявив характерну особливість саме британського варіанту дегероїзації, коли герой виявляється непотрібним та відчуженим у суспільстві, яке він покликаний захищати.

Модерністський підхід, детермінований у Великобританії переважно психоаналітичними та екзистенційними концепціями, протиставляє героя та філістера, виходячи із екзистенційної опозиції «автентичності-неавтентичності» особистості, готовності здійснювати вибір та нести за нього відповідальність. Характерною виявляється тенденція до руйнації класичної героїчної моделі та впровадження елементів архетипної: в центрі зображення стоїть процес набування людиною героїчного виміру, становлення людини героєм.

У письменників-модерністів («молодшої генерації») відчутне тяжіння до естетики романтизму, особливо в питаннях, що стосуються вирішення опозиції «герой-філістер». Підкреслюється різке протистояння героя та філістерського суспільства, змалювання у ролі героя творчої особистості, використання матеріалу міфу, прагнення репрезентувати героя поза побутовими рамками, показати в динаміці внутрішній світ людини, драматичне напруження внутрішньої боротьби.

Ґрунтом для руйнування класичної героїчної моделі стало переосмислення європейської історії XX століття, яка показала не лише нежиттєздатність такої моделі, а й шкідливість її тиражування. Деконструкції піддаються основні складові героїчного образу: моральна виправданість героїчного вчинку з огляду на цінність життя кожної людини, справедливість справи, яку захищає герой, узгодженість його поведінки та внутрішніх переконань.

Філістерський характер окреслюється як пасивний, занурений у лабіринти власної психіки, залежний від волі іншого, поглинутий фабулізмом життя. У постаті філістера, обивателя персоналізується зло XX століття, яке осмислюється на цьому етапі як позбавлення людини самоцінності й індивідуальності, перетворення людини на засіб досягнення мети, часто абстрактної.

Література

1. Абрамович С. Біблія як форманта філологічної культури. – К.: Видавничий центр КНТЕУ – Чернівці: Рута, 2002. – 230 с.
2. Абрамович С. Герой // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литавери, 2001. – С. 118–119.
3. Абрамович С. Психологізм // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литавери, 2001. – С. 457–461.
4. Авуґстин А. Исповедь / Авуґстин А. История моих бедствий / Абельяр П.: Пер. с латин. – М.: Республика, 1992. – 336 с.
5. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1877. – 320 с.
6. Адорно Т. В. Проблемы философии морали. – М.: Республика, 2000. – 240 с.
7. Анджапаридзе Г. Причудливость вымысла и строгость правды // Спарк М. Избранное: Сборник. – М.: Радуга, 1984. – С. 5–23.
8. Аникст А. «Герих IV» // Шекспир У. Полное собрание сочинений. В восьми томах. Т. I. – М.: Искусство, 1957. – С. 585–596.
9. Арент Г. Становище людини. – Львів: Літопис, Центр гуманітарних досліджень Львівського держуніверситету ім. І. Франка, 1999. – 255 с.
10. Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, 2000. – 349с.
11. Байрон Дж. Г. Избранное: Пер. с англ. Сост. и комм. О. Афоной; / Послесл. Р. Усмановой; ил. англ. художников XIX в. – М.: Правда, 1985. – 432 с.
12. Бандура О. М. Теорія літератури. Посібник для вчителів. – К.: Радянська школа, 1969. – 287 с.
13. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
15. Білий О. В. Літературний герой у контексті історії. – К.: Наукова думка, 1980. – 120 с.
16. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
17. Боров Ю. Б. Эстетика. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
18. Бредбери М. Собака, затянута песками. Абстракция и ирония // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв.: Сб. статей. Пер. с англ. / [Сост. К.Н.Амаровой; Предисл. А. А. Аникста]. – М.: Прогресс, 1982. – С. 369–379.
19. Брехт Б. Жизнь Галилея [Пьесы]. Пер. с нем. Л. Копелева. [Послесл. Б. Рейх]. – М.: Искусство, 1957. – 166 с.
20. Буало Н. Мистецтво поетичне. – К.: Мистецтво, 1967. – 136 с.
21. Буряк Б. Художній ідеал і характер. – К.: Дніпро, 1967. – 327 с.
22. Бушманова Н. Когда в душе живет Шекспир: [По материалам беседы с английскими романистами А. Мердок и П. П. Ридом] // Вопросы литературы. – 1991. – № 2. – С. 155–184.
23. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
24. Голдинг В. Пирамида: Романы. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 832 с.
25. Головок Б. А. Філософська антропологія: Навч. пос. – К.: Національний аграрний ун-т., 1997. – 240 с.
26. Горелов А. А. Расщепленный человек в расщепленном мире. – М.: Знание, 1991. – 64 с.
27. Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли. – М.: АСТ, 2001. – 560 с.

28. Денисова Т. Літературний процес ХХ століття // Вікно в світ. – 1999. – № 5 (8). – С. 5–74.
29. Добин Е. Герой. Сюжет. Деталь. – М.–Л.: Сов. писатель, 1962. – 408 с.
30. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30-ти т. Т. XVI. – Л.: Наука, 1976. – 440 с.
31. Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. Записки из подполья. Иарок / Предисл. и прим. И. Л. Волгина; Ил. Ю. С. Гершковича. – М.: Правда, 1985. – 480 с.
32. Заморій Т. П. В поисках героя современника. Героическое начало в современной прозе / АН УССР. Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко; Отв. ред. Н. Е. Крутикова. – К.: Наукова думка, 1990. – 188 с.
33. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. [Трактаты, статьи, эссе] / Сост. и общ. ред. Г. Косикова. – М.: Московский ун-т, 1987. – 512 с.
34. Затонский Д. Сказки о ренессансном принце, или Карнавальные не-герои посреди ловушек бытия (Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль) // Вікно в світ – 2000. – № 1. – С. 51–71.
35. Зборовська Н. В. Психологічний аналіз і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
36. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века. – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
37. Жулинський М. Пафос життєствердження: Про історичний оптимізм радянської літератури. – К.: Наукова думка, 1974. – 319 с.
38. Ивашева В. В. Английская литература. XX век. – М.: Просвещение, 1967. – 476 с.
39. Ивашева В. В. Эпистолярные диалоги. – М.: Сов. писатель, 1983. – 367 с.
40. Камю А. Actuelles. Хроника 1944–1948 // www.philosophy.ru/library/misc/intent/05camus.html
41. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтарь. – Минск: Попурри, 2000. – 544 с.
42. Канетті Е. Маса і влада. – К.: Альтернативи, 2001. – 415 с.
43. Карельский А. В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. – М.: Советский писатель, 1990. – 390 с.
44. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. – К.: Альтернативи, 1999. – 392 с.
45. Киенко І. О. Сучасний англійський комічний роман. – К.: Наукова думка, 1993. – 132 с.
46. Костенко Г. М. Релігійно-філософська проблематика та її художнє втілення в англійському романі 1950–1970-х років: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний університет. – Д., 2001. – 20 с.
47. Красавченко Т. Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман: Опыт исследования. – М.: Наука, 1990. – С. 127–154.
48. Краснящих А. Дегероизация как принцип гуманизации и обывовления искусства // Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах. Матеріали людинознавчих філософських читань. Вип. IV. – Львів: Край, 1997. – С. 90–110.
49. Кургинян М. С. Человек в литературе XX века. – М.: Наука, 1989. – 248 с.
50. Леви-Строс К. Путь масок / Пер. с фр., сост., вступ. ст. и примеч. А. Б. Островского. – М.: Республика, 2000. – 399 с.
51. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
52. Левчук Л. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. Естетика: Підручник / Левчук Л. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І.; За заг. ред. Л. Т. Левчук. – К.: Вища шк., 2000. – 399 с.

53. Леонов Б. А. Героика труда в русской советской литературе: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 159 с.
54. Леонов Б. Эпос героизма: Тема героического в русской советской прозе. – М.: Просвещение, 1975. – 271 с.
55. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Ин-т экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
56. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
57. Лозовская Н. И. Концепция человека в творчестве Айрис Мердок: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: 10.01.05 – М., 1980. – 16 с.
58. Ломидзе Г. Нравственные истоки подвига: Советская литература и Великая Отечественная война. – М.: Сов. писатель, 1985. – 208 с.
59. Посев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / Сост. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
60. Лэнг Р. Д. Расколотое «Я». – СПб.: Белый кролик, 1995. – 352 с.
61. Маккиавелли Н. Государь / [Перевод] / Никколо Маккиавелли. – М.: Планета, 1990. – 79 с.
62. Малышева Т. Трагический гуманизм Айрис Мердок // Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах. Матеріали людинознавчих філософських читань. Вип. IV.– Львів: Край, 1997. – С. 252–256.
63. Мейлах Б. Вопросы литературы и эстетики / Сб. статей. – Л.: Советский писатель, 1958. – 532 с.
64. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
65. Мердок А. Дикая роза. Алое и зеленое. – К.: Борисфен, 1995. – 520 с.
66. Мердок А. Сон Бруно. – СПб.: Азбука, 1999. – 380 с.
67. Михайловский Н. К. Герои и толпа. Избранные труды по социологии в двух томах. Т. 2. – СПб.: Алетейя, 1998. – 416 с.
68. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. – М.: Центр психологии и психотерапии, 1996. – 478 с.
69. Московичи С. Машина, творящая богов. – М.: Центр психологии и психотерапии, КСП+, 1998. – 560 с.
70. Нидлман Дж. Введение // Бинсвангер Л. Бытие-в-мире. Избранные статьи. – М.: КСП+, СПб.: Ювента, 1999. – С. 10–14.
71. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики // Антологія світової літературно-критичної думки. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 55–70.
72. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
73. Нуйкин А. А. На том стою!...: Нравственные ориентиры в современной литературе. – М.: Сов писатель, 1991. – 352 с.
74. Олдинтон Р. Смерть героя. – М.: Худ. литература, 1976. – 320 с.
75. Оссовская М. Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали.: Пер. с польск. / Общ. ред. А. А. Гуссейнова; Вступ. ст. А. А. Гуссейнова, К. А. Шварцман. – М.: Прогресс, 1987. – 527 с.
76. Павличко С. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті. / Передм. Д. Наливайка. – К.: Основи, 2001. – 559 с.
77. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
78. Ранк О. Миф о рождении героя. Пер. с англ. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – 252 с.
79. Рейфилд Д. Как нас лишили последней невинности // Иностранная литература. – 1994. – № 3. – С. 204–213.
80. Ремарк Е. М. Час жити і час помирати. – К.: Дніпро, 1974. – 327 с.

81. Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии* / Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
82. Сартр Ж.-П. *Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов.* – М.: Политиздат, 1989. – С. 319–344.
83. Сивокінь Г. М. *Художній твір і літературний процес.* – К.: Знання, 1986. – 48 с.
84. *Словарь по этике* / Под ред. А. А. Гусейнова и И. С. Кона. – 6-е изд. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
85. Тарнашинська Л. «Паралельна дійсність» у координатах притчі: Вільям Голдінг та Валерій Шевчук // *Всесвіт.* – 1999. – № 2. – С. 105–110.
86. Татаркевич В. *Історія філософії: Т. 2: Філософія Нового часу до 1830 року* / Пер. з пол. Я. Саноцький, О. Гірний. – Львів: Свічачо, 1999. – 352 с.
87. Тернер В. *Символ і ритуал.* – М.: Наука, 1983. – 274 с.
88. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. *Краткий словарь литературоведческих терминов: Кн. для учащихся / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев.* – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1985. – 208 с.
89. Ткаченко А. О. *Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв.* – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
90. Ткачук О. *Наратологічний словник.* – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
91. Товстенко О. О. *Идейно-художественные особенности современной притчи (на материале западно-европейской прозы): Автореф. дис ... канд. филол. наук: 10.01.05 / АН УРСР. Ин-т литературы им. Т.Г.Шевченко.* – К., 1989. – 17 с.
92. Тодоров Ц. *Обличчям до екстремі.* – Львів: Літопис, Центр гуманітарних досліджень Львівського ун-ту ім. І. Франка, 2000. – 416 с.
93. Тойнбі А. Дж. *Дослідження історії. Том 1.* – К.: Основи, 1995. – 614 с.
94. *Українська Література Енциклопедія: В 5-ти т. / Редкол.: І. О. Дзевєрін (відпов. ред.) та ін.* – К.: Головна редакція УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – Т. 1: А–Г. – 536 с.
95. *Українська радянська енциклопедія. В 16-ти т. Т. 3 / Під ред. М. П. Бажана.* – К.: Академія наук УРСР, 1960. – 576 с.
96. Урнов Д. М. *Робинзон і Гуллівер.* – М.: Наука, 1973. – 88 с.
97. *Философский энциклопедический словарь. Гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов.* – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.
98. Филошкіна С. Н. *Герой і проблема нравственной ориентации автора в современном английском романе // Формы раскрытия и авторского сознания (на материале зарубежной литературы). Межвуз. сб. науч. тр.* – Воронеж: Воронежский ун-т, 1986. – С. 91–99.
99. Фрейд З. *Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької.* – Львів: Літопис, 2001. – С. 109–116.
100. Фрейд З. *Психология масс и анализ человеческого «Я» // Преступная толпа.* – М.: Институт психологии РАН, КСП+, 1999. – С. 119–194.
101. Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности.* – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 800 с.
102. Фрейденберг О. *Поэтика сюжета и жанра.* – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
103. Фромм Э. *Душа человека: Перевод.* – М.: Республика, 1992. – 430 с.
104. Фромм Э. *Иметь или быть?* – К.: Ника-Центр, Вист-С, 1998. – 400 с.
105. Хализев В. Е. *Теория литературы. Учеб.* – М.: Высш.шк., 1999. – 398 с.
106. Хамитов Н. *Философия человека: от метафизики к метаантропологии.* – К.: Ника-Центр, М.: Центр общегуманитарных исследований, 2002. – 336 с.
107. Хассан І. *Культура постмодернізму // Вікно в світ.* – 1999. – № 5 (8). – С. 99–111.
108. Хевеши М. А. *Социально-политические стереотипы, иллюзии, мифы и их воздействие на массы // Философские науки.* – 2001. – № 2. – С. 5–17.

109. Хейзинга Й. *Noto Ludens. В тени завтрашнего дня*. Пер. с нидерл.. – М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.
110. Хендерсон Дж. Л. *Древние мифы и современный человек* // Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. *Человек и его символы* / Под. ред. С. Н. Сидоренко. – М.: Серебряные нити, 1998. – 368 с.
111. Хиллман Дж. *Архетипическая психология*. – СПб.: Б.С.К., 1996. – 159 с.
112. Червінська О. В. *Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті* // Поетика. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 151–166.
113. Чернец Л. В. *Персонаж* // *Русская словесность*. – 1993. – № 4. – С. 67–70.
114. Шпенлер О. *Закат Европы*. – Новосибирск: Наука, 1998. – Т. 1. – 663 с.; Т. 2 – 602 с.
115. Эдингер Э. *Эго и архетип. Индивидуация и религиозная функция психического* // Даурли Д. П., Эдингер Э., Зеленский В. К. Г. *Юнг и христианство*. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 127–232.
116. Эко У. *Пять эссе на темы этики*. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 160 с.
117. Элиас Н. *Общество индивидов*. – М.: Практис, 2001. – 336 с.
118. Юнг К. *Избранное*. – Минск.: Попурри, 1998. – 448 с.
119. Юнг К. Г. *Психология та поезія* // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 119–138.
120. Юнг К. Г. *Символы трансформации*. – М.: ПентаГрафик, 2000. – 496 с.
121. Ясперс К. *Смысл и назначение истории*: Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.
122. Abercrombie N., Warde A. *Introduction* // *Social Change in Contemporary Britain* / Ed. by N. Abercrombie, A. Warde. – Cambridge: Polity Press, 1992. – P. 1–13.
123. Abrams M. H. *A Glossary of Literary Terms. Seventh Edition*. – Harcourt Brace Collage Publishers, 1999. – 366 p.
124. Becksom K., Ganz A. *Literary Terms: A Dictionary*. – NY: Farrar, Straus & Giroux, 1983. – 280 p.
125. Borklund E. Murdoch, Iris // *Contemporary Novelists* / ed. J. Vinson; ass. ed. D. L. Kirkpatrick; pref. to the first ed. W. Allen; pref. to the third ed. J. Klinkowitz. 3rd ed. – NY: St.Martins's Press, 1982. – Т. XVIII. – P. 478–480.
126. Bradbury M. *The Modern Novel*. – London: Penguin Books, 1995. – 516 p.
127. Carlyle Th. *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. – NY, 1881. – 184 p.
128. Cashman R. *The Heroic Outlaw in Irish Folklore and Popular Literature* // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=5001172074
129. Dale E. *National Life and Character in the Mirror of Early English Literature*. – Cambridge: University Press, 1907 // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=95107245
130. Fowles J. *Wormholes. Essays and Occasional Writings*. – London: Vintage, 1999. – 484 p.
131. Frye N. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957. – 383 p.
132. Gollancz I. *Preface* // *The Aldus Shakespeare. Hamlet*. – Funk & Wagnalls, 1967. – P. vii–xvi.
133. Haroian-Guerin G. *The Fatal Hero: Diana, Deity of the Moon, as an Arche-type of the Modern Hero in English Literature*. – New York.: Peter Lang, 1996 // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=37412793
134. Hornby A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. – Oxford: Oxford University Press, 1995. – 1430 p.
135. Hudson H. N. *Introduction* // *The Aldus Shakespeare. Hamlet*. – Funk & Wagnalls, 1967. – P. xvii–lii.
136. Jaspers K. *Reason and Existenz: Five Lectures* // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=77346664
137. Knapp B. L. *A Jungian Approach to the Literature*. – Illinois, 1988. – 460 p.

138. Kriegel L. *Iris Murdoch: Everybody through the Looking Glass* // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId
139. Lack T. *Consumer Society and Authenticity: The (Il)logic of Punk Practices* // www.darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc3/3-lack.html
140. Leeming D. A. *Mythology: The Voyage of the Hero*. – NY: Oxford Un-ty Press, 1998 // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=59883944
141. Lucas J. *England and Englishness. Ideas of Nationhood in English Poetry, 1688–1900*. – London: The Hogarth Press, 1991 – 227 p
142. MacNeil C. *The Paradox of Liberalism versus Illiberalism: The British Middle Class Portrayed in 1980s Popular Culture* // www.darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/2-illiberal.html
143. Malin I. *The Element of William Golding* // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=14759349
144. Morawski S. W. *labiryntyce aksjologicznym* // *O wartościowaniu w badaniach literackich / red. S. Sawickiego i W. Panasa*. – Lublin, 1986. – Str. 94–138.
145. Murdoch I. *Sartre Romantic Rationalist*. – Penguin Books, 1987. – 158 p.
146. Murdock I. *The Red and the Green*. – NY.: The Viking Press, 1965. – 311 p.
147. Ortega y Gasset J. *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*. – NY.: Doubleday Anchor Books, 1956. – 187 p.
148. Powers M. A. *The Heroine in Western Literature: The Archetype and Her Reemergence in Modern Prose*. – Jefferson: McFarland & Co., 1991 // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=82286244
149. Praz M. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*. – London, NY, Toronto: Oxford Un-ty Press, 1956 // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=3483789
150. Schofield W. H. *Chivalry in English Literature: Chaucer, Malory, Spenser, and Shakespeare*. – Cambridge: Harvard Un-ty, 1912 // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=5872434
151. Schofield W. H. *English Literature, from the Norman Conquest to Chaucer*. – NY: The Macmillan Co., 1931 // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=10312622
152. Shaw G. B. ... *A Fearless Champion of the Truth. Selections from Shaw*. – Moscow: Progress Publishers, 1977. – 420 p.
153. Spark M. *The Prime of Miss Jean Brodie*. – NY: A Plume Book, 1984. – 187 p.
154. Stamirowska K. *Images of Englishness in the Modern English Novel* // *Dis-courses of Literature: Studies in Honour of A. Szala*. – Lublin, 1997. – S. 159–168.
155. Stanford W. B. *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. – Oxford: Blackwell, 1954 // www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=9867145.
156. *The American Heritage Dictionary of the English Language*. Ed. W. Morris. – Boston, NY, Atlanta, Geneva, Illinois, Dallas, Palo Alto: American Heritage Publishing Co., Inc., Houghton Mifflin Company, 1969. – 1550 p.
157. *The Encyclopedia Americana. The International Reference Work / Canadian Edition. Complete in Thirty Volumes*. – Montreal, Toronto, Vancouver, Winnipeg: Americana Corporation of Canada Limited, 1957. – V. 14. – 752 p.; V. 21. – 805 p.
158. Tripp R. *Power as a Measure of Humanism in Beowulf and Sir Gawain and the Green Knight* // *Arthurian and other Studies Presented to Shunichi Noguchi*. – Suffolk, 1993. – P. 1–13.
159. Waugh P. *The Harvest of the Sixties: English Literature and Its Background, 1960–1990*. – Oxford, NY: Oxford Univ. Press, 1995. – 240 p.
160. Williamson B. *The Temper of the Times. British Society since World War II*. – Oxford: Basil Blackwell, 1990. – 308 p.
161. Wilson R. M. *Early Middle English Literature*. – London: Methuen & Co.Ltd., 1939 //
162. <http://jefferson.village.virginia.edu/elab/hfl0242.html>

Розділ 3.

В'ЯЗНИЧНО-ТАБОРОВИЙ СВІТ: ТИПОЛОГІЯ ГЕРОЇВ

Терміном «*в'язнично-таборовий світ*» фіксуємо систему уявлень, понять, знань про структуру і функціонування репресивних державних органів і установ; а також – реально існуючі правові норми і каральні заклади в колишньому СРСР у їх становленні і розвитку – від ЧК, ГПУ до МВС з розгалуженою мережею Головного управління таборів різної категорії складності утримання в'язнів. Аббревіатури ГУЛАГ і ГУЛаг застосовуємо, за Солженіциним, для позначення табірної країни Архіпелагу (метафора прийнялася в усьому світі) і назви твору «Архіпелаг ГУЛАГ». Головне управління таборів з їх апаратом позначаємо скорочено ГУЛаг. У контексті таких поняттєво-термінологічних позначень *образ в'язнично-таборового світу* є категорією, яка має фікційний характер у прийнятому зараз розумінні [див.: 6]. У семантиці такого образу зливається, взаємодіє достовірне, документальне, суб'єктивно пережите, трансформоване в уяві, домислене, вигадане, контаміноване і т. п. З цього погляду досвід О. Солженіцина, І. Багряного, Б. Антоненка-Давидовича, М. Нарокова (Марченка), які особисто в різний час відбули різні терміни, зазнаючи різних форм репресій у СРСР, відрізняється тільки структурою та ізоморфною основою зіставлення створених ними образів в'язнично-таборового світу. Натомість текстуалізований образ в'язнично-таборового світу в У. Самчука, достовірні і правдоподібні елементи його образу, спираються на спогади Г. Костюка, І. Багряного та інших в'язнів радянських таборів, довершуючись уявою письменника, комбінаторикою творчої діяльності людини, яка особисто пережила нетривале ув'язнення в польській і німецькій тюрмах. Цей образ може бути *сумірним* з іншими образами в'язнично-таборових світів за предметною спрямованістю (арешт, допит, ізоляція в корцерах, утримання в переповнених камерах) і за поведінковими актами, аксіологічними цінностями репресованих.

Узагальнення таких матеріалів, спостережених нами у текстах усіх названих письменників, дало підстави окреслювати парадигми арешту, слідства, в'язничної камери, різних таборів, каторги і т. п., роблячи висновки про вплив просторово-часових, реальних і хронотопних вимірів фікційних світів на своєрідність поетики різножанрових творів таборно-в'язничної тематики.

Щоденне вживання лексеми «світ» здається цілком очевидним, бо пов'язане з інтуїтивним і досвідним прийняттям цілісності навколишнього середовища. І така практика проникає в літературознавчі роздуми. Наприклад, у статті Г. Костюка «Образотворець «времени лютого» (1976) читаємо про «чужий світ» (для У. Самчука-емігранта) і про тематику перших оповідань цього письменника, який хотів «вникливо пізнати й відтворити сучасний йому світ та місце в ньому української людини», а вся діяльність Самчука 20–30-х рр. ХХ ст. засвідчила подальший крок письменника – «вихід у широкий європейський світ» [6, 501].

Такий широкий обсяг неструктурованого змісту поняття «світ» дали у Г. Костюка звужується до часткових сегментів. Йдеться про «окремий світ безпритульних і злочинних елементів», про «барвисто зображений світ ніби вільного радянського суспільства...» [6, 507]. Літературознавець, як бачимо, має на увазі насамперед геополітичні і становитипажні виміри «реального світу», який відтворюється «за допомогою живих образів» і подається Самчуком в «реальній мистецькій єдності» [6, 503]. І ця «високомистецька цілість сюжету» містить три взаємопов'язані компоненти: «людина, природа і соціальне життя» [6, 503]. Щодо другого тому трилогії «Ост» – роману «Темнота» – маємо оцінне судження Г. Костюка зі згадкою твору Солженіцина. «Це, – на думку українського дослідника, котрий сам побував у таборах, про які пише Самчук, – безкрай світ, визначаючи терміном Солженіцина, Архіпелагу ГУЛАГ» [6, 507]. З погляду Г. Костюка, «томи трилогії «Ост» – і «Морозів хугір», і «Темнота» – це твори широкомасштабні, це твори глибокого мистецького та ідейно-філософського дихання. Це складна, сказати б, багатопланова психологічна і соціальна *студія* (підкреслено мною. – О. П.) в художніх образах, яка безумовно заслуговує на окреме компетентне дослідження» [6, 508].

* * *

Поняття «герой» тепер настільки розширилося своїм обсягом і змістом, що його термінологічне окреслення також стає проблематичним у різних галузях гуманітарних наук – від філософії, антропології до культурології, естетики та літературознавства. Тому «герой», категорія «героїчного» загалом потребують відповідної експлікації щодо конкретної мети дослідника і сфери використання. У нашому випадку тим більше недоречно відходити від усталеної традиції, оскільки маємо справу з творами про реальні і змодельовані ситуації, в яких прояви власне героїзму цілеспрямовано глушилися, а з людей буквально вичавлювалося все людяне. Натомість підтримувалося в них лише тваринне, фізіологічно інстинктивне; підживлювалося тіло як носій робочої сили.

У контексті українського літературознавства, якщо зважити на його «радянське» і «діаспорне» розгалуження, а також врахувати новітні напрацювання, то типологію героїв у літературі в'язнично-таборової тематики можна *системно викласти* у двох планах – метакритичному і компаративному. Перший стисло представить *діахронний* зріз проблеми у понятійно-термінологічній формі. Другий – синхронний план зображення й осмислення в'язнично-таборового світу в його персонажно-типажному (персоніфікованому) і семантико-концептуальному вимірах. Свого часу на засадах теорії соцреалізму було створено чимало історико-літературних досліджень про т.зв. позитивного героя в багатонаціональній літературі, героїзм якого проявлявся не тільки в ратних баталіях, а й в екстремальних ситуаціях на виробництві, у техногенних катастрофах, а також у побутово-буденній сфері життя. Штучність і надуманість їх конфліктів, які не сягали художньо-естетичного рівня, призвели до суттєвої дискредитації і профанації самої категорії героїчного характеру. Мусимо тепер це враховувати – тим більше, що обрані нами для дослідження твори з'являлися в пору засилля виробничої тематики і трудового «героїзму».

3.1. «Звичайна людина» – герой – антигерой: сутність людяного

Оскільки у термінологічному апараті сучасного літературознавства зберігаються й активно функціонують лексеми різномовного походження (*герой, протагоніст, персонаж*, постать, дійова особа, актант) на означення образу людини і фіксують функціонально різні статуси суб'єктно-об'єктних відношень у реальному і фікційному світах, то метакритичний підхід до їх поняттєво-семантичного наповнення в історико-літературному процесі видається доконечним. Один з варіантів його реалізації вже здійснений Ю. Ю. Кіндзерською у попередньому розділі.

Ю. Кіндзерська простежила еволюцію концепції героїчного і філістерського в європейській теоретичній думці, докладно і переконливо показала, що «категорія героїчного піддається осмисленню як естетична та літературознавча з часів античності і виявляється нерозривно пов'язаною з історією розвитку літературознавства як науки. Генеза поняття дає підстави твердити, що поняття *герой* (як і пізніше за нього поняття *філістер*) не слід вважати константною величиною; воно виявляє свою відкритість та детермінованість історичними, соціальними, політичними, ідеологічними та гносеологічними чинниками, які, взаємодіючи, визначають рецепцію героїчного образу у певний історичний період» [5, 48].

Трактування героїчного, як і співвідношення понять *герой/антигерой*, залежить від розуміння сутності людини, структури особистості. Свого часу в українському і російському літературознавстві було створено чимало досліджень, кандидатських і докторських дисертацій, назви яких спиралися на парадигму «Концепція людини в творчості... (далі подавалося прізвище письменника)». У працях такого типу, чия концепція не розглядалася б – М. Горького чи А. Макаренка, О. Корнійчука чи М. Стельмаха тощо – вихідним і базовим була філософська теза К.Маркса про «сутність людини як сукупність суспільних відносин». Наближення творених образів людини до цієї думки чи відхилення від неї давало підстави говорити про типові/нетипові характери в типових/нетипових обставинах; про образи звичайних, пересічних чи видатних, позитивних, ідеальних людей, які (образи) були втіленням ідеалу «всєбічно розвинутої людини». Тому аналіз художніх творів спирався, зазвичай, на відтворення соціально-історичної ситуації, в якій твір виник; на виділення в системі персо-

нажив центрального провідного протагоніста, на його окреслення з позицій авторського світогляду і народності. Серед прийомів характеротворення акцентувалася вирішальна роль поведінки, вчинків змодельованої постаті, які визначали тип конфлікту, динаміку сюжету і фабули. Описи (портрети, пейзажі, інтер'єр) і мовні характеристики (діалоги, монологи, авторські оцінки) – все це трактувалося як підрядні засоби, хоча й узалеженні від самовияву характеру, що формувався в суспільному середовищі. Тому інші методології, чи відмінні від соціологічних, ідеологічних і соціально-психологічних підходів до літературних явищ або критикувалися (міфоритуальна критика, формальний, психоаналітичний, структуральний метод), трактувалися як часткові і непродуктивні, чи співвідносилися лише з творчістю «модерністів», із спробами, мовляв, звести літературу «на манівці» дегуманізації мистецтва.

Пріоритетом у критиці, яка спиралася на засади соціалістичної естетики і соцреалізму, була «життєва переконливість героя». Але конкретні критики, що знали життя свого суспільства, долі реальних людей, розуміючи літературу як відкриття невідомого, не приймали плакатних, одномірних героїв у сенсі «втління» кращих рис характеру і людських якостей «радянської» людини. Зокрема, Г. Сивокінь тоді (1965 року) писав: «Чекати невідомого і з цікавістю відкривати його можна всюди – в долі однієї людини, в боротьбі колективу за спільну мету, в зміні рис характеру, в діалектиці уявлень про різні речі і явища навколишнього світу, в русі почуття закоханих сердець.

Беремо книгу, щоб про все це дізнатися, зіставити із своїм досвідом, разом з героями пережити. І переживатимемо лиш за тієї умови, коли з'явиться в нас щось більше, ніж прагнення знати, коли книга торкнеться нашої душі, коли *само собою виникне співпереживання*» (підкр. наше. – О. П.) [12, 3–4]. Проаналізувавши суперечки про роман М. Стельмаха «Правда і кривда» і кілька інших творів, дотичних до нього за проблематикою і головним персонажем, Г. Сивокінь на кінець констатував: «Правда життя і художня переконливість її відображення за всіх обставин лишається своєрідним *status quo* літератури, що визнала і важливе, і цікаве в ній» [12, 19].

Сьогодні ми знаємо, як і знав тоді автор цитованої статті, що «обставини» в СРСР навіть 60-х років ХХ століття не давали можливості відтворювати «правду життя» в повному обсязі. Якщо з'явилися друком повісті О. Солженіцина «Один день Івана Денисовича», «Матренин двор», то той же автор не зміг відкрито публікувати те, що продовжував писати на цю тему. В Україні важко повертався до літератури багатолітній

в'язень і засланець Б. Антоненко-Давидович, який також із власного досвіду знав порядок в радянських таборах. А про У. О. Самчука, який теж мав власний «досвід художнього дослідження» такого феномену з українського погляду, не можна було й згадувати.

Отже, як у житті були свої герої та антигерої, так і в літературі та в літературній критиці, в літературознавстві взагалі, йдеться про сміливців, новаторів, які пробоем ішли з гаслом правди. Це – справжні герої. І завжди були помірковані, обачні, навчені гірким досвідом *пересічні* трудівники, які ставали зрештою міщанами за сутністю особистості. Вони могли нишком поспівчувати сміливцям, котрі, стаючи дисидентами, поповнювали поріділі лави давніх, «антирадянськи налаштованих» в'язнів. Про них уже знав увесь світ, піднімаючись на захист позбавлених прав і свобод громадян соціалістичних країн.

У протистоянні двох світів і протилежних ідеологій розщепилася категорія гуманізму, яка з часів європейського Ренесансу виражала й обґрунтовувала феномен людяності. Ідеологи і практики деспотій, тиранізму, сталінського тоталітаризму використовували риторіку «буржуазного гуманізму», «абстрактного гуманізму», протиставляючи їм доктрину «радянського (соціалістичного, ідеального) гуманізму». Пропагована доктрина виправдувала верховодів і виконавців у в'язнично-таборовому світі. Тільки в такій конкретно-історичній ситуації могла скластися й утвердитися, за визначенням О. Солженіцина, «перепрокинута шкала цінностей» [14, 633].

Величезна кількість таборів, їх різновидів, багатолітніх в'язнів, засланців – представників усіх соціальних прошарків, вікових категорій, національностей, ієрархічно-посадових рівнів – все це вимагало від авторів різножанрових творів про цей спотворений світ відповідних типологій. Калейдоскоп індивідуальностей, розкласифікований слідчими і суддями за статтями, пунктами і підпунктами Кримінального і Процесуального кодексів Радянського Союзу (і списаних з них кодексів союзних республік) вимагав інших типологій великоформатного масштабу. І Солженіцин запропонував одну з таких відповідно до реалій і ціннісних орієнтирів, які склалися у свідомості і звичках населення «Архіпелага ГУЛАГ».

«Архіпелаг закам'янів» у своєму сформалізованому режимом і регламентом побуті, перетворюючись у своєрідну зеківську націю.

Пародіюючи сталінське визначення нації (глава 19 третьої частини), О. Солженіцин здійснив типологію з використанням для її назв усталеного жаргону: «Придурки», «Женщина в тюрме», «Благонамеренные», «Социально-близкие», «Малолетки», «Музы в ГУЛАГе»,

«Псовая служба» (конвоири, надзиратели, ВОХР), «Прилагерный мир».

При цьому автор резонно зауважив, що «всякая житейская классификация не имеет резких границ, а переходы все постепенные» [14, 231]. Тим більше, що таку класифікацію-типологію проводять «туземцы», тобто ув'язнені. Вона враховує не стільки зміст і функції роботи, скільки характер поведінки, ставлення в'язнів до свого статусу і до кінцевої мети – за будь-яку ціну *вижити*. «Лагерная шкала значения специальностей, – роз'яснював Солженіцин, – совершенно обратна вольной шкале» [14, 231]. В'язні самі себе не класифікують і не зараховують до певного класу, щоби не наражатися на посміховисько.

І все-таки в кожній групі, в кожному таборі чи тимчасовому угрупованні людей у таборово-в'язничному світі (від варти до бригадира) є свої авторитети і примітні долі. Попри типологію об'єктів свого «опыта художественного исследования» О. Солженіцин не обминає нагоди виокремлювати виразні постаті з їх власними іменами і прізвищами, створює їх портрети, а то й розгортає оповідання чи навіть повісті за законами цих жанрів. Тому його начебто *документальна* розповідь про радянські табори і радянських людей у них – це своєрідний наратив, який постійно збагачується домислом, вимислом та іншими елементами фікційного світу – навіть про власну біографію письменника, різні епізоди його виживання в екстремальних умовах. Зауваживши якість, що світ зеків не потребує дипломів, бо в ньому всі «аттестуются саморассказом», О. Солженіцин при цьому оповів історію, як він став нормувальником, узагальнивши: «Приезжая на новый лагпункт, ты изобретаешь: за кого бы себя на этот раз выдать» [14, 244].

Наскрізним мотивом такого наративу є *самоаналіз* власного розповідання про своє бачення людей, які втратили волю і намагаються зберегти життя. Автор «Архипелага ГУЛАГ» (і це чітко виявляється в тексті) постійно готувався до майбутнього свідчення про падіння таких, як він, на дно суспільства, керівники якого видавали це суспільство за найсправедливіше. Ретроспективні вектори принагідних узагальнень в тексті «Архипелага ГУЛАГ» зустрічаються в усіх частинах трилогії, як-от: «*Теперь я знаю, что писателю нельзя поддаваться чувствам гнева, отвращения, презрения...*» І ще: «...время и внимание всегда отдавал людям, которые восхищали меня, были приятны, вызывали сочувствие» [14, 247] і т. д. і т. под.

Про відчуття його провіденційного покликання свідчать і роздуми, які часто зустрічаються з приводу правомірності і мотивації зарахування до станово-фахових (класових) типологій тих чи інших по-

статей. Найбільше автора переймала *інтелігенція*, під рубрику якої в Радянському Союзі потрапляли партійно-профспілкова бюрократія, «механические рабы Дебета» (бухгалтери та обліковці), «говорящие учебники» (вчителі без власних поглядів на виховання), медики, здатні «петлять пером по истории болезни», численні культпрацівники, які тільки ходять біля редакцій, видавництв, кінофабрик, філармоній. На його переконання, «интеллигент – это тот, чьи интересы и воля к духовной стороне жизни настоячивы и постоянны, не понуждаемы внешними обстоятельствами и даже вопреки им. Интеллигент – это тот, чья мысль не подражательна» [14, 259].

На користь оригінального становлення письменника в екстремальних умовах (тюрми і таборів) свідчать полемічні пасажі Солженіцина, адресовані В. Шаламову, Є. Гінзбург та ін. авторам табірно-в'язничної теми щодо деградації особистості і тиражування озлоблених і зневірених. Ось характерна теза: «Шаламов говорит: духовно обеднены все, кто сидел в лагерях. А я как вспомню или как встречу бывшего зэка – так личность» [14, 576]. Небачену в ХХ столітті стійкість виявляли, за спостереженням Солженіцина, «истые религиозные люди» [14, 577].

Морально-етичний максималізм автора «Архипелага ГУЛАГ» проявлявся і в припущеннях («никакой лагерь не может растлеть тех, у кого есть устоявшееся ядро, а не та жалкая идеология «человек создан для счастья»»), і в категоричних висновках, як-от: «Растлеваются в лагере те, кто уже и на воле растлевался или был к тому подготовлен» [14, 579].

У третій главі четвертої частини «Архипелага ГУЛАГ» зустрічається той мотив *правди*, який вище ми цитували за книгою Г. Сивоконя. О. Солженіцин категорично твердить: «...Я считаю, что в тридцатые, сороковые и пятидесятые годы литературы у нас не было. Потому что безо *всей* правды – не литература. Сегодня эту мерзость показывают в меру моды – обмолвкой, вставленной фразой, довеском, оттенком – и опять получается *ложь*» [14, 585].

Розвінчуючи «ложь как форму существования», «ложь как длительную основу жизни», Солженіцин розрізняв ступені брехні («вынужденная», «оборонительная», «самозабвенная», «страстная»), звертав увагу читачів на «потребность покаяться» [14, 601], на потребу віри в «добросердечность», на поширену загрозу «рабской психологии» в такому «зловонном сыром мире» [14, 604]. Припиняючи роботу над книгою на початку 1968 року без надії повернутися до теми, автор планував ще написати «жизнеописание какого-нибудь незаурядного

(по личным качествам, по твердости взглядов) социалиста, показать его многолетние мытарства по передвижкам Большого Пасьянса» [14, 621].

Як бачимо, літописця в'язнично-таборової епопеї цікавили і панорама «Архипелага ГУЛАГ», і багатонаціональна структура його населення, і політичний плюралізм репресованих, їх конфесійне розмаїття і «разительное пересечение судеб русских и законов Архипелага» [14, 620], щоби виконати своє покликання й обов'язок перед пам'яттю жертв «єдиного і непомильного Вчення», задля обстоювання вистражданих переконань. Літописець сам був персонажем, який за інтелектуально-духовним критерієм підпадає під категорію *героя*, що розумів *героїзм інших*, динаміку (падіння і піднесення) *пересічних* співтабірників, причини розтління *антигероїв*, вірячи в силу *людяності* як незнищену потенцію віталізму.

Солженіцину не бракувало прототипів для всього спектру його типових персонажів, бо найголовнішим героєм серед них був сам автор. Це він свою проекцію скеровував і на достовірних, і на домислених, і на підказаних іншими в'язнями, і на почерпнутих зі спогадів та історичних досліджень різних людей. У вірогідності й правдоподібності (правдивості) його типуажу не сумніваються ні читачі, ні критики (за винятком офіційно-присяжних), ні бувальці у таборово-в'язничному світі. Розбіжності у сприйнятті тексту «Архипелага ГУЛАГ» пов'язуються з неминучими колізіями інтерпретації. Натомість щодо репрезентативності уявного світу У. Самчука, зокрема головного героя «Темноти», дефіцит довіри після рецензії П. Одарченка не знижується.

Сучасник У. Самчука, мовний редактор його роману «Темнота», Одарченко дорікав авторові, що той, дійшовши до застінків ГПУ, став фантазувати і, «оскільки Самчук ніколи не жив в СРСР і УРСР, то сфальшував дійсність» [8, 139]. Не згадуючи відомої тези в радянському літературознавстві про різні способи типізації в реалістичній літературі, в тім числі і про типове як виняткове, не загальнопоширене, тут звернемо увагу на історію і долю Н. А. Френкеля, докладно відтворену О. Солженіциним у главах «Архипелаг дает метастазы» та «Архипелаг каменеет». Автор простежив стрімку кар'єру з неправдоподібними метаморфозами «неутомимого» турецького єврея, який ще за царату у Маріуполі мав фірму і став мільйонером. Там видавав свою газету «Копейка», а 1917 року повернувся з капіталами до Константинополя. Впливши в часи НЕПу знову в СРСР, тут Френкель «по тайному поручению ГПУ создает, как бы от себя, черную биржу» [14, 75], а відтак 1927 року потрапляє як ув'язнений на Соловки, роз-

гортає бурхливу діяльність як «начальник экономической части». У 1929 році його возили на побачення зі Сталіним. Бесіда тривала 3 години. Саме тоді, як іронізує Солженіцин, «Френкель разворачивает перед Отцом Народов ослепительные перспективы построения социализма через труд заключенных» [14, 76]. Під час будівництва Біломорканалу Френкель був призначений на «спеціально для него придуманную должность «начальника работ» – главного надсмотрщика на поле трудовой битвы». За канал він отримав орден Леніна. Потім як начальник будівництва БАМЛага 1937 Френкель знову потрапив на Луб'янку, звідки його виручав сам Сталін. Начальник ГУЛЖДС Френкель керував, ні перед ким не звітуючи, під час війни з Кірова заправляв «всем русским Северо-Востоком».

Солженіцин подав виразний силует людини «выдающихся способностей не только в коммерции и организации», а й в облаштуванні власного життя. У званні генерал-лейтенанта Френкель був заступником Кагановича з капітального залізничного будівництва. Нафталій Френкель помер у Москві «в старости, в почете и в покое». Портретна силуетка героя закінчується реплікою Солженіцина: «Мне представляется, что он ненавидел эту страну» [14, 128].

Не торкаючись зараз концептуальної суті образу Івана Мороза в структурі «Ost'у» У. Самчука, хочемо наголосити на *типологічній подібності* життєвої, кар'єрної канви реального Френкеля і вигаданого чи ідеально змодельованого персонажа «Темноти» як головного героя У. Самчука. До того ж у розмові Мороза з графом Демидовим, якого перед смертю привезли до Усть-Печорського табору, де був начальником робіт Іван Мороз, вербалізується й *антиросійська* налаштованість Самчукового героя. «Мене обурює – казав Мороз, – що ви... росіяни, не бажаєте нічого рішати... – Це було великою несподіванкою навіть для самого Мороза. Це він уперше вжив слова «ви росіяни» <...> – Так! Я так думаю! Самі не живете і іншим не даєте жити! Покалічили всіх, зламали хребти, характери... І сотні років тупцяєтеся на місці! Загрузли... І тримаетесь за волю Божу! А лиш подує потрібний вітер і все те рухне! Рухне! Як хатка з карток! «Дружба народів!» «Соціалізм!» «Інтернаціонал!» Ну, кому, навіщо потрібен весь той дурний блеф!» [11, 452].

Максималістські оцінки такого характеру, текстуалізовані через вигаданого героя, на наш погляд, є сумірними з публіцистикою У. Самчука і спираються на його життєвий досвід. Зіткнення Самчука з росіянами і людьми, сформованими в царській імперії, а потім в Радянському Союзі, розпочалося ще під час Першої світової війни, в пе-

ріод більшовицького перевороту в Росії, перипетій боротьби між більшовицьким правлінням, денікінськими шовіністами, самостійницькими рухами в Україні. Уникаючи польської окупації волинських земель після Ризького перемир'я і Сент-Жерменської угоди європейських урядів, молодий Самчук нелегально переходив польсько-український кордон, щоби взяти участь у розбудові самостійної України, а його затримали червоні прикордонники і передали польським властям. Саме тоді почалося «знайомство» майбутнього письменника з тюремними порядками. Наступні кроки на шляху Самчука до трилогії «Ost» тепер добре відомі. Втеча з польської армії (дезертир!), прямування через німецькі землі до Чехо-Словаччини, де зосередилися українські політичні опоненти більшовиків. Тісні контакти з УНР-ким середовищем, письменницьке визнання після роману «Марія» і першої книги «Волині». Активна діяльність в лавах ОУН, особливо в період проголошення, захисту і поразки Підкарпатської України. Повернення в Україну відразу з нападом Німеччини на СРСР. Журналістська діяльність протягом 1941–42 років, яка супроводжується поїздками крізь усю Україну і публікацією репортажів, а завершилася ув'язненням редактора газети «Волинь» у рівненській тюрмі гестапівцями. Відтак – табори Ді-Пі, керівництво МУРом у післявоєнній Німеччині, переїзд 1949 року до Канади, де тривалий час, зосередившись виключно на письменницькій діяльності, очолював об'єднання «Слово», редагуючи однойменні збірники. У Самчук постійно уникав вузько-партійної, однобічної заангажованості і, як засвідчують його спогади та художня проза, тримався української, соборницької орієнтації, залишався переконаним «антирадянщиком». У цьому контексті цілком зрозумілий пафос зацитованої вище тиради Івана Мороза.

З такого погляду Улас Олексійович Самчук також є *героєм* у концептуальному смислі цього слова. А його світоглядна позиція і світовідчуття також відбиваються в низці протагоністів, створених уявою письменника, який тільки в окремих випадках може бути власне прототипом своїх типових персонажів. Якщо Самчук особисто не потрапив на один із «островів» архіпелагу ГУЛАГ, то він постійно *спілкувався* з тими, кому «вдалося» чи пощастило вирватися звідтіля. І це були не тільки Григорій Костюк, чиїми спогадами очевидця і страдника-в'язня безпосередньо користувався Самчук, а й в тім числі Тодось Осьмачка, Іван Багрянний, сотні непомічених в'язнів і советських засланих, котрі усно і письмово розповідали про той неймовірний світ калічених, але не зломлених людей. До того ж антології «Розстріляне відродження» Ю. Лавріненка, подібні тематичні збірки

Б. Кравціва, Яра Славутича, панорамні огляди літератури І. Кошелівця, В. Петрова, Ю. Луцького, рецензії і статті Є. Маланюка, О. Тарнавського, Ю. Стефаника, А.-Г. Горбач та багатьох інших критиків, літературознавців і публіцистів сукупно творили те інтелектуально-силове поле, в якому концептуально поставала й осягалася проблема «української людини».

Недаремно в такому проблемному – ідейно-естетичному, філософському – полі виникла підсумкова стаття А. Власенко-Бойцун «Улас Самчук – творець нового героя». Авторка, яка близько знала письменника як особистість і регулярно стежила за його творами, справедливо вважає, що «літературне значення Уласа Самчука випливає з його ключової ролі у формуванні нового активно-творчого героя в українській прозі ХХ віку. Його протагоніст – це син села, звичайно, волинського, якому тісно, тому він покидає село, йде в світ шукати кращої долі, не тільки для себе, але також для своїх найближчих, для своєї поневоленої батьківщини» [3, 231]. Інспірована легендами та історією «поява народного героя», вважає авторка, втілилася насамперед у трилогії «Волинь», згодом у повісті «Юність Василя Шеремети», а відтак у романі «Чого не гоїть вогонь». Це – щодо першого етапу творчості письменника. Тут виразно заявив про себе започаткований давно в літературі «мотив виходу з рідного села», але Самчук його оновив, як і «оживив стару селянську тематику нашого реалізму». Трансформація типового тематичного мотиву пов'язана з «героем», що має «активне і позитивне наставлення до життя, до цивілізації, споріднених з психікою селянина державних націй, вільних від почуття неповноцінності» [3, 234].

А. Власенко-Бойцун виводить рушійну силу конфлікту, реалізованого в різних типах активних героїв у Самчука, з опозиції добровільна/ примусова праця селянина. Ця давня онтологічна суперечність у діяльності людини як соціальної істоти модифікується іншими гранями конфлікту: між добром і злом, старим і новим способом життя, між різними ідеологіями. Тому тип «господарника-економіста», наділеного глибинною силою віталізму, постає й ідентифікується в характері Івана Мороза з трилогії «Ost». Три персонажі Самчука – Лев Бойчук («Кулак»), Іван Мороз («Ost»), Павло Данилів («На твердій землі») уособлюють три різновиди типового «активного господарника» з погляду провідних типів ведення господарств в сучасній цивілізації. Бойчук – уособлення промисловця в європейському розумінні; Мороз – євразійця, імперської людини; Данилів – емігрант-доробкевич. Вони не герої в традиційному розумінні, бо не ведуть відвертої активної

боротьби, як правило, зі зброєю в руках. З-поміж них Іван Мороз може видаватися в руслі аналізу нашої проблеми навіть «антигероєм» (приспосованцем, непатріотом, «колаборантом» і т. д.). Однак має рацію А. Власенко-Бойцун, яка твердить: «Поява постаті Івана Мороза свідчить, що наша література дозріла до того, щоб подати читачеві негативний портрет нашого національного обличчя, хоч це куди важче зробити, ніж змальовувати дуже патріотичних і жертвених героїв, яких у реальному житті мало. І заслуга Уласа Самчука саме в тому, що він цю спробу виконав» [3, 235]. Однак цю «заслугу», як ми бачимо з давніх і сучасних дослідників творчості письменника, важко сприйняти чи адекватно витлумачити, бо грані добра і зла, позитивного й негативного в людині дуже нестійкі. І слід додати, в різних сферах згадані опозиції виявляються й оцінюються складніше, неоднозначно.

У прозі Самчука є персонажі героїчного типу в усталеному традиційному розумінні. Брати Цокани (роман «Гори говорять») і Яків Балаба («Чого не гоїть вогонь») – воїни, провідники повстань, борються проти поневолювачів українського народу. Зокрема Яків Балаба – героїчний практик, який жертвує власним життям і долями молодих бійців з усіх кінців України, прийнявши «тактику» вмерти, але не здатися і не упокоритися сильнішому ворогові. Це – образ, як пише А. Власенко-Бойцун, «зовсім відмінний від компромісових героїв «Ost», на відміну від них, Балаба не приймає вигідних становищ, не користує з можливості виїхати за кордон, не старається за всяку ціну вижити, хоч і любить життя» [3, 238].

У системі персонажів У.Самчука, як і інших авторів, що розробляли теми і проблеми, пов'язані з протистоянням двох світів, зокрема світу вільного і таборово-в'язничного, трапляються виразні герої й антигерої, трудівники-господарники і підневільні, покірні виконавці. Всі вони по-своєму випромінюють світло на проблему героїчного в житті і в літературі. Але є й *компромісні варіанти поведінки*, які творять свою типологію характерів. Вона прислужилася Самчукові для осмислення проблем, які цікавили письменника в суспільно важливих дискусіях його часу. Серед тих проблем центральною була проблема українства у східноєвропейському просторі і ролі «східноєвропейського («Ost»)» чинника в глобальному протистоянні комуністичного світу західній цивілізації. Тому проблема героїзму для Самчука поставала й узалежнювалася в контексті віталізму як філософської основи життєздатності будь-яких систем, здатності людського організму як носія людяності до виживання за будь-яких умов. Таборовий

світ його «Темноти» виповнений незвичайними постатями, несподіваними метаморфозами і переплетеннями. Справжні герої в житті стають злочинцями; істоти без переконань та ідеалів у житті постають героями в законі – і всі віч-на-віч зустрічаються і навмисне зводяться письменником у панорамній трилогії «Ost». Функціонально-смилова сутність його типів – персонажів, протагоністів, героїв – розкривається не стільки в параметрах композиції трилогії «Ost», скільки в паралелях: аналогіях і зіставленнях/протиставленнях з іншими моделями таборово-в'язничного світу. Домінантою у таких рефлексіях на ґрунті типологічних зіставлень, крім жанрової парадигми і персонажного складу творів, ще може бути підсвічений прикладом Н.Френкеля концепт, кажучи словами О. Солженіцина, «*Менять судьбу!*» Його мотивація розгорталася за такою логікою: «Отстоять себя в этом диком мире – невозможно. Бастовать – самоубийственно. Голодать – бесполезно. А умереть – всегда успеем. Что ж остается арестанту? Вырваться! Пойти *менять судьбу!*» [14, 362].

Про те, коли і як, якою ціною можна вирватися, щоби збагнути «предначертания», «изломы судьбы» і «разглядеть смысл отдельной человеческой жизни» [14, 380], писав не тільки О. Солженіцин, розповідаючи про численні втечі з тюрем і таборів, про долю втікачів-симпатиків соціалізму з країн Заходу до СРСР, де їх спіткало остаточне прозріння, часто перед смертю. Писав про це й У. Самчук у третій книзі «Ost» – в романі «Втеча від себе», а також у романі «На твердій землі». Полювання радянських розвідників і найнятих ними агентів за емігрантами спричинило синдром боязні провокаторів не в одного героя роману з канадського життя «На твердій землі».

Провідним тематичним пластом та складовою ідейної проблематики цей мотив «зміни долі» розроблений на російському матеріалі Миколою Володимировичем Марченком (1887–1969). Його життєвий шлях і людська доля сконцентрували в собі найхарактерніші виміри передумов і перипетій перехідної епохи, котра виявила свою сутність у в'язнично-таборовому «ламанні хребтів».

М. Марченко народжений в Бессарабії, освіту здобув у Києві (політехніка), жив у Казані; 1932 р. репресований, в тюрмі відсидів недовго; 1944 року через табори Ді-Пі вирушив на Захід; 1951 виїхав у США, помер у м. Монтерей (штат Каліфорнія) – такі віхи його життя. Офіцер денікінської армії, полонений більшовиками, учитель, викладач математики, прозаїк реалістично-психологічної орієнтації – такі віхи його духовної діяльності. Романи «Мнимые величины» (1952), «Никуда» (1961), «Могу!» (1965) – основні творчі здобутки письмен-

ника російського зарубіжжя. Як ми вже згадували, їх знав Солженіцин. Читачам же СРСР письменника вперше представив журнал «Дружба народів» 1990 року, опублікувавши «Мнимые величины». Свого часу цей твір перекладався французькою, німецькою, іспанською мовами. Широкий розголос твору зумовлений психологічно переконливим зображенням образу робітничого юнака Любкіна, який через ревну службу в Червоній Армії дослужився до державної безпеки, став начальником обласного управління НКВС і настільки заплутався в боротьбі з «ворогами народу» й у своїх поглядах, що, рятуючись від можливого провалу надзвичайної місії («тайное и чрезвычайное ответственное назначение в Афганистан»), прийняв пораду найближчого друга: «А ты в Афганистане не дури! Ты подожди там, сколько надо будет, а потом, как осмотришься,— беги!» [7, 295]. Саме у відвертій розмові-суперечці з другом, знаючи всі злочини, які відбувалися з їхньої згоди і за їх участю, Любкін приймає висновок Супрунова: «...коммунизма нет и быть не может, потому что борьба не за коммунизм идет, а за то – кто наверху? У кого вожжи в руках» [7, 297]. Найвищі і службово віддані працівники НКВС приймали у свою свідомість «зрадницьке рішення», коли цинічно сформулювали для себе сутність більшовизму: «Большевик – это если человек в себе, из себя и для себя. Только в себе и больше ни в ком. А главное, ни в чем <...> Полная свобода, совершенная свобода, от всего свобода <...> Ничего другого: ни Бога, ни человека, ни закона» [7, 298].

«Герой» з такими моральними переконаннями діє і в романі Н. Нарокова (Марченка) «Могу!». Федора Петровича Іва знайомі називали «Дьявол». Автор дає йому багатозначну характеристику: «О его прошлом не знал никто, и никто, конечно, его об этом не спрашивал: чувствовалось, что такого человека спрашивать о нем самом нельзя. Знали только, что он и Софья Андреевна приехали из Европы в Эквадор, но жил он почти постоянно в Соединенных Штатах <...> Его капиталов, конечно, никто не знал, но когда с ним говорили, то, не стесняясь, называли цифру с шестью нолями. Передавали друг другу, что в годы войны он вел крупные дела с железом в Швеции, и не сомневались в том, что эти дела были темные...» [7а, 28]. Чутки стосувалися не тільки багатства потаємного героя, а й політично-державного минулого: його вважали особою, наближеною до Ягоди. Фантазери, додає розповідач, твердили, що саме «он сыграл видную роль в той группе, которая вела следствие по делу убийства Кирова <...> Будто он, приехав в Германию, чуть ли не сразу стал работать в гестапо» [7а, 28].

Участь таких героїв у детективному сюжеті з убивством людини, нарративна стратегія, яка будується на суцільних загадках і неповній інформації, звичайно, підтримувала інтерес читачів до цього роману. Разом з тим, сюжетна лінія з Табуріним і Юлією Сергіївною, чийого чоловіка вбито, розширює сферу персонажів і проблемний пласт структури роману. Табурін виголошує такі міркування, здогадки й узагальнення, які освітлюють філософію влади, злочинств і справжньої сутності людських стосунків у тоталітарному і демократичних суспільствах. Йому, наприклад, не подобається орієнтація вихідців з СРСР на інших («как все»). З цього приводу він неначе ненароком радить: «...от этой стадности бежать и спасаться надо, потому что в ней человек гибнет; растворяется, обезличивается...» [7а, 234]. Табурін пропагує свою теорію пізнання людини, її сутності. «Ведь в человеке, – говорить цей герой, – есть не один только разум, но есть еще чувствование и интуиция... Вдохновение? Да, и вдохновение! Есть целый мир, который сильнее разума» [7, 318]. Інтуїтивно відчуючи людей типу Іва (Дьяволова), котрий вважав, що *може все* (звідси назва роману «Могу!»), Табурін підводить читачів до висновку: «В мироздании добра и зла нет, добро и зло есть только в человеке! А поэтому в деле добра и зла все зависит от человека, он – примат!» [7а, 357].

«Примат» людини в цьому контексті не означає, як очевидно, цілковитого суб'єктивізму і сваволі людини. Йдеться про ставлення людей до середовища і про їх взаємоставлення, про те, що найкращі наміри однієї людини можуть звестися до протилежності, якщо натикаються на спротив середовища, або виходять поза можливості людської природи та її тілесної субстанції. Власне, в'язнично-таборові ситуації, відтворені письменниками і мемуаристами, що складали свої тексти без оглядки на можливу цензуру або на публічний тиск засобами морально-етичних, релігійно-конфесійних норм, заповідей і забобонів, дають можливість простежити, відчути *міру людяності* як героїв, так і пересічних людей з їх вадами і достоїнствами.

Під таким кутом зору далі порівнюємо декілька характерних ситуацій, змодельованих двома російськими (Солженіцин, Нароков) і двома українськими (Самчук, Антоненко-Давидович) письменниками на матеріалі деяких парадигм поведінкових актів типових «героїв»(персонажів) із в'язнично-таборового світу.

3.2. Вияви людяності у таборовому світі: парадигма взаємин жінок і чоловіків

Автори, твори яких тут розглядаємо, безкомпромісно ставилися до більшовицького експерименту з «перетворення» суспільства і людської природи. Як письменники (романісти і публіцисти), вони використовували різні типи текстуалізації своїх переконань, але були одноставними у неприйнятті соціально-класового детермінізму поведінки людей. Цитуючи міркування дійових осіб з монологів, діалогів і з відавторських характеристик персонажів У. Самчука та М. Нарокова, ми вище наголошували на змістовій подібності ідеологічних позицій. Зараз же в аспекті типології персонажів, які функціонують у різножанрових творах про таборовий світ, зосередимося на загальнолюдських універсальних чинниках, що глибинно й опосередковано впливали на поведінкові акти людей різного статусу, віку, національності і статі, позбавлених волі.

Найпершим з таких факторів є органічні потреби живого організму – інстинкти виживання і продовження роду. Право на життя і на батьківство/материнство ґрунтується на очевидних екзистенційних підставах, як би їх хто не трактував: Божим даром чи вічністю матерії; виявом могутності Ероса чи неухильності сексуальних потягів; домінуванням тваринного чи людяного в живих істотах, силоміць обмежених екстремальними умовами.

Практика радянських таборів не тільки відкинула риторичку багатористих пісень з мотивами типу «Я країни іншої не знаю, де людина вільно так живе», а й поступово спростовувала догми про «вирішальну роль пролетаріату» в розвитку суспільства, про пріоритетність трудящих, «простого народу» в соціалістичному суспільстві. У творах О. Солженіцина, У. Самчука, М. Нарокова, Б. Антоненка-Давидовича представлений найширший діапазон героїв, повна соціально-політична ієрархія, суспільно-психологічна градація, морально-етичне розмаїття, всі ступені духовної зрілості/деградації персонажного світу. Але крізь таку гетерогенічність скоріше чи пізніше виявляється взаємотяжіння статей. Ці тексти оприявнюють філософію життя і силу віталізму, й головні екзистенціали людей.

У главі «Женщины в лагере» (третя частина «Архипелага ГУЛАГ») О. Солженіцин розкриває складність цієї проблеми. Описуючи різні форми пригнічення й «експлуатації» людської тілесності і духовності, він торкається питання як переваг, так і вад чоловіків і

жінок – «сильної» і слабкої статі. Між іншим письменник зауважує: «...для всех нас, а для женщины особенно, тюрьма – это только цветочки. Ягодки – лагерь. Именно там предстоит ей сломиться или, изогнувшись, переродясь, приспособиться» [14, 209]. Скорившись гвалтівникам чи віддавшись добровільно, щоби «сохранить саму жизнь», бо «для иступленно-голодного весь мир заслонен крылами голода» [14, 211], жінки все ж не давали підстав для генералізації висновку про беззастережне й остаточне знеособлення жіноцтва. З цього приводу читаємо у Солженіцина: «Есть женщины, кто по *натуре* и вообще на воле легче сходится с мужчинами, без большого перебора. Таким, конечно, в лагере всегда открыты легкие пути. Личные особенности не раскладываются просто по статьям Уголовного кодекса, – однако, вряд ли ошибемся, сказав, что большинство Пятьдесят Восьмой составляют женщины не такие. Иным с начала и до конца этот шаг непереносимее смерти. Другие ежатся, колеблются, смущены (да, удерживает и стыд перед подругами), а когда решатся, когда смиряются – смотришь, поздно, они уже не идут в лагерный спрос. Потому что предлагают – не каждой» [14, 211]. Численні ситуації і приклади різних поведінкових актів спонукають говорити про роль не тільки етичних, а й естетичних факторів у виживанні за принизливих табірних умов. «Любовь на острие опасности, где так глубеют и разворачиваются характеры, где каждый вершок оплачен жертвами, – дільється спостереженнями і міркуваннями Солженіцин, – ведь *героическая* любовь!» [14, 219]. А в мотивації благородних вчинків першорядну роль відігравали почуття материнства. Наважуючись вагітніти і відмовляючись від абортів, «сами безвозвратно униженные, лагерные женщины через материнство утверждались в своем достоинстве, они на короткое время как бы равнялись вольным женщинам» [14, 223]. О. Солженіцин із захопленням докладно описував, як жінки із Західної України «норовили крестить своих детей» і при цьому виявлялися «сияющими матерями», як жінки-католички з Литви «выходили замуж через стену за земляков, никогда их прежде не знав». При цьому письменник висловлював надзвичайно високі оцінки, як-от: таке поєднання долі, на його думку, «было необратимо и священно – мне слышится хор ангелов. Это – как бескорыстное созерцание небесных светил. Это слишком высоко для века расчета и подпрыгивающего джаза» [14, 227]. Незважаючи на високі оцінки платонічного кохання чи жертвовного материнства без батьківської допомоги, письменник-мораліст не осуджував, а з розумінням ставився до «однополой люб-

ви», риторично зазначаючи: «Ведь чего-то же стоит бессмертный Эрос!», або: «До чего же силен Амур проклятый» [14, 227].

Природний потяг двох половин людського роду, двоєдиність людської сутності виявлялися за будь-яких умов, набуваючи морально-духовної опосередкованості залежно від розвитку цивілізації і культури. Тому фіксуючи найбільш спотворені форми взаємин чоловіків і жінок у таборах, Солженіцин іронізував з приводу «*полного отделения женщин от мужчин*», запровадженого 1948 року в СРСР. Гіркий сарказм проймає його розповідь про таке нововведення. «Учитель и Зиждитель задумался о благе своих подданных, – зазначає письменник. – Его мысли освободилися для упорядочения их жизни, и много он изобрел тогда полезного, много нравственного, а среди этого – разделение пола мужского и пола женского, сперва в школах и лагерях (а там дальше, может, хотел добратсья и до всей *воли*)» [14, 225]. Але такий захід спричинив і викликав несподівані і протилежні щодо задуму наслідки: погіршилося становище жінок на виробництві, вони стали «гоняться за беременностью, стали ловить ее от любой мимолетной встречи». Жінки і чоловіки виявляли дивовижну винахідливість при доланні загорож будь-якої висоти. «Стены росли, – констатує Солженіцин, – и Эрос метался. Не находя других сфер, он уходил или слишком высоко – в платоническую переписку, или слишком низко – в однополую любовь» [14, 227]. Оце «слишком» дуже характерне для розуміння позиції письменника щодо людської природи в інтимній сфері. Недаремно автор «опыта художественного исследования» табірного життя згадує «бурные драмы с самобросанием на колючую проволоку под выстрелы часовых» [14, 228].

Особливості творчого методу О.Солженіцина як письменника публіцистичного плану виявилися і в підході до такої делікатної теми, як взаємини статей. Розповідь про конкретні випадки, складні долі відомих людей, колізії «простих» і інтелігентних в'язнів, іронія, сарказм, психологічний аналіз внутрішніх станів людини у незвичних ситуаціях – все це – різні грані творчого моделювання образів на документальному матеріалі. Конкретно-чуттєве, емоційно-підсвідоме тут перепліталося з абстрактно-логічними висновками, з етикорелігійними положеннями і навіть з християнською засадою всепрощення. Про це свідчить, зокрема, наступний текст: «Ограбленные во всем, что наполняет женскую и вообще человеческую жизнь, – в семье, в материнстве, в дружеском окружении, в привычной и, может быть, интересной работе, кто и в искусстве, и в книгах, а тут давимые страхом, голодом, забытостью и зверством, – к чему ж еще могли по-

вернуться лагерницы, если не к любви? Благословением Божиим возникла любовь почти уже и не плотски, потому что в кустах стыдно, в бараке при всех невозможно, да и мужчина не всегда в силе, да и лагерный надзор изо всякой заначки (уединения) таскает и сажает в карцер» [14, 219]. І саме в таких незвичних, неможливих ситуаціях уможлилювався «заговор счастья», проілюстрований Солженіциним розповіддю про стосунки московської актриси і неграмотного напарника, в яких «актриса открыла, что никто никогда не любил ее так – ни муж-кинорежиссер, ни все бывшие поклонники» [14, 219]. Зводячи в єдину систему «художніх аргументів» подібні приклади як часткові чи поширені випадки, О. Солженіцин звертався до читачів і остаточно гнівно розвінчував сталінські догми і хитрі спекуляції прибічників Сталіна, зокрема Вишинського. З приводу аналогій жіночої праці зі злагодженими агрегатами письменник риторично запитував можливих читачів: «Вы скажете – кран? А вы забыли Вышинского – «трудчародей, который из небытия и ничтожества превращает людей в героев? Если кран – так как же с чародеем? Если кран – эти женщины так и погрязнут в ничтожестве» [14, 216].

Чимало типологічно подібного на цю тему, хоч і в іншому індивідуально стильовому вияві, знаходимо й в Уласа Самчука. Він також в усіх своїх творах не обминав інтимно-еротичних мотивів, окреслюючи, зокрема, характери і духовний світ персонажів-жінок. О. В. Пастушенко вже досліджувала художню парадигму жіночих характерів у творчості Самчука в контексті української літератури [9]. Розглянувши еволюцію жіночих образів Самчука крізь призму соціальних умов і теорії архетипів (передусім архетипу Великої Матері), О. Пастушенко зробила ряд слушних спостережень над постатями Мар'яни, Ольги і Віри. Дослідниця дійшла висновку, що «переплітаючи долі двох родин, Морозів та Лоханських, письменник показує весь трагізм радянської дійсності, змальовуючи його страшні наслідки, руйнацію роду» [9, 11]. Авторка, зіставляючи характери двох рідних сестер, справедливо акцентує увагу на їх протилежності: «Якщо Мар'яна – романтична натура, то Ольга – дикий зубр». І таке метафоричне окреслення персонажа має «доказову мотивацію» у характері самої героїні, в її людських властивостях» [9, 11]. У життєвих перипетіях, внаслідок яких Ольга стала, як пише дослідниця, «здивавілою жінкою», вона «втратила інстинкти». Це відбулося за певною схемою, обґрунтованою в класичній юнгівській психології: десь біля 35 років жінка втратила душу – «вона стає машиною, її психіка знеособлена і поневолена» [9, 12]. О. Пастушенко має рацію, тим більше, якщо зва-

жити на те, що Ольга як дружина письменника Андрія погодилась доносити на коханого чоловіка в НКВС, і якщо взяти до уваги підсумковий висновок дослідниці: всі героїні творів Самчука «знаходять своє щастя тільки в материнстві та одруженні» [9, 12]. Однак у цьому контексті не переконує витлумачення еволюції характеру образу Віри (дочки Мар'яни та Івана Мороза). Цей образ також *протиставляється* іншому жіночому образу – Еммі. Початок сюжетної мотивації Віриного материнства від німецького офіцера починається з радянських часів і розгортається дослідницею в такий спосіб: «З дитинства Віра весь час боялася радянської влади: вона тікала з мамою від голоду, від НКВС, що забрало батька, потім дівчина втікала від тяжкого життя, перебуваючи в полоні, рятувалася коханням до господарського сина» [9, 12]. Чи це так? На перший погляд, справді виглядає, що Самчук, показавши інтимне зближення молодої втікачки від радянської влади з пораненим офіцером гітлерівського вермахту, долає класово-расові забобони, акцентує увагу на ролі природного потягу молодих людей, в яких «інстинкти не вмерли». Однак дослідниця наполягає на «принципово соціальному порівнянні долі дівчат» [9, 12]. Одна з них – німкеня Емма – «з діда-прадіда живе на власному ґрунті, якого в неї ніколи і ніхто не забирав», а в другій – Віри Мороз – «радянська влада знищила хутір, забрала землю, розбила сім'ю» [9, 12]. Як бачимо, у витлумаченні поведінки і статусу двох молодих жінок домінує соціальний чинник або він згаданий для зрівноваження ментально-психологічного стимулу в системі мотивації їхньої поведінки. Правда, О. Пастушенко остаточний свій висновок скорегувала ймовірнісною модальністю судження: «Можемо *припустити* (підкр. наше.– О. П.), що образ Віри – це втілення долі українців-емігрантів, які мусили шукати порятунку за кордоном» [9, 12]. До цікавих і слухних міркувань дослідниці художньої парадигми жіночих характерів у Самчука варто додати ще ті, що стосуються аспектів вияву жіночості за умов радянських таборів, оскільки ця грань проблеми людяності залишилася поза увагою авторки.

Як і в Солженіцина, в Уласа Самчука маємо типові ситуації стосунків жінок і чоловіків у таборах.

Особливістю самчуківського варіанту цієї парадигми є зіткнення героїв, які належать до розгалуженого роду Морозів. Самчук моделює ситуації, де *кровняки* потрапляють до таборів і в поле зору Івана Мороза за різними статтями Кримінального кодексу СРСР, але з подібними вироками. Окрім того, деяким родичам часто випадає спокуса інтимної близькості навіть з Іваном, котрому як «високому начальни-

кові» доводилося одноосібно впливати на стосунки підлеглих і залежних від нього. Фабульно-сюжетний експеримент Самчука полягав у тому, що письменник не дбав про психологічно розпрацьовану правдоподібну мотивацію самовияву характерів, а несподівано віч-на-віч стикав своїх персонажів, демонструючи перебіг їх реакції. А вже у від-авторських коментарях продовжував оцінювати раптові повороти долі.

У такий спосіб письменник показує читачам Мороза, який миттєво наводить лад у бараці, де розважалися п'яні зеки. Піднявши руку на жінок, які самі себе вважали «дешовками», і на їх «патлатих» партнерів, «кам'яно спокійний» Мороз побачив тут серед «переляканих бородачів» професора Виноградова з Харкова. Як виявиться згодом, у сім'ї цього професора знайшов притулок брат Івана – майбутній письменник Андрій. До того ж дочка Виноградова покохає Андрія, хоча той, зрештою, одружиться з Ольгою – рідною сестрою Мар'яни. Іван Мороз як «найвище начальство» живе в окремому будинку, в кухні якого господарює «міцна, огрядна Мотря Коваленко з Полтавщини». Невдовзі «громадянин начальник» наказав спорудити для себе розкішний палац з салоном, бібліотекою, кімнатами для гостей. У Мотрі, яка господарювала на великій кухні, було вже «три прислужниці і двоє слуг. При вході день і ніч на варті вохривець» [11, 292] – як за часів фараонських, – іронізує розповідач... Метаморфози в житті Івана блискавично наростали. Він, між іншим, був «вражений чистою і порядком» у кімнаті завскладом, який походив з колишніх царських офіцерів. Увагу Мороза в ресторані привернула «повногруда, з великими чорними очима молодиця у фуфайці з виглядом старорежимної купчихи». Іван «отетерів» аж тоді, коли дізнався, що молодиця – Наталка, дочка Микити з роду Морозів, а там, у Зарянському краї, – дружина отого завскладом. У Наталки – колишній царський офіцер і каторжник за радянських часів – це вже третій чоловік. Вона втрималася серед тих вісімдесяти, які вижили з трьохсот засланих. Наталка сповідує вимушену філософію: «Герой не герой, а вижила і це добре <...> У рабах тепер краще» [11, 293–294]. Іван Мороз оце дивно подружжя («малий, шуплий, плеканий», сподобався старорежимній купчиси) наблизив до себе, взявши під опіку. Наталку поставив «начканцелярії», її чоловіка – «начхозом». Взяло гору родинне почуття.

Розгорнувши успішну діяльність, Мороз просувався все вище і вище кар'єрними сходами. Письменник характеризує героя протистим переліком функцій: «Керує своїм царством самовладно, чинить суд і розправу, визначає заняття, сортує, одружує, розводить, робить пере-

селення і розселення. І все те якось клеїться, коли б не урки, та ще деякі дрібниці. Ті ніяк не дарують йому того першого дня, все шарпаються, один, було, навіть фінським ножом задумав поорудувати, а інші троє вичистили Мотрі всю комору...<...> Як війна, то війна!» [11, 298–299].

Улас Самчук буде свою розповідну стратегію, яка поєднує і відповідно чергує в тексті панорамні інформативні блоки з портретними чи то з психологічно докладними окресленнями якихось внутрішніх станів персонажів, або відтворенням стислих діалогів, що містять стилізацію таборового жаргону. Так виглядає епізод про сімейно-любівні пригоди Антоші Смілого – побутового авторитета, готового по-своєму покарати партнерку за доноси. За основу Морозового порозуміння з блатними письменник бере сприяння їм в «одруженні». І цей, відомий вже з тексту Солженіцина, мотив реалізується в Самчука так. Мороз, читаємо далі, «завів моду: без одруження жити не полагается. І то лише «соцблизькі». Бандит з бандиткою, блат з блатом. Ось, наприклад, крутиться Антоша, званий Смілим. Мороз знає, чого йому треба.– Батя! Одружи! – благає закоханий Адоніс.– А як з мешканням? В «шалмані»?– Батюся! Соколику! Яке там в шалмані! Земляночку свою вирили. Зайди. Як дзеркальце! – Сьогодні одружу, а завтра зфелониш? – Ні в жість, батя! Кров залий, вік свободи не бачити! – Знаємо, знаємо ті ваші клятьби! Але чорт з тобою – женись» [11, 299].

Це по суті експлікація наративної тези. Стилізований діалог її унаочнює, після чого експозиційна теза розгортається і додатково аргументується з розширенням інформативно-оцінного розповідного поля. «Легко женилося,– читаємо продовження,– не так розводилося. Іде ось черевата красуня до Мороза і на ціле горло реве.– Чого ревеш чорномаза? – Брюхо набухав, а сам пішов розпроклятий...– А куди ж він пішов? – З Тютькою он гуляє.– А хто ж він майстер такий? – Та весь табір знає... Антоша Смілий!– А тебе як звати?– Та Дунька Тьолка.– Ану-ка, скажи вохристові, нехай попросить його до мене.– А тоді Антоша, мов буря, женеться і кричить:– Я їй, стерві, покажу стукать! Не знаю хіба? З вохристом брюхо набухала, а мене в ізолятор?– А ти ж божився, що «по вік»?– Я? Ніколи! З восьмьоркою? Та ніколи! Вона вже вісім змінила. Стерва! Остання стерва!» [11, 299]. Як бачимо, Мороз, у подачі Самчука, іронізує, влучно імітує жаргон блатних. Ті ж у самооцінках до краю відверті і нещадні. Отже, доречно письменник використовує реалії з таборового світу, в якому і жертви режиму, і його прислужники спільно відіграють свої функціональні узвичаєні ролі.

Згадує письменник і категорію «вільних», змушених осідати в білятабірній зоні після відбуття «строку». Звільнені давали собі раду, як могли, закладали сім'ї, ігноруючи небезпеку знову потрапити за колючий дріт. З цього приводу Самчук також оприявнює в тексті автентичні порядки і відомі йому норми-звичаї. Так, розповідач у формі невласне прямої мови міркує: «...І взагалі життя таких «вільних» химерне і чи не краще було б їм у неволі? Тоді бодай давали їм норму праці і утримання. Тепер норма та сама, платня мізерна, а за місце в бараці плати, за освітлення плати, за дрова, за пілюлю від кашлю, плюс «зайом п'ятирочки», плюс «державна позака»... Одні хіба спеці могли так-сяк дати собі раду і коли вони мали ще прихильність Мороза, їм іноді вдавалось цілком можливо «влаштуватись» <...> З цього ладу на будівництві виникли верстви, версточки, кляси, підклясики. «Кадровий состав ГПУ». Вільнонайняті. Завербовані з вільних. Завербовані з колишніх в'язнів. Спецпоселенці. Колонізовані. Ув'язнені. Найбільшою шаною і пільгами користаються «запроданці» – в'язні, віддані за плату підприємствам» [11, 300]. Отже, класифікація і типологія Уласа Самчука цілком збігається з типологією персонажів таборового світу Олександра Солженіцина, бо їх життєва основа спільна.

Для такої констатації не має значення, чи був один з авторів особисто в таборах, чи він скористався чужою інформацією. Вирішальним є право письменника на свою уяву і концепцію. Саме з них твориться художній світ, співвідносний з реальним таорово-в'язничним світом сталінської доби. Але Самчук, спираючись на спільну геополітичну основу, на однотипну структуру «населення» таборів, інакше, ніж Солженіцин, використовував ці достовірні основи. Цілеспрямовано структуруючи свій, потрібний йому, персонажно-типажний світ, письменник уже звів Івана Мороза з професором Виноградовим, з Наталкою Мороз та з її новим чоловіком, колишнім офіцером, а далі за списками: «робочої сили» Іван Мороз знаходить свого колишнього слідчого Петрова, зацікавлюється якимсь Кругловим, що зрештою таки виявиться Іваном Сергійовичем, професором з Марксо-ленінського інституту. Будь-які повороти уявного світу письменник скеровує у річище концептуального задуму.

У контексті проблеми, яку обговорюємо в цьому підрозділі, тому не можна обминути наступного епізоду на тему інтимних стосунків у таборовому світі. Зустрінула Наталка стала цілковитою володаркою «приватного володіння» Мороза. Стелячи йому постіль, вона пригадала часи, коли «ділила з Іваном ложе з моху Гісенського лісу, коли то стільки здавалося і стільки сподівалось». Тут і тепер «у ній самій

зворушилися і почали швидко розростатися всілякі пожадання» [11, 304].

У своїх творах У.Самчук не обходив еротично-інтимних сфер, але ніде їх не розгортав, тим більше не вдавався до натуралістичних подробиць і не використовував їх для інтриги читачів. Він розширював власне художню семантику цього роду епізодів. Так функціонально подана і поетика епізоду, в якому Іван опинився наодинці з Наталкою у власній спальні. У тексті змодельована відома вже парадигма: спогад – думка – приклад – реакція – самоволодіння – відмова від спокуси.

Наведемо цей сюжетний мотив, який унаочнює і літературну майстерність Самчука, і концептуальну телеологію письменника в таборовій тематиці.

«І так однієї ночі, коли Мороз увійшов було до своєї спальні і почав роздягатися – двері враз відчинилися, і на порозі з'явилася Наталка, – маємо широко вживаний в белетристиці розповідний прийом. – Приймеш? – заговорила з місця. Мороз глянув на неї. Щоки, уста, груди. Спокуса велика. – Ні, – несподівано кинув він. – Ну, ну... Відколи це у святці мітиш? – Ні. На цей раз не вигорить... Та коли тобі мало твого Петьки – наряд пошлю. Тут хватить кустарів. Є такі, що за таку шинку життя дадуть. – Наталка зрозуміла, що такі «не вигорить» і пішла» [11, 304–305].

Зацитований фрагмент тексту у системі проблемно-типажної цілісності романів «Морозів хутір» і «Темнота» активізує всю контекстуальну багаторівневу смислову інформацію: про минуле всіх персонажів, про контрастну характеристику Наталки й офіцера, про «одруження» в таборах, особливо зі сприйманням моменту, де оприявнюється в тексті мотив голоду в Україні. Якщо в Івана і Наталки тепер «нічого не вийшло», то вісті з Канева спрямували їхні наміри в інше русло («там же Вірочка. А там же Мар'яна. А там же рідні. Правда, там і Андрій, але чи буде все те йому по силі. І Мороз вирішив висилати «зразки» не лише до Москви, але й до Канева. І на цьому тлі у них з Наталкою дійшло до порозуміння» [11, 304–305]. Тобто Мороз давав гроші і продукти, а Наталка відсилала їх в Україну для рідні. А між тим Іван зустрічався з дочкою Карла Вормана – начальника ГУЛАГу.

Письменник стрімко розгортає цей мотив, форсує зближення Івана з Людмилою, акцентуючи ділові й особисті якості Мороза, привабливо жіночі прикмети Людмили. Під час розповіді про їхні спільні поїздки просторами тундри в Печорському краї читачам подається то образна характеристика захопленої жінки, то інтелектуальний діалог

Людмили з Іваном про філософські проблеми, які у своїх працях обговорював ув'язнений тепер професор Круглов. «Людмила напружено-зачарована, її виразне, сильне, гарне обличчя, облямоване хутриною комбінезону, чудово-застигла. Вона мовчить і лише говорять її великі очі. Вони загорілись і горять» [11, 312]. Людмила з Морозом говорить про «кавзальність явищ і іманентність телеології» за філософією Круглова, і Людмила, яка «несподівано переходить на «ти», жартівливо висуває пропозицію: «Тобі потрібна жінка? Хочеш – жінку?» Почувши відмову («я не легкий на таке. Щось, як слон»), вона закінчила свою пропозицію: «Що ж тут такого? Маленька примха долі і це все. А чому б нам не дати, скажемо, сина і не назвати його Григорієм в честь старого хуторянина, що згорів у вогні свого хутора з волі Сталіна, який буде нашим кумом?» [11, 314]. Цю розмову Самчук опосередковує контекстом Іванових оповідей про рід, роздумів про перспективи розробки покладів нафти аж з Девонської епохи; описом інтер'єру (в кімнаті висить портрет Григорія, старійшини роду Морозів); портретом Людмили («у сірій атласовій піжамі, голова пов'язана по-турецьки білим шарфом <...> ногу на ногу зложила, блиснула білими пантофельками з червоною китичкою...»), грайливим тоном її звертання («що робить мій імператор», «ах, ти диявол», «пішли, пішли. Слон!»). Так текстуально змодельована ситуація завершилася еротичним вибухом нестримної Людмили – «стригнула йому на коліна, стала враз легкою, пружною, наснаженою...» Мороз «ледь стримує бестію».

Навальний вибух емоцій і примх жінки бестіарного типу («корчиться в муках насолоди», «ти тепер мій, я твоя») спричинився до розмови про «цікавий рід гуманізму» на тлі інформації про голод в Україні. Іван констатує, що «пройшов школу гуманізму, яку хіба знали на часів Хоми де Торквемади» [11, 315]. Він виголошує важливу, з погляду автора, думку: «Дали мене сюди вернути гори, і я верну. І тішить мене лише одно, що той ваш гуманізм задушить і вас самих – раз, а друге: що це, може, відстрашить людство майбутнього, і подібних гуманістів заздалегідь візьмуть на облік» [11, 316]. Відвертість начальника будівництва не втішила дочки начальника ГУЛАГу. Її стан письменник опрозорює своєю розповіддю, яка вкладається у форму невластне прямої мови «героїні», щоб розмежувати оцінки персонажа й автора. «Ця розмова для неї – велика несподіванка, – зазначено в тексті. – Не чула ще такого і не сподівалася почути це від Мороза. І не знала, як реагувати. Відчувала, що в неї не хватає аргументів. Вона прийшла сюди погратися, побавитися. Він цікавить її, як кусень

м'яса, як м'язи, як темперамент. Має на нього свої наміри. І враз бачить – та сила – свідомою силою. І зовсім їй чужа, і зовсім для її намірів непридатна» [11, 316].

Поява такого типу героїні в контексті концепції віталізму Самчука дозволила апробувати задум письменника і створити нагоду-прецедент для образного оживлення (одивнення) умосяжних експериментів. Сюжетно-функціональне навантаження цього персонажа не зводиться до еротизації роману. Через нього автор пов'язує світ «зони» зі світом «волі». У тексті акцентуються семантично значимі ланки такого зв'язку: «Людмилу почали звати Морозовою»; вона «осілась тривало на господарстві»; з «ініціативи Людмили дід Мороза почав наповнюватися різними гостями. Серед них були: «худі поети, що влаштовували сюрреалістичні вечори; таємничі «троцькісти», вчені мужі всіх галузей, колишні князі і графи». Сюди ж надходили скрині книг, журналів, газет. Відбувалися дискусії, зібрання.

І саме так умотивована в сюжеті роману докладна сповідь Круглова у розмові з Морозом. Персонаж особистим досвідом становлення людини від семінариста до професора, що став доглядачем собак, аргументує ідею-висновок: «Наш царський режим був паскудний. Але ще паскудніший цей наш. І не так режим: паскудні ми самі. Люди. Не хочемо, не вміємо, не можемо... Істина – гірка-прегірка, і огненне питання, що нас пече вічно, як саме цю істину змінити і чи можна її змінити, чи наша природа на таке дозволить, чи, може, нам суджено в такому великому просторі так тісно і гупо жити. Я йшов, бувало, на барикади, за народ <...> Народ пізнав я щойно тут!» [11, 319].

Самчук у сюжетну лінію роману «Темнота», яка відбиває реалії таборового життя, поступово вводить усіх персонажів з родинного кола Морозів. Це відбувається у такий спосіб, що свою людську сутність герої розкривають у ситуаціях найінтимнішого плану, а згодом – так чи інакше – освітлюють проблеми радянської влади і здійсненності її заходами соціалістичних ідеалів.

У цьому смисловому річищі випробовуються рідні брати Іван та Андрій, опинившись у колізіях з Людмилою Ворман, яка за різних обставин звабила обидвох братів. Так увиразнюється проблема роздвоєння особистості Івана з його міцним селянським корінням і волевими якостями будівничого-господарника в стосунках з жінками – Мар'яною та Людмилою. Так артикулюється проблема українського письменника у стосунках Андрій – Ольга – Ірина Виноградова – Людмила Ворман.

Мотиви – справжньої любові, материнства; чоловічої тілесної краси, опертої на вольові якості; жіночої грації і зваби – проводяться у найнесподіваніших сюжетних поворотах. Архетипна за своєю суттю глибинність цих мотивів у тексті зринає скрізь, де йдеться, зокрема, про ревкомівця Мишка Калениченка; про кар'єру знаної кіноартистки Виноградової та її батька; про активність Людмили як революційної і громадської діячки; про причини повсюдних доносів та інтриганства; особливо виразно – в описах балів начальства, яке найжджає з будь-яких нагод у «володіння» Івана Мороза. Бали здебільшого переростають в оргії.

Ці мотиви також зринають в описах перебування гостей, у тім числі – дружини і дочки Івана – Мар'яни і Віри, письменника Андрія, що приїхав до брата, щоб писати новий роман. Саме у подібних ситуаціях письменник Андрій змушений логікою сюжету виправдувати свою «лакувальну» писанину: «Усі люди. Усі! Розумієш! Порвані ми на шматки і щойно колись, колись у майбутньому з тих шматків вийдуть якісь «нові» люди. Виняткові. Відмінні від решти світу...» [11, 365].

Михайло Калениченко, який руйнував хутір Морозів задля колективізації, після всіх перипетій у таборі, хоч і влаштований Іваном по-родинному задля полегшення виживання на псярні, не визнає своєї провини перед радянською владою. Він перекладає свій крах на Леніна: «Небіжчик наш Ленін, царство небесне, всегда казав, пусть каждая кухарка министром буде <...> То ж сказали, що колективізацію зірвав, що пив пропоем. Що пив, то пив – признаюсь, але колективізації не зривав <...> Сама зірвалась, і як було, скажіть, не зірватись? Людей, як скот, женуть і вбивають і тягнуть за ноги друг друга, а кричать врожай давай <...> Сказано ж враг класовий, значить, крути шию, а тепер, диви, докрутилися <...> наповал всі дохнуть...» [11, 367–368].

Має свою філософію і сексуально стурбована Людмила Ворман. Вона ще в Німеччині пройшла школу інтриг, а тепер пояснює письменникові причини загибелі таких, як Микола Бич, тим, що українці «дуже гомінкі». Колишня підпільниця дає поради, що «ніколи не слід в таких випадках казати вголос <...> Мовчазно можна зробити інколи значно більше» [11, 370].

І тільки княгиня В'яземська, як ревна православна, що всіма фібрами душі ненавиділа Івана Мороза за прислужництво безбожникам, ослովлює перед Людмилою Ворман та Андрієм Морозом іншу правду: окаянні каналі «самі себе зжерли б, здохли б» без Івана Мороза. Але правди фанатичної християнки не визнає професор Виноградов. Захоплений наукою, він пробує продовжити свої дослідження в таборі, до-

глядаючи телят.. Він по-своєму переконаний, що фанатична княжна – «тиран, яких не знайдеш, жорстокий деспот, що визнає тільки те, що відповідає її особистому вподобанню» [11, 379]. Професор Виноградов – тип самовідданого науковця, який, відстоюючи «єдність землі руської», закликав росіян шанувати почування українців як «співгромадян», поважати їх мову, «не калічити їх душу, їх характер». І за те був засланий до північних таборів з налічкою «українського буржуазного націоналіста». Він вважає, що за «чесне діло несе свій хрест, і майбутність його не осудить» [11, 381].

Таким чином, Олександр Солженіцин і Улас Самчук у багатопланових (і жанрово, і наративно, і в індивідуально-стильовому плані) трилогіях, маючи різний особистий життєвий досвід, запропонували читачам типологічно сумірні текстові світи в героїко-персонажному і концептуально-ідеологічному аспектах. Якщо від панорамності жанрово-структурної організації таборово-в'язничного світу перейти на інший рівень художнього моделювання, властивий малим розповідним жанрам, то можна спостерегти своєрідність мистецького освоєння тематики й проблематики в'язнично-таборового світу крізь призму спільного чи відмінного на текстах Б. Антоненка-Давидовича, передусім його новелістичного доробку. Промовистими в цьому зв'язку видаються і «Сибірські новели», і дотичні до них повість «За ширмою» та оповідання: «Образа» (написана 1957, опублікована 1967), «Спокуса» (написана 1968, надрукована 1969), «Щастя» (написане 1970, вперше надруковане 1971 року). Вони певною мірою пройняті автобіографізмом і були критиковані свого часу в комсомольській пресі за «дегероїзацію представників старшого покоління» [2, 637].

Названі твори репрезентують, за самооцінками письменника, «провідну авторові думку», згідно з якою до морально-етичних категорій (зокрема, до щастя) «треба підходити діалектично, залежно від часу й обставин, серед яких живе людина» [2, 636]. Б. Антоненко-Давидович наділив свого розважливого оповідача всебічним знанням реалій таборового світу у районах СИБЛАГу і БАМЛАГу, які входили в загальносоюзне поняття, за термінологією О. Солженіцина, «Архипелаг ГУЛАГ». Тому порядки, режим у таборах і стиль роботи радянського правосуддя – арештів, слідства, утримання в'язнів у в'язницях і в різних підрозділах таборів, а також типологія поневолених – все зображене дуже подібне, а то й ідентичне з тим, що подавали й інші автори. Своєрідність версії Б. Антоненка-Давидовича увиразнюється на *спільному ідеологічному тлі* – розкриття й розвінчування антилюд-

ського характеру тоталітаризму – різною тональністю викриття, поетикою вираження художньо-естетичного пафосу.

Відаваторський наратор, якого подає читачам український письменник – це людина інтелігентна, письменник, засуджений за український сепаратизм (націоналізм). У текстах Антоненка-Давидовича – це тип гомодієгетичного наратора, який як суб'єкт оповіді згадує все пережите ним особисто, порівнює свій стан ув'язненої людини з тим, що його зазнали співтабірники. Такий наратор аналізує долі найприкметніших людей, з якими доводилося йому зустрічатися на засланні і після визволення. Оцінки ситуацій, поведінки знедолених і виконавців чиєсь волі, висновки, які пропонуються читачам, – все це проєктується з позиції, за табірною термінологією, «придурка» (обслуговуючий, господарсько-технічний персонал). Але тексти не подають жодної нотки іронії чи осуду такого статусу оповідача. Образ оповідача, як він окреслюється з інтонаційного ладу мовлення, привабливий і добродушний. Оповідач знає жаргон в'язнів – блатарів, філонів, фанатів, злодіїв; знає брутальну манеру звертання до підневільних з боку начальників, але не наслідує їх. Він віддає по-українськи ту мовну практику, дуже помірно зберігаючи колорит. Спокійна аналітична натура дозволяє собі поглузувати і над собою, і над чийось падінням чи звирячим вибухом. Це засвідчує цитований далі уривок: «Чи не однаково мені, якого там начальника притарабанить до нас таборова бенера? Мокрий води не боїться, й голого не обдереш. Мені – що? Справи моєї канцелярії, як кажуть бухгалтери, – в ажурі, а відносини з моїм непосреднім начальником Абрамовим – добрі. Навіть, як на таборові умови, то, я сказав би, – ніжні. Неприродно ніжні» [2, 7]. Байдужість залежної людини, яка при тім виконує приписи, що нікому не шкодять, але дозволяють дочекатися кінця терміну, лексично й інтонаційно висловлюється чітко. Однак при цьому маркується той особливий ракурс, з якого письменник розгортає перспективу оповідної стратегії. Серед обслуги і серед таборового персоналу Б. Антоненко-Давидович бачив людей, здатних хоча б на мить проявитися якимись чеснотами. Абрамов, наприклад, як начальник канцелярії узяв до себе зека, переконавшись, що той «чесна, порядна людина». А зек же «відчув щем у горлі й вологість у очах» [2, 9]. Мотивацію поведінки такого підневільного письменник текстуалізує як позицію наратора: «Після важкої виснажливої роботи з недоїданням і недосипанням у СИБЛАЗі все це здавалося казковим сном, і чи треба казати, що я став працювати в Абрамова не за страх, а за совість» [2, 9]. Такого змісту оцінки поведінкових актів в'язнів не відбивають ні

людської суті персонажа, ні тим більше автора. Оцінні судження щодо поведінки «придурка»-канцеляриста дуже часткові і стосуються тих моментів, які не дають людині ні вмерти, ні збожеволіти, а письменникові-психологу – виправдати пристосуванство.

Оповідання «Що таке істина?», в якому зіставлено два типи таборового начальства – Абрамова і Большакова, а в центрі конфлікту поставлено зіткнення самодура Большакова і віруючого Светлова («христосика»), – виразно подає морально-політичну семантику тексту цілісного твору. Светлов – по-табірному «філон», але, відмовившись від роботи як кари за неіснуючу вину, «христосик» дістав можливість при високому начальству (а в творі – публічно) виголосити думку, що Сталін – дракон, а Молотов, Ворошилов, Ягода – слуги дракона, сам же Большаков – «дрібний слуга дракона». Розповідач, згадавши картину художника М. Ге про допит Христа в Пілата, думав, хто ж переможе у цій ситуації – «наділений майже необмеженою владою в таборі Большаков чи безправний, але незламний у своїй вірі Светлов?» [2, 15]. Смісловий акцент перенесений в оповіданні не на новелістичну кінцівку цієї сутички (цього разу Большаков нічого не сказав), а на *епілог*, у якому є інформація про події, що відбулися аж через 12 років. Большакова несподівано засудили на 10 років за 58 статтею, яку «він так ненавидів», – за «контрреволюційну агітацію» [2, 18].

В оповіданні новелістичного формату не конкретизуються ні злочин, ні суд над Большаковим. Б. Антоненко-Давидович постійно зазнавав обшуків і не міг наражатися на повторний суд; він, як митець, оповів достовірний факт – про зіткнення віруючого християнина й атеїста-енкавеесівця, але розповідачеві письменник «доручив» оприлюднити продовження аналогії між Пілатом / Христом і Большаковим / Светловим. Саме розв'язка сюжету оповідання розширила й актуалізувала художній сенс оповідання «Що таке істина?» «Ми розійшлися у різні сторони, і я, думаючи про різочу мінливість Большакової долі, знову згадав картину Ге. Та хоч як намагався я, але ніяк не міг увияти собі намісника римського імператора в далекій Юдеї, прип'ятого до такого ж хреста, як і той, на якому розіп'яли колись з його наказу невідомого Ісуса з Назарета» [2, 18].

Мотив Ісуса Христа Б. Антоненко-Давидович використав також для поглиблення аналізу «вини» перед законом і радянською владою «уркачів» і «нової породи» засуджених – «указників». Так називали засуджених за запізнення на роботу в воєнний час, але трактували як політичних «контриків» («Хто такий Ісус Христос?»). Рязанський бородань, розповідаючи історію Ісуса Христа, також проводить анало-

гію зі своєї сучасності: Пілат Понтійський як Калінін у Москві, а імператор – Сталін [2, 24].

Історії, викладені в циклі «Сізо», в новелах «Протеже дяді Васі», «Зустрілися», «Усе може бути», «Мертві не воскресають» усунули сповнені долями «простих радянських людей», яких засуджено як «ворогів народу», а вони ні на допиті під час слідства, ні на суді, ні пізніше не могли збагнути особистої провини чи бодай причетності до групових порушень. Зображені тут і завідувач початкової школи Курторкін, і вчитель математики Доллер, і німець з Надволжя Карл Май, і узбек Мурад Хакімов, і білорус Васько Микитьонок, які боялися один одного, запідозрюючи в доносах під час хвороби Сталіна. Жартуючи, співаючи пісень, ненароком кинувши якусь репліку, в таких ситуаціях легко можна підпасти під 10 пункт 58 статті «контрреволюційна агітація». Один з дотепників справедливо узагальнював: «...виходить, що в нас судять не ворогів народу, а народ» [2, 137].

Письменник майстерно передає правовірність і сформовану за радянських часів свідомість таких «простих людей», як Васько. Довірливість і звична позиція «моя хата скраю» творили сприятливу атмосферу беззаконня і ставали причиною життєвої трагедії таких зеків. Проникливий розповідач в оповіданні «Усе може бути» зсередини свідомості персонажа висвічував одну з духовних причин багаторічного функціонування таборового світу. Це дуже виразно унаочнює цитований далі текст: «Васьок терпляче висиджував на загальних зборах, намагаючись не задрімати від утоми після роботи й не пропустити тої хвилини, коли почнуть голосувати й начальство в президії стане підіймати за щось руки. Тоді Васьок високо підіймав і свою правницю, полегшено зітхаючи, що виконав ще один обов'язок.

Навряд чи зміг би він сказати, за що допіру проголосував. Яке йому діло, в чому саме прошепетились маршали Тухачевський, Якір, Єгоров та інші, що їх прізвища й не запам'ятав Васьок, навіщо йому доскіпуватись, що там накоїв Зінов'єв або на якого біса заманулось Бухаріну та Рикову заважати товаришеві Сталіну побудувати соціалізм? Не інакше, як показалися з жиру всі ті люди! Васьок знає, що єдиний, хто ніколи не помилиться й не оступиться ні вправо ні вліво, – це товариш Сталін. Недарма ж бо він учився в Леніна – є навіть картинка така: сидить товариш Сталін на лавці поряд з Леніним, тримаючи в руці чи то папери, чи якусь книжку, і сидить скромно, поштиво, як і належить учневі <...> І дуже добре, що на чолі ГЕПЕВА стоїть такий меткий і вірний помічник товариша Сталіна, як Ягода, котрого портрети висять скрізь по канцеляріях, клубах і навіть у парках» [2, 142–143].

Історія підлітка Євгена, розкрита в оповіданні «Мертві не воскресають», відтворює цілий ланцюг причин особистого і суспільного плану (розпад сім'ї, спокуса дорослими жінками, вуличні розвагивитівки, камерний режим, брутальне слідство), які призвели до того, що юнак «обернувся на затуркану робочу худобу, якій байдуже стало і до понукання, й до побоїв. Так він став таборовим «доходягою» [2, 172], що засвоїв у таборах девіз «рятуйся хто як може» [2, 181]. Складні перипетії цього оповідання, внаслідок яких Євген у стані бездум'я і забуття спромігся зіставити свої інтимні стосунки з Ольгою Всеволодівною, з одного боку, а з другого, – освіченої немолодої лікарки з молодшим од неї «йолопом». Подібні перипетії переконливо мотивували висновок про смертельну небезпеку бездумного потурання пристрастній хіті без якоїсь внутрішньої близькості, про «експлуатацію природних багатств» тіла людини без жодної романтики.

У цьому зв'язку зростає смислова вага просвітлень у свідомості таких дійових осіб Б.Антоненка-Давидовича, українців за ментальністю, як письменник-в'язень Петренко-Черниш, начальник СІЗО Корж («Сізо»), замкнутий в собі інженер-енергетик Олександр («Образ»), самітня лікарка Віра Павлівна («Щастя»), чи стрілець ВОХР Порфирій Іванович Петухов з російської глибинки за Уралом («Зустрілись»). Головне, що усім їм, цим персонажам, доводиться по-різному переживати «одміни» на «великій сцені життя», а вирішальну роль у несподіваних змінах морально-духовних орієнтацій відігравала любов і породжена коханням доброта.

Це почуття, настільки широке й неокреслене, наскільки виявляє все-таки непоборну силу, здатну в одних випадках поглиблювати «якийсь гвинтик у добре змонтованому механізмі» службової совісті (як-от у Коржа), а в інших – «шукати стертих слідів свого щастя» там, де людини ніхто вже й не чекає (Віра Павлівна у «Щасті») і, зрештою, – зазнавати докорінного разючого потрясіння, як той інженер, який дізнався, що «богиня»... не вбачала в ньому *людини*» [2, 340].

У новелах Б. Антоненка-Давидовича не тільки фіксуються певні зміни в ситуаціях, у яких герої бодай на мить стають іншими, а й окреслюються стислі внутрішньо-психологічні сюжети просвітління, «випростування» персонажа. Так, коли начальник Сізо, який в 1937 році розстрілював смертників (був «шльопальником»), згодувався, що симпатичний йому земляк – український письменник не піддався вербувальникам у сексоти, розповідач випрозорює стан свідомості Коржа в такому тексті: «І в Коржа крізь глибокі зморшки промайнула, наче осіннє сонце крізь насуплені хмари, тіль прівітної

усмішки, й він піймав себе на дивному почутті: йому було приємно, що Петренка-Черниша, мабуть, таки не вдалося завербувати й він далі лишається таким же – не зовсім зрозумілим, зануреним у самого себе й у чомусь неприступним» [2, 66].

У новелі «Зустрілись» конвоїр Петухов, почувши прізвище ново-прибулої етапованої, подібне до власного, зберігав «на обличчі відчужено-похмурий вираз». Він навіть зняв рушницю, щоб «налякати порушницю ладу» і гримав на дівчину («чого вилупила на мене баньки?»), – та письменник прояснив читачам стан ВОХРівця таким діалогом:

«– А як мені на вас дивитись, коли ви мені тато...

– Та ти що – зовсім з глузду з'їхала, що мелеш чортзнащо?– гаркнув був Порфірій Іванович, але щось здригнулося в ньому, й він став пильно вдивлятися у зухвалу дівчину.

А тим часом дівча казало далі:

– Ви мій тато, а я ваша дочка Маруся. А звати вас Порфірій Іванович, а мою маму – Ольга Семенівна. І жили ми в Камишлові, там і брат старший Вася, і молодша сестричка Катя...

Порфірій Іванович аж став, вражений.

– Цебто як же так?– шепотів він, усе ще не ймучи віри ні своїм вухам, ні очам» [2, 127].

У цьому психологізованому сюжеті така несподівана зустріч ще не стає кульмінацією – «серед дороги стояли, обійнявшись, старий конвоїр і розпатлане дівча і плакали». Вона настає далі – в епізоді, де йдеться, що сержанта Бурду обурили «заборонені обійми конвоїра з якоюсь зека» («Під трибунал віддам!»). Але збагнувши «винятковість становища», мотивує розповідач, – повів етапованих сам і «зовсім ласкаво» віддавав команди. Кульмінація в психологізованому викладі незвичайної фабули перенесена у виклад оповідача: сержант, повідомляє відавторський наратор із середовища т.зв. «придурків», не гримав ні на кого, не робив навіть зауважень, а лиш зрідка «приятно, мов до дітей, що їх привезли до піонерського табору, підбадьорював:

– Тут вам буде дуже добре, дівчата; тюпайте, тюпайте» [2, 128–129].

Зрештою, і така кульмінація не переростає стрімко в завершення-розв'язку, адже йдеться не про рідкісний випадок. У контексті таборового світу увиразнюються ще додаткові конотації у художній семантиці такого сюжету. По-перше, вони пов'язані із службою вільнонайманого стрільця ВОХР. Петухов переймався долею своєї дочки ще з інших мотивів. Він не тільки побоювався «балошів» блатярів чи трактористів з дочкою, а розумів можливість помсти («А як це дізнаються,

що це дочка «лягавого», – пропала тоді дівка» [2, 129]. По-друге, ще одна конотація акцентується розповідачем, який додає, що Маруся «була роботяща, привітна й з усього було видно, що однорічне перебування в таборах ще не встигло накласти на неї печаті фізичного й морального розтління» [2, 129]. Охоче розповідаючи про далеке село на Уралі, де «всі люди дуже добрі», дівчина, додає наратор, – «чомусь тільки про свого батька уникала говорити, лиш раз у неї прохопилось: «У Камишлові й тато наш був зовсім не такий».

Як бачимо, короткі жанри розповідної прози про таборовий світ у стильовій манері Б. Антоненка-Давидовича містять у своїй структурі як типові для цього світу реалії й парадигми, так і характерні для жанру домінанти незвичності, раптовості, миттєвого зламу. Саме такі моменти стають центрами організації художнього світу окремих творів, «Сибірського циклу» письменника в цілому. Разом з тим вони є смисловими центрами орієнтації читачів, яким пропонується створений текстуальний світ для інтерпретації.

У жанрово-стильовій парадигмі Б. Антоненка-Давидовича, на відміну від О. Солженіцина та У. Самчука, відсутні прямі, публіцистично текстуалізовані оцінки радянської системи в цілому, теоретиків і практиків реалізації системи, яка виявляла свою нежиттєздатність й остаточно себе дискредитувала таборово-в'язничним світом. Зате в його повістях і новелах, написаних після звільнення з таборів, домінує гуманістичний пафос, етико-моральна, філософсько-психологічна тематика з відчутною притчевістю її втілення. В образній системі такого плану зустрічається і типово радянська риторика. Її можна сприймати як данину часові, або як засіб домогтися публікації своїх творів, але в кожному разі вона не має концептуального значення і питома вага її незначна. Здебільшого вона пов'язана з характеристикою образів-персонажів із середовища «радянської інтелігенції».

Так, в оповіданні «Образа», фабульна канва якого відтворює зустріч Нового року, представлені прокурор з дружиною-нарсуддею; лікар-невропатолог; професор-хірург; поет, якого, крім господарів, ніхто тут не знав і творів не читав; і згаданий вище інженер-енергетик. «Різнокалібровість гостей», як висловлюється спостережливий наратор, – важко піддавалася гуртуванню. Тому, заговоривши про злочинність та її причини, гості непомітно перейшли до питання про самий злочин. І саме в такому контексті розповідач передає стереотипний для суспільства післясталінського періоду дискурс: «Хтось висловився, що за найбільший злочин у наші часи треба вважати образу – нема, мовляв, нічого гіршого, як образити те найдорощче, що є в Радян-

ському Союзі – живу радянську людину» [2, 323]. Викладаючи обмін думками гостей, наратор акцентує увагу читачів на вроді прокурорової, з якої «безцеремонно» не спускає очей поет, на «замкнутій натурі» інженера, що «мигцем глянув» на «темно-карі оксамитові очі» дружини прокурора. Саме на її прохання інженер довго і докладно розповів про те, як його «двічі в житті тяжко обікрадено й ще тяжче ображено» [2, 326]. В дитинстві це вчинив отець Парфентій, а в юнацтві – надзвичайної краси жінка з «усмішкою мадонни». Вона мешкала у непманському будинку. Ця «незрівнянна жінка» запросила юнака полагодити в квартирі електричне світло. Її постать і викликала в скромного монтера «нестерпний стан благоговіння, екстазу й разом з тим тяжкого усвідомлення своєї нікчемності, непридатності й рокованої з самого початку безнадії» [2, 335]. Тепер інженер розуміє, що почуття до заміжньої жінки, чоловік якої був «занадто земний», не могло спонукати навіть ревнощів, бо в коханні юнака «не було ні хтивості, ні прагнення підкорити собі, ні будь-якої перспективи», але воно тоді давало «надмірне щастя». Доросла вже людина після десятирічних перипетій згадує: «Мені нічого від неї не було потрібно, тільки бачити її, та й то здалека, так, щоб вона й не помітила мене: страшно-бо смертному глянути в божє лице» [2, 337]. Фантазія закоханого заповнювала «зовнішній прекрасний образ» всілякими чеснотами. Але сповідь персонажа ще до її завершення спрямовується від авторського наратора до смислового центру – новелістичного пуанту – ще однією деталлю: «Дружина прокурора низько схилила голову, уникаючи зустрітися поглядами з оповідачем» [2, 338]. І тільки коли інженер розповів, як «напівгола богиня», навіть не знітившись, продовжувала примірку плаття («Це ж монтер прийшов»), у тексті оприявнився повний сенс – точки зору двох ображених: інженера («не вбачала в мені людини») і прокурорової дружини («це була моя мати»).

Новелістичний прийом «сокола» виявляє свою виражально-смыслову функцію, вербалізовану реплікою інженера: «... Хто б міг подумати? Так от воно відкіля така разюча подібність обличчя» [2, 341].

Ми докладніше зупинилися на аналізі цього твору Б.Антоненка-Давидовича, щоб акцентувати увагу не тільки на своєрідності розкриття письменником просвітління характеру персонажа в аспекті парадигми взаємин жінки й чоловіка. Цей твір разом з тим відсилає ще до аллюзій з таборового світу, які з неминучістю проявляються в травмованій цим світом свідомості. Цей мотив письменник провів через самопрезентацію образу дочки «неможливо прекрасної й ніколи недосяжної жінки» [2, 335]. Виявляється, що 1958 року, коли «Образа» на-

писана, закінчення тексту мало згаданий вже відтінок радянської риторики. Прокуророва «красуня дружина <...> різоче подібна обличчям до Магди Едуардівни Рознатовської, цієї богині, в яку закохався юнак з «пролетарським нутром». Як персонаж новели «Образ», вона артикулювала свідомість радянської людини: «Я – комуністка, і мені нема чого боятися називати речі й людей своїми іменами <...> Ваша колишня богиня і моя колишня мати свідомо лишилася під час війни на окупованій території. Якщо вона досі жива, – вона дуже далеко від нас» [2, 341].

Попри вибачливу риторичку доньки несправедливо скривдженого і реабілітованого відповідального трестівського працівника тут присутній і мотив таборово-в'язничного світу: «З моїм батьком, бачите, сталися деякі прикрості, коли мені було тринадцять літ», «мати одразу ж удруте вийшла заміж», «батькові моєму після війни повернуто чесне ім'я, але його занадто надломило це все, і він, повернувшись до Києва, невдовзі помер» [2, 341].

Таким чином, художня парадигма взаємин жінок з чоловіками, виявляється в усіх розглянутих варіантах по-різному змодельованого текстового світу на таборово-в'язничну тематику. Вона є тією призмою, крізь яку загальнолюдський пафос розмиває жорсткі опозиції спрощеного соціально-класового підходу до сутності людської особистості, до важливої екзистенційної проблематики – питань гуманізму і людяності.

3.3. Гетерогенність і контрверсійність персонажних систем у художніх моделях в'язнично-таборового світу: національні доміанти та універсальні парадигми

У текстуальних моделях в'язнично-таборового світу, які залишили У. Самчук, О. Солженіцин і Б. Антоненко-Давидович, маємо розгалужені системи персонажів. І за всіма їхніми параметрами вони, ці системи, різномірні (гетерогенні). У цьому проявилася природа тоталітаризму, який використав каральні органи для досягнення «морально-політичної єдності», передбаченої марксистською доктриною радянського зразка. Але гетерогенність персонажних систем за соціально-класовими, етно-демографічними, ментально-психологічними, політично-ідеологічними вимірами в

аналізованих творах виявляє типологічну спільність в одному аспекті – бо має антикомуністичну спрямованість. Тут персональне розмаїття виступає *глибинно гомогенним* навіть при всіх інших розходженнях і контрверсіях. Вище ми вже частково торкалися цієї закономірності у зв'язку з жанрово-стильовими домінантами творів У. Самчука, Б. Антоненка-Давидовича, О. Солженіцина і М. Нарокова. Тепер, на закінчення розгляду проблеми зосередимо увагу на національно-ідентичних тенденціях, пов'язаних з основним пафосом творчості українського і російського письменників.

У в'язнично-таборовому світі виявлялася справжня сутність вартостей як засвоєних, набутих за конкретно-історичних умов, так і глибинних, екзистенційних, непроминальних. Просторово-часові зміни, в які потрапляли люди протягом життя, дуже наочно увиразнювали ці процеси у поведінкових актах політиків, віруючих, керівників, або, інакше кажучи, ідеологів (ідейно-переконаних) і доктринерів (владних адміністраторів). Тому солженіцинська типологія «придурків», «благомислів», «ортодоксів», «сексотів-стукачів», як і типові образи У. Самчука, які вписуються в цю типологію, не вичерпує тих морально-психологічних колізій, що відбуваються в душах, у свідомості людей. Різноманітні колізії просвітлення засуджених і катів стали змістом «Сибірських новел» Б. Антоненка-Давидовича; вони відображені Самчуком у «сповідях» таких героїв, як Круглов, Петров чи в діалогах-суперечках Івана Мороза з Ракитою молодшим (роман «Втеча від себе»). У зв'язку з цим зростає семантична вага тих узагальнень, які густо подає О. Солженіцин у своїх роздумах загальнолюдського характеру. Вони акцентують релігійно-духовну домінанту світогляду і світовідчуття російського письменника, як-от: «Но столько платит человек за то, что душу, вложенную Богом, вверяет человеческой догме» [14, 302]. Самовіддане некритичне ставлення до людських догм (найперше, марксо-ленінсько-сталінського зразка), з погляду автора «Архипелага ГУЛАГ», позбавляє і теоретиків-ортодоксів, і послухних виконавців будь-якої творчої самостійності: «Эти адепты теории развития увидели верность свою развитию в отказе от всякого собственного развития» [14, 302].

На основі власних спостережень, самоаналізу і численних свідчень інших в'язнів, зіставляючи офіційні і наукові публікації, О. Солженіцин у розділах «Голубые канты» (I частина) і «Восхождение» (IV частина) докладно розгорнув і сформулював концептуальний висновок про онтологію зла і добра, який також співзвучний із засадами християнства. «Постепенно открылось мне, – пише письменник-

мыслитель, – что линия, разделяющая добро и зло, проходит не между государствами, не между классами, и не между партиями, – она проходит через каждое человеческое сердце – и через все человеческие сердца. Линия эта подвижна, она колеблется в нас с годами. Даже в сердце, объятom злом, она удерживает маленький плацдарм добра. Даже в наилучшем сердце – неискорененный уголок зла.

С тех пор я понял правду всех религий мира: они борются со злом в человеке (в каждом человеке). Нельзя изгнать вовсе зло из мира, но можно в каждом человеке его потеснить» [14, 570].

Одну із попередніх спроб проаналізувати цю ідею знаходимо після гранично відвертого самоаналізу власного внутрішнього стану, дуже близького до готовності стати безсердечним катом («Я приписывал себе бескорыстную самоотверженность, а между тем был – вполне подготовленный палач» [13, 167]). Переконаючи читачів у тому, що дуже важко і неможливо вирізнити з-поміж людей таких, які «злокозненно творят черные дела», письменник спирався не тільки на власний приклад, а й на історико-літературні факти – від Сократа до Льва Толстого. І в такому контексті твердив: «Но линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека. И кто уничтожит кусок своего сердца?..

В течении жизни одного сердца линия эта перемещается на нем, то теснимая радостным злом, то освобождая пространство расцветающему добру. Один и тот же человек бывает в свои разные возрасты, в разных жизненных положениях – совсем разным человеком. То к дьяволу близко. То к святому. А имя – не меняется, и ему мы приписываем все» [13, 167]. Амплітуду і рівновагу між злом і добром, які тяжіють до сатанинського чи святого первнів у природі людини, порушують не стільки «інстинкти влади і наживи», скільки ідеологія. Саме ідеологія, яка виростає з природньої схильності людей мотивувати, виправдовувати свої дії, за переконанням Солженіцина, «дает искомое оправдание злодейству и нужную долгую твердость злодею. Та общественная теория, которая помогает ему перед собой и перед другими обелять свои поступки и слышать не укоры, не проклятья, а хвалы и почет. Так инквизиторы укрепляли себя христианством, завоеватели – возвеличением родины, колонизаторы – цивилизацией, нацисты – расой, якобинцы и большевики – равенством, братством, счастьем будущих поколений» [13, 172].

Християнсько-релігійна спрямованість світовідчуття О. Солженіцина, якою він, як автор, наділяв і найстійкіших в'язнів, що не піддавалися табірному знеосібненню, виявляється в тексті «Архипелага

ГУЛАГ» і в численних авторських згадках про Бога, постійних зверненнях-молитвах до Всевишнього, і в апеляціях до читачів, де письменник повідомляє про силу впливу сакральних традицій навіть на байдужих або войовничо налаштованих атеїстів з обслуги табірно-в'язничного світу. Промовистим прикладом таких алюзій може бути зацитований нижче фрагмент розповіді про вербування сексотів: «А не находит беспристрастный читатель, что разлетаются они от Христа, как бесы от крестного знамения, от колокола к заутрене?»

Вот почему наш режим никогда не сойдется с христианством! И зря французские коммунисты обещают» [14, 345]. Не менш промовистим є опис напруженої ситуації під час подій в Кенгірі, коли непокірні зеки всіх категорій чекали придушення свого бунту. Віруючі в'язні були найспокійнішими людьми, постійно молилися, а у великій ідальні за графіком велися богослужіння всіх релігій [15, 325]. Керівництву і наглядачам табору, генералам з Москви, що приїхали заспокоювати бунтарів, не вдалося спровокувати національних сутичок, на які розраховували радники, навіть сутичок між політичними в'язнями і кримінальними злочинцями – табір функціонував як господарське ціле під керівництвом самостійно зорганізованої комісії. Не було потреби негайно вводити військо, йшли переговори між господарями Степлагу, обговорювалися вимоги зеків. Описуючи ситуацію єднання в'язнів у вимогах елементарних прав живих істот, О. Солженіцин констатував, що на маленькому клаптику землі великого Архіпелага ГУЛаг так зросла «общественная температура, что если не переплавлены, то оплавлены были по-новому души <...> Законы бытия и разума диктовали людям сдаться вместе или бежать порознь, а они не сдавались и не бежали» [15, 324]. У «суровом и чистом воздухе мятежа», зауважує Солженіцин, навіть «воры вели себя *как люди*, но не в их традиционном значении этого слова, а в нашем» [15, 307]. Розкидані ж по всіх зонах іноземці тоді «находили друг друга и говорили на своем языке об этой странной азиатской революции» [15, 302]. Ситуація 1954 року диктувала нові віяння, хоча керівник того повстання – колишній полковник Кузнецов – зберігав традиційну риторичку, говорячи у своїх виступах: «Антисоветчина была бы наша смерть <...> Спасение наше в лояльности. Мы должны разговаривать с московскими представителями как подобает советским гражданам» [15, 303–304]. У таборово-в'язничному світі, де так довго і безцеремонно, брутально гнітили людську гідність, в екстремальній ситуації зрешту прорвалося «братство людей», що дало можливість виразніше відчутти й осмислити ряд важливих нагальних і фундаментальних проблем

людського існування при тодішньому радянському соціально-політичному ладі, в тім числі і міжнаціональні – зокрема, українсько-російські взаємини.

У цій сфері соціальних відносин гетерогенність політичних, багатонаціональних взаємин закономірно набуває контроверсійних векторів. І це по-своєму відбивається в політичних доктринах, в публіцистиці і в художній літературі. Свідченням цього можуть бути всі опубліковані тексти О. Солженіцина – від оповідань «Один день Івана Денисовича», «Матренин двор» до його «посильних міркувань» про те, «Как нам обустроить Россию» (1990). У кожному з них так чи інакше автор заторкує українську проблему через бодай побіжну характеристику персонажів – українців за походженням – або у формі власних оцінок, відвертих формулювань своєї позиції. Це не раз викликало гострі реакції різних груп українців як в Україні, так і в діаспорі.

Не торкаючись філософсько-політичного, історико-соціологічного й етно-психологічного аспектів цієї проблеми, звернемо увагу на її власне поетикальний вимір, який зафіксований у метатексті О. Солженіцина, стосовно метатекстів У. Самчука і Б. Антоненка-Давидовича.

По-перше, варто зауважити, що **всі** висловлювання відавторсько-го розповідача О. Солженіцина сфокусовуються його концептуальною ідеєю, артикульованою в праці «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни». Виходець із змішаного українсько-російського роду, який, зрештою, ідентифікує себе з російською культурою, Солженіцин залишився безпощадним критиком і недолугих росіян як конкретних осіб, і «ширих українців», які не підтримали «москалів» у страйку в Екібастузі 1952 року. З цього погляду надзвичайно цікаві глави «Цепи рвем наощупь» і «Сорок дней Кенгира» (V частина). Якраз там і тоді чи не вперше текстуалізовані симпатії Солженіцина до українців, прихована повага до рішучих і відважних «двадцятип'ятиників», які безкомпромісно ставилися до зрадників і сексотів, а також проартикульовані певні застереження щодо відособлення в боротьбі з табірною системою. О. Солженіцин як літописець поступового назрівання кризи радянської системи і банкрутства більшовизму ретельно фіксував будь-які «прорахунки» табірної адміністрації і, відповідно, найменші перемоги ув'язнених, що чинили різного роду спротив системі.

Характеризуючи демаскований задум лукавих «господарів» табору, письменник звертає увагу на «пересортировку» в'язнів, у результаті якої, з одного боку, залишилися «щирые украинцы, тысячи две

человека», а з другого – «тысячи три всех остальных наций – русские, эстонцы, литовцы, латыши, татары, кавказцы, грузины, армяне, евреи, поляки, молдаване, немцы и разный случайный народ понемногу, подхваченный с полей Европы и Азии» [15, 254]. Іронія автора посилюється далі, коли він додає: «Одним словом – единая и неделимая!» А бандерівців, мовляв, відокремили і віддалили від внутрішньої тюрми, щоб ті «не полезли на БУР». Іронія переростає в сарказм, коли Солженіцин мотивує заходи карателів: їхня думка мала б «освещаться учением социалистическим и внациональным», а між тим пішла «по старой тропинке: разделять нации». «На нас, – додає автор після відокремлення радикальних західних українців, – больше надежды: мы покорные люди и разноплеменные, не сговоримся. А бунтари – там. А между лагерями стена в четыре метра высотой» [15, 255]. Коли ж страйк-голодовка розпочалася хоча й «недоумком, без центра, без сигнализации», і викликала в середині страйкарів «какое-то торжественно-любственное отношение друг к другу» [15, 260], то відокремлені «украинцы выходили на работу как ни в чем не бывало». Потім виявилось, що українська група табірників отримала інформацію про страйк і все-таки його не підтримала. Солженіцин це пояснює в такий спосіб: «(Как мы узнали потом, молодые парни, их вожаки, еще не искушенные в настоящей политике, рассудили, что у Украины – судьба своя, от москалей отдельная. Так ретиво начав, они теперь отступались от нас)» [15, 263].

Ставлення Солженіцина до такої позиції молодих, радикально налаштованих українців не тільки відчутно іронічне («...вожаки, еще не искушенные в настоящей политике»), а й осудливо повчальне, про що свідчить розповідь про завершення страйку масовими арештами: «Этапируемых на выходе из лагеря заковывали в наручники. Возмездие судьбы! Украинцы, оберегавшие себя от помощи москалям, шли на этот этап гуще, чем мы» [15, 271]. З явною симпатією Солженіцин відзначав урок, винесений багатонаціональними зеками з екібастузького страйку, бо вже в Кенгірі виникли підпільні центри – український і всеросійський. Протягом 40-денного протистояння в'язнів каральної системи в Кенгірі українці брали найактивнішу участь: «огромные украинские хлопцы» стали охоронцями керівника бунту – полковника Кузнецова, учителька з Прикарпаття входила до складу комісії цього «сорокаднейного правительства кенгирского лагеря», начальником усіх караулів був українець Михайло Келлер, що партизанів і проти німців, і проти радянських військ, а в таборі публічно зарубав стукача; багато сміливих жінок відзначав письменник «среди украин-

ских девушек». Натомість ортодоксів з «благонамірених в'язнів» він відверто засуджував за те, що будь-які форми непокори начальству називали «бандитизмом», і жоден з них не допускав «права України на отделение», традиційно трактуючи це «буржуазним націоналізмом» [15, 315].

Оцінку поведінки чеченців Солженіцин також формулював з урахуванням їх менталітету і ставлення до них росіян: «Тяжелы они для окружающих жителей, ...грубы, дерзки, русских откровенно не любят. Но стоило кенгирцам проявить независимость, мужество – и расположение чеченов тотчас было завоевано! Когда кажется нам, что нас мало уважают, – надо проверить, так ли мы живем» [15, 321]. Заслані, депортовані в Казахстан чеченці прекрасно збагнули «смысл кенгирского мятежа».

Такі і подібні приклади, а їх можна наводити безліч, засвідчують, що О. Солженіцин, як мислитель, не протиставляв в'язнів за національною ознакою, хоча ментальні доміанти відзначав і фіксував. Розуміючи і поділяючи право росіян як великої нації на цивілізаторську місію, він принагідно відзначав і ті факти, які стосувалися підстав і справедливості таких претензій. Крім згаданого вище зауваження на цю тему щодо взаємин росіян і чеченців, варто звернути увагу ще на оцінки стосунків в'язнів, слідчих і керівництва таборів росіян за національністю. Одна з таких оцінок висловлена з приводу виступу самого Солженіцина перед генералами з Москви. Зважившись пояснити від імені зеків причини страйку, автор далі аналізує ту ситуацію вже ретроспективно. І в результаті читаємо проникливий висновок: «Одного только я вовсе *не представлял*, – о чем я могу им говорить? Все то, что написано вот на этих страницах, что было нами пережито и передумано все годы каторги и все дни голодовки, – сказать им было все равно, что орангутангам. *Они числились еще русскими и еще как-то умели понимать русские фразы попроще*, вроде «разрешите войти!», «разрешите обратиться!» Но когда сидели они вот так, за длинным столом, рядом, выявляя нам свои однообразно-безмыслые белые упитанные благополучные физиономии, – так ясно было, что все они давно уже переродились в отдельный биологический тип, и последняя словесная связь между нами порывается безнадежно, и остается – нулевая» [15, 268]. Отже, між людьми однієї нації, що користуються спільною мовою як засобом спілкування, комунікація може безнадійно перериватися, і вирішальну роль у цьому перериві зіграє не тільки світогляд, життєве становище, а й *системне розуміння/нерозуміння істини*. У зв'язку з цим цікавим і важливим є ще один висновок Сол-

женщина-аналітика: «Арестанты выпускали ораторов. Но как трудно было говорить!– не только потому, что каждый писал себе этой речью будущий приговор, но и потому, что слишком разошлись знания и представления об истине у серых и у голубых, и почти ничем уже нельзя было пронять и просветить эти дородные благополучные туши, эти лоснящиеся дынные головы» [15, 311].

І все-таки цей висновок спрямований одночасно на особистість індивіда і на велику спільноту – у першу чергу, на національну політичну державу, яка дбає про справедливість. Оцю генеральну спрямованість роздумів О. Солженіцина видають у тексті «Архипелага ГУЛАГ» постійні звернення до досвіду Росії і віра в майбутнє Росії. Ця ідея увиразнюється щоразу, коли автор вдається до порівняння Росії/росіян з іншими народами. Наведемо декілька таких прикладів уже з післявоєнного періоду, коли оформлявся текст «Архипелага ГУЛАГ» і коментувались автором його задум, особливості творчого методу, композиції – поетики в цілому. Так, порівнюючи переслідування нацистів, покарання за злочини проти людства прибічників і послідовників Гітлера і Сталіна, Солженіцин 1966 року риторично запитує: «То, что за Одером, за Рейном – это нас печет, а то, что в Подмосковье и под Сочами за зелеными заборами, а то, что убийцы наших мужей и отцов ездят по нашим улицам и мы им дорогу уступаем – это нас не печет, не трогает?..» [14, 174]. Для сучасників залишалось загадкою, яка переймала совість Солженіцина, «Чему же сможет Россия научить мир?», чому «великая традиция русского покаяния им не понятна и смешна?» [15, 175]. Наголосимо, що автор звертався не тільки до ортодоксів, які закликали «не ворухити минулого», а й до керівництва, інтелектуальної громадськості СРСР, адже йшлося про необхідність *публічного* осудження самої «идеи расправы одних людей над другими», про збереження і зміцнення «основ элементарной справедливости» [15, 176].

Концепцію християнізму і справжнього гуманізму, який спирається на природу людини як біосоціальної, тілесно-духовної істоти, О. Солженіцин підтвердив за нових умов, уже у вигнанні, спочатку в травні 1975 року в «Пасхальному зверненні до канадських Українців», а відтак у листі до Конференції з російсько-українських взаємин, яка відбувалася в Торонто за активної участі Інституту українських студій при Гарвардському університеті (квітень 1980 року). І в першому, і в другому випадках проскрибований у СРСР автор підкреслював власну українську спорідненість і дружбу «со многими украинцами из Галиции». В обох документах органічно поєднані антико-

муністичний пафос, християнські засади і міжетнічна (міжнародна) толерантність. Але в другому випадку особливо виразно акцентована ідея власне російського патріота: «Упасти Запад от того, чтобы величайшее интернациональное <...> зло коммунизма успокоительно понимать как русское национальное явление» [17, 549]. Реагуючи на закиди щодо російського шовінізму, Солженіцин твердив: «Прочный анализ современности и будущего может зиждаться только на понимании того, что коммунизм есть зло интернациональное, историческое и метафизическое, а не московское. (И всякий социалистический аспект – всегда прикрывает и смягчает злодейскую необратимость коммунизма» [17, 551]. Переконаність у тому, що російсько-український діалог не може йти лише в рідчизні «различий и разрывов», а й «по линии трудно отрицаемой общности» [17, 552], тоді і пізніше, 1990 року, автор виводив із «страданий и национальных болей» усіх народів Східної Європи, оскільки, мовляв, «в толще населения, ежедневно страдающего от коммунизма, нет взаимной нетерпимости» [17, 552]. Такі переконаність і логіка мислення вихідця із етнічно змішаного роду, який ідентифікується з якоюсь однією народністю багатокультурного середовища, позначилися 1990 року на праці «Как нам обустроить Россию?» У публіцистично-есеїстичних міркуваннях О. Солженіцина вражає не дискурс науки (історії, соціології, політології), а дискурс гетерогенності культури (вміння співвіднести різні сфери культури, різного типу пізнавальні засоби), підпорядкований розумінню, осмисленню суті людини і людяності. Антропологічна домінанта і гуманістичний пафос текстів О. Солженіцина є тією універсальною парадигмою, в структурі якої національно-ментальнісні аспекти не стираються, а виявляється морально-естетичний імператив. І його *відчують* слухачі і читачі цього автора, завжди і скрізь, де б він не бував, хоча далеко не всі з ним солідарні.

Ось, може, найхарактерніша презентація позиції, стилю і заслуг перед світом цієї людини. Дж. Міні, голова АФП США (Американської Федерації Праці), надаючи слово промовцеві у Вашингтоні 30 червня 1975 року, сказав: «Олександр Солженіцин – не хрестоносець, не політичний діяч, не генерал. Він – художник. Мистецтво Солженіцина – озорує правду. У певному сенсі воно – підривне: воно підриває лицемірство, підриває обман, підриває Велику Брехню» [16, 8–9]. Зразок політичного реагування на публіцистику Солженіцина в контексті утвердження незалежності України являє собою стаття Ю. Стадниченка і Б. Фоменка «Друге обличчя Солженіцина, або Ту ж тетерю і на вечерю» [18]. Хоча вона виходить за межі нашого кола

дослідження, але зауважимо принагідно, що на таку форму рецепції тексту Солженіцина можна відреагувати словами автора «Архипелага ГУЛАГ»: «Такова человеческая природа, что никакие человеческие страдания не омрачают нашего временного блаженства и не могут быть нами ощутимы, пока они не выпадут на нашу долю». А з точки зору етичної концепції Солженіцина, завершимо цей фрагмент дискурсу словами, включеними у статтю «Как нам обустроить Россию?»: «Только при самоограничении сможет дальше существовать все множащееся и уплотняющееся человечество» [17, II, 568].

О.Солженіцин, визнаючи неповторність людини як особистості, душу якій вклав Бог, вважав можливим застосовувати морально-етичні категорії для оцінок як індивідів, так і народів, зокрема національного життя. І в цьому контексті поділяв думку Ф. Достоевського про недосконалість правних норм Карних кодексів. Така позиція цілком відповідала специфіці художньо-образного мислення, особливостям творення образу людини. Автор «Архипелага ГУЛАГ», який достеменно знав в'язнично-таборовий світ з погляду в'язнів і карних режимів у тюрмах, таборах і засланців, міркував за такою логікою: «Как можно по единому уголовному кодексу давать однообразные уподобленные наказания? Ведь внешне равные наказания для разных людей, – более нравственных и более испорченных, более тонких и более грубых, образованных и необразованных, – суть наказания совершенно неравные» [14, 583]. Відповідно до таких переконань і поставала справжня гетерогенність персонажного світу його творів, гнучкість, діалектичність публіцистичних роздумів; своєрідність творчого методу як «опыта художественного исследования» таборово-в'язничного світу. Звівши в багатоформатну Книгу історії реальних історичних осіб, описавши порядки на різних етапах позбавлення волі людей, що належали до найрізноманітніших соціальних категорій і психологічних типів, Солженіцин створив унікальну версію людського буття в переломний період поширення й утвердження тоталітаризму на засадах комуністичної ідеології. Унікальність цієї версії зумовлена не стільки політично-ідеологічною спрямованістю і сміливістю автора (антикомуністів у світі і в СРСР було багато), скільки ефективним поєднанням гетерогенних чинників на всіх рівнях моделі образу світу, що репрезентувала універсальність джерела можливого тоталітаризму, яке потенційно криється в природі людини. Контroversійність такої концептуальної моделі *щодо* мистецтва соцреалізму, при розквіті якого творив письменник, очевидна і тепер підтверджена історичними реаліями. Разом з тим версії в'язнично-таборового світу,

який склався в Радянському Союзі, ті версії, що текстуалізовані у прозі У. Самчука, І. Багряного, М. Нарокова та Б. Антоненка-Давидовича, при всій їх жанрово-стильовій відмінності від версій Солженіцина, є також контрверсійними щодо соцреалізму і багатьох інших творів в'язнично-таборової тематики, які при яскравому зображенні цього світу не проблематизували комуністичної ідеології і т. зв. соціалістичного гуманізму.

Досліджений нами матеріал, крім відзначених типологічних відповідностей на ідейному, тематичному, образно-персонажному рівнях, при багатьох перегуках жанрово-структурних домінант цих гетерогенних світів, дає підстави для висновку про природню контрверсійність національно-етнічних образів світу, референтних із в'язнично-таборовими реаліями. Національно-етнічний вимір (аспект) образу світу в'язнично-таборової тематики закорінений передусім у письменницькі персонажні моделі, текстуалізовані відповідними поетикальними (семіотичними) системами. Так, дійові особи (всі постаті – більше чи менше, докладніше чи побіжно виписані) в'язнично-таборового світу належать до різних національностей, володіють рідними мовами, але змушені спілкуватися офіційною мовою держави, яка утримує каральні установи, і дотримуватися санкціонованих тоталітарною (унітарною) системою норм поведінки і суспільних цінностей. Стимульована режимом уніфікація супроводжується міжнаціональною асиміляцією, що, по суті, закріплюється як процес денационалізації. Цей, здавалось би, неминучий для поліетнічних колективів феномен відбитий в текстах О. Солженіцина, писаних по-російськи, з помірною стилізацією жаргону різних категорій в'язнів, а також – українського мовного колориту («щирые украинцы», «огромные хлопцы»), з використанням міжнаціональних прозвиськ негативної оцінної конотації (хохли, бандерівці, москалі). Натомість, ця тенденція різко зростає в текстах У. Самчука, починаючи від «Марії», «Волині» через роман «Чого не гоїть вогонь» до романів «Темнота» і «Втеча від себе». Але контрверсійність моделі Самчука посилюється в образах тих представників інших національностей, які свідомо русифікуються і переслідують українців-самостійників (латвійці, поляки, євреї), і насамперед речників російського шовінізму, які здійснюють в Україні політику більшовиків (Постишев, Балицький, Косіор, збірні образи Круглова, Петрова та ін). У такій ситуації Самчук розшаровує велику родину Морозів, членів якої як художніх персонажів ставить у протилежні політичні сили, змушуючи їх логікою розвитку подій ідентифікувати себе як політично, так і національно (Тетяна, Іван, Петро, Ан-

дрій). Вони ж стикаються з петлюрівцями, денікінцями, більшовиками на різних етапах національно-визвольних змагань українців і розбудови Української держави. І тоді складаються такі ситуації, в яких змішані родини (як-от Рокити) вибирають не тільки мовно-мовленнєву поведінку, а й світоглядно-моральну стратегію. Тоді в діалозі молодого Рокити, сина єврея, який допитував в тюрмі Івана Мороза, визрів намір не тільки ідентифікуватися з українцями, а й одружитися з дочкою Мороза,— саме в діалозі з батьком коханої вони обговорювали проблему космополітизму, відречення і входження в культуру народу, на землі якого народився і зростав юнак. З цього погляду надзвичайно показовий вже згадуваний епізод, який в цьому місці доречно відтворити в ширшому контексті. Починає мову Іван Мороз, а продовжує Сашко Рокита. Сцена відбувається в Німеччині 1945 року.

«— Чорт би вас усіх забрав. І напутило вас в те українство, російське куди вдатніше для чесного космополіта.

— Помилились з адресою. Я не космополіт, дозвольте вам зауважити,— спокійно говорив Сашко, присів на стільці біля столу насупроти Івана з наміром слухати, байдуже, що той там скаже.

А той бушував.— Не підходив термін?— питав він злобно.

— Не в терміні біль зуба.

— Може, скажете, в чому?

— Може, в нерві. Може, в організмі.

— Як це розуміти?

— Я не прийшов ані сповідатися, ані каятися, ваш батько і мій батько однаково над Дніпром родились. Звідсіль і відповідальність,— по-жвавлював темпо мови Сашко.

— Яка відповідальність?— злоречив Іван.

— От хоч би, що трапилось з вами.

— Ніхто вас не просить.

Це вдарило Сашка по нервах.

— Нас багато дечого не просять... Бути цербером Ухт-Печорська, гостем Бухенвальду... Підшиваєте мені космополітизм, а чи ви сам якимось себе окреслили? Стрибаєте з-під дощу під ринву, а де сухе — хай скаже Денис... Слепа кишка в череві імперії, такий же мурин, як і мій батько, загребайло голими руками чужого жару,— говорив Сашко вже піднесеним тоном.

— Це моя отчизна! — гаркнув Іван.— І вам таким до неї зась!

— Навіщо зойки, ми знаємо. Чи пригадуєте, які вона пропонувала вам на «стулі»?

– Це ваш батько! Це він!
– Це був він. Слідчий вашої отчизни.
– Бо це ви!... Бо це ви!– хриплим голосом кричав Іван.– Маркс!
– Не забувайте його апостолів. Чи не стояли і ви в чергах, щоб вклонитися нетлінним мощам преподобного Леніна? Трупам піраміди, живим людям діри шурів. Чим ви були у тому вашому Ухт-Печорську? Великим гівном, спрепарованим моїм батьком» [10, 216–217].

У диспуті такого стилю письменник не подає якихось висновків, а презентує читачам вистраждані думки героїв – єврея, «нащадка Адама й Єви», з одного боку, і автохтона – українського хуторянина. Один каже, що його батько виконував заповіді Біблії, а другий вважає молодого опонента «помісся чорта з дияволом» [10, 220]. І тільки Нестор Сидорук, як письменник, задумується над цим феноменом, щоб згодом пояснити «всезнайство» впертого Івана, сконцентровано-го у самому собі, і запального радикала Сашка, що став модерним художником у Парижі і Нью-Йорку.

Іван Мороз, втративши рідний хутір біля Канева, після численних катаклізмів і перипетій став «хуторянином-фермером» в Канаді, Олександр Рокита – успішним діячем української діаспори і творцем модерного мистецтва. Але обидва не зrekliся землі і культури, сформованої над Дніпром. Їхнє кредо У. Самчук формулював уже сам як автор своєї версії концепції українського віталізму: «Ми не емігранти, ми народ у поході, ми ще повернемося у свій простір». І логікою характерів, і розкриттям складних взаємин своїх персонажів, їх ставленням до рідної землі, яку ділили сусідні держави-окупанти, письменник доводив, що для кожного автохтона рідна земля і космос зливаються, тому він завжди органічний патріот. Колонізатори, чужоземці можуть автохтонів називати націоналістами, «ворогами народу», але вони ніколи не збагнуть, у чому полягає їх вина і чому їх тримають у замкнених таборах на далеких чужих територіях. Тому трикнижжя «Ost» («Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе») У. Самчука становить собою своєрідну версію універсальної парадигми з українською національною домінантою. І вона репрезентується цілісною персонажною системою, яка, як органічна цілісність, просвічується в кожному образі-персонажі, зокрема – в долі Івана та Мар'яни Морозів, починаючи з початкових розділів роману «Морозів хутір».

Правдивість цього висновку засвідчує заключний акорд епопеї Самчука. Самовідчуття і світопереживання Івана і Мар'яни, які врешті зустрілися в родинному колі аж у Канаді, висловив видавторський розповідач. Для них – «те саме небо, таке ж повітря і вже, напевно, те

саме сонце, що ходить довкруги землі тією самою, номер 45 стежкою, а така, диви, дивовижа, що її ніякий подив не в силі зміряти. І вони хочуть, бодай самим собі, це сказати... Знаючи, що це не змінить точки бачення тих проекторів, що саме так хотіли зладити цей синій псалом вічності.

Довкруги них тут, як бачить око, тиша. Ферми та поля, та пшениця, та вежі силосів, та корови. Хто таке вигадав, коли на цій самій плянеті, в цей самий час і годину, зриваються вулкани і плянуються нові проєкції нових веремій, але для них це якраз те, де вони вдома. Висота їх років і пройдений ними відтинок часу – вистачальне для цього оправдання. Їх бурі прогриміли, їх пристрасті втихли. Під ними твердий ґрунт, біля них лад, порядок, безпека. Вийдеш отак ранком до сходу сонця, на травах краплиста роса, над річкою нерухомо, вуалькою застиг туман, здалека, отуди, як той туєвий на обрію ліс, доносяться зичне пугукання сови, на синьо-рожевому спаді неба розсипано рухливі точки птахів, які настирливо квапляться до найближчого озера, із-за краю землі виступає огненне коло, яке зумовлює черговість днів, як черговість ударів нашого серця. Так було завжди, і віримо – так буде завжди» [10, 427–428].

Таким чином, і в цьому аспекті, коли сумішати хронотопний і персонажно-типажний кути зору на в'язнично-таборовий світ, можна фіксувати певні аналогії і відповідності при цілком природніх індивідуальних авторських версіях цього світу.

В'язнично-таборовий світ, як текстуалізована модель людського буття в період утвердження ідеології більшовизму і будівництва державного ладу на основі суспільної власності, заповнений передусім *постатями людей* найрізноманітніших соціально-вікових категорій і суспільних рангів. У цьому аспекті – це світ людських індивідів, зведених до рабського становища, в якому людська сутність особистості випробовується за неприродних умов. За таких умов автори творів, присвячених цьому спотвореному, перевернутому світові, залишили в культурі ХХ століття свої версії різноманітних персонажних систем, які типологічно сходяться в істотному вимірі: людяність як атрибутивна ознака особистості є концептуально антикомуністичною. Людина – феномен, який оприявнює читачам простір Космосу і простір рідного села, і простір переповненої в'язничної камери.

На рівні *поетики* концепт в'язнично-таборового світу реалізується в різних жанрово-стильових парадигмах – від репортажа, нарису, оповідання, спогаду, щоденника до романно-епопейних форм. Найоптимальнішим форматом репрезентації в'язнично-таборових реалій і

концептів є синтез, поєднання зображально-виражальних засобів словесного мистецтва, що засвідчують метатексти О.Солженіцина, У. Самчука, І. Багряного, Б. Антоненка-Давидовича, а також науково-есеїстичні дискурси М. Фуко, Цв. Тодорова, Г. Костюка, Е. Чаплеевича, сучасних дослідників творчості літератури в'язнично-таборової тематики – Дж. Данлопа, Е. Броуна, Е. Еріксона, П. Співаковського, А. Урманова, Т. Клеофастової та ін.

Універсально-загальнолюдські парадигми вільних від соціально-політичного поневолення особистостей, змодельовані письменниками, що ідентифікують себе з певними національними культурами, набувають своєрідних етно-національних домінант, невіддільних від образно-мовної картини світу. Їх носіями є персонажі (герої), наратори та автори, які текстуалізуються в художніх світах.

Література

1. Андреева-Карлайл О. «Сердце, ты было счастливым»: Беседу / Интервью ведет М. Адамович // *Лит. обозрение*. – 1990. – № 11. – С. 46–51.
2. Антоненко-Давидович Б. Д. Твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1999. – Т. 1. – 744 с; Т. 2. – 656 с.
3. Власенко-Бойцун А. Улас Самчук – творець нового героя // *Слово. Збірник 11. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи*. – Об'єднання українських письменників «Слово», 1987. – С. 231–239.
4. Глотов А. Л. *Иже еси в Марксе: Русская литература в контексте культурного сознания*. – Зеленая Гора: Высшая школа педагогична, 1995. – 147 с.
5. Кіндзерська Ю. Героїзм і філістерство: метакритичний погляд на еволюцію концепцій героїчного та філістерського в європейській теоретичній думці. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 58 с.
6. Костюк Г. Образотворець «времени лютого» // *Українське слово*. – Кн. 2. – К.: Рось, 1994. – С. 499–514.
7. Нароков Н. *Мнимые величины: Роман*. – М.: Худ. литература, 1990. – 334 с.
- 7а. Нароков Н. В. *Могу! Роман: В 2-х ч.* – М.: Дружба народов, 1991. – 368 с.
8. Одарченко П. Українознавчі спостереження й фрагменти. Статті, рецензії, спогади. – К.: Смолоскип, 2002. – С. 138–147.
9. Пастушенко О. В. *Художня парадигма жіночих характерів у творчості Уласа Самчука в контексті української літератури: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка*. – К., 2002. – 17 с.
10. Самчук У. *Втеча від себе: Роман*. – Вінніпег: Накладом товариства «Волинь», 1982. – 492 с.
11. Самчук У. *Темнота. Роман у 2-х частинах*. – Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1957. – 494 с.
12. Сивокінь Г. *Життєва переконливість героя. Літ.-критичні нариси*. – К.: Рад. письменник, 1965. – 157 с.
13. Солженицын А. *Архипелаг ГУЛАГ. Т. 1*. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – 544 с.
14. Солженицын А. *Архипелаг ГУЛАГ. Т. 2*. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – 576 с.
15. Солженицын А. *Архипелаг ГУЛАГ. Т. 3*. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – 528 с.

16. Солженицын А. Публицистика: Статьи и речи. – Вермонт; Париж: УМСА – Пресс, 1989. – 594 с.
17. Солженицын А. И. Публицистика: В 3-х т. / Н. Д. Солженицына (сост. и пояснения). – Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во. – Т. 1: Статьи и речи. – 1995. – 720 с.; Т. 2: Общ. заявления, письма, интервью. – 1996. – 624 с.
18. Стадниченко Ю., Фоменко Б. Друге обличчя Солжениціна, або Ту ж саму тертю і на вечерю // Березіль. – 1994. – № 8. – С. 118–132.
19. Тарнавський О. Відоме й позавідоме. – К.: Час, 1999. – 584 с.
20. Теория литературы: основные проблемы в теоретическом освещении. Образ, метод, характер / АН СССР. Ин-т мировой литературы имени А. М. Горького. Редкол.: Г. Л. Абрамович и др. – М.: Наука, 1962. – 452 с.
21. Тодоров Цв. Обличчям до екстремі / Пер. з франц. – Львів: Літопис, 2000. – 415 с.
22. Улас Самчук – видатний український письменник ХХ століття: Матеріали урочистої академії, присвяченої творчості митця (Тернопіль, 21 лютого 1993). – Тернопіль, Крем'янець, 1994. – 73 с.
23. Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника: Ювілейний зб. (Упор. Я. Поліщук, ред. Є. Шморган). – Рівне: Азалія, 1994. – 168 с.
24. Урманов А. В. Творчество Александра Солженицына. Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 380 с.
25. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці / Пер. з франц. – К.: Основи, 1998. – 392 с.
26. Храпченко М.Б. Собрание сочинений: В 4-х т. – М.: Худ. лит., 1980–1982. Т. 4. Художественное творчество, действительность, человек. – 1982. – С. 384–397.
27. Черненко О. Українська література в канадській славістиці // Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990) / Відпов. ред. О.Мишанич. – К.: АТ «Обереги», 1995. – С. 224–237.
28. Чернихівський Г. Кременецькими шляхами Уласа Самчука // Кременеччина: історичне минуле та літературне краєзнавство. – Крем'янець, 1992. – С. 68–72.
29. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП «Презент», 1994. – 480 с.
30. Чуковская Е. Предисловие // Н. Левитская. Александр Солженицын. Библиограф. указатель, август 1988–1990. / Сов. фонд культуры. Дом Марины Цветаевой. – М., 1991. – 127 с.
31. Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – 607 с.; Т. 2. – 367 с.; Т. 3. – 431 с.
32. Шкловский Е. А. Лицом к человеку (Проза – 1988). – М.: Знание, 1989. – 64 с.
33. Штонь Г. Улас Самчук // Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. Кн. 2. Друга половина ХХ століття. Підручник / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 227–230.
34. Штонь Г. М. Духовний простір української ліро-епічної прози. – К.: Інститут літератури ім. Т. Шевченка, 1998. – 316 с.
35. Штонь Г. До проблеми жанрово-стильової своєрідності трилогії У. Самчука «Ост». Передні зауваги // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 108–113.
36. Юнг К. Г., Нойман Э. Психологизм и искусство. – М.: REFL-book, 1996. – 306 с.
37. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod red. H. Janaszek-Ivanickovej. – Warszawa: Instytut Kultury, 1997. – 327 s.

38. Brown E. J. *The Calf and Dak: Dichtung and Wahrheit // Aleksandr Solzhenitsyn (Modern Critical Views)*. Ed. by Harold Bloom. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – P. 95–112.
39. Burg D., Feifer G. *Solzhenitsyn*. – London – New York, 1972.
40. Ericson E. E. A. *Solzhenitsyn and the Modern World*. – Washington, 1993.
41. Richards S. *The Gulag Archipelago as literary Document // Solzhenitsyn in Exile: Critical Essays and Documentary Materials*. – Paris, 1976. – P. 145–163.
42. Suchanek Lucjan. *Aleksander Solzenicyn pisarz i publicysta*. – Krakow, 1994. – 147 s.
43. Weretiuk O. *Czlowiek i świat czlowieka w ukraińskiej i polskiej literaturze lagrowej // Kresy. Syberia. Literatura: Doswiadczenia dialogu i uniwersalizmu / Pod. red. E.Czaplejewicza i Ed. Kaspierkiego*. – Warszawa; TRIO, 1995. – S. 210–216.

Розділ 4.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У МИСТЕЦЬКИХ СВІТАХ

Іманентний розвиток культури, зокрема літературної творчості не може здійснюватися без постійного притікання текстів ззовні. При цьому це зовні саме собою має складну організацію: це і зовні кожного жанру чи певної традиції всередині конкретної культури, і зовні духовного простору, що окреслюється певною метамовною лінією, контекстом. Власне, це «чужі» тексти, котрі прийшли з іншої національної, культурної, ареальної традиції. Розвиток культури здійснюється через акти творчої свідомості, є низкою актів обміну і постійно передбачає «іншого» – партнера в здійсненні цього акту. У такому діалозі обидва його учасники знаходяться в активній позиції один щодо одного і безпосередньо до самих себе. Творчість – це завжди переосмислений, перетворений, художньо усвідомлений діалог людини зі світом. Особливо це стосується митця ХХ ст., котрий усвідомлював себе як креативно активну особистість і з особливою відповідальністю ставився до власного естетичного вчинку. Видатний мислитель Ортега-і-Гассет стверджував: «Будь-який наш вчинок – а думка один з них – це питання або відповідь, звернені до тієї частини світу, яка в цю мить оточує нас. Життя – безперервний діалог, а індивід – лише один із співрозмовників, другий – це навколишнє середовище, його докільля. То чи можливо зрозуміти одного без другого?» [38, 119].

Художній твір, зреалізований як текст, починає жити і стає мистецькою живою реальністю через діалог, що мотивує, зумовлює, пояснює і виправдовує новонароджене і за власними законами існуюче нове буття. Має рацію Марк Гольберг, наголошуючи, що «у тексті закладено певні діалогічні потенції. Поза процесом сприймання текст не здатний повною мірою виявити свою антропологічну сутність» [цит. за 54, 210].

Зараз узвичаєна теза про наявність у кожній епосі «загального культурного шару». Вельми цікава літературна частина цього шару. Кожен письменник отримує від епохи, з літературної традиції багато елементів художніх творів, а новим стає «спосіб побудови цих елементів. Всі письменники є вільними чи не вільними співавторами в колективній творчості словесної культури» [50, 18]. Таким чином, окремі твори набувають смислового наповнення не тільки завдяки своїй референтності, а і своєю взаємною співвіднесеністю, тим, що всі вони знаходяться у загальному міжтекстовому просторі: не існує жодного висловлювання поза його взаємодією з іншими висловлюваннями. Запозичення, яких при цій взаємодії не уникнути, бувають усвідомлені або ж нав'язуються потужним впливом іншої творчої особистості. Г. Блум у праці «Страх впливу» ґрунтує власну теорію поезії на складних стосунках поета зі своїми попередниками. Йдеться передусім про так званого «сильного» поета, бо слабкий поет одразу «поглинається» чужими впливами. Однак, будь-який оригінальний талант відчуває «страх впливу» – тиск консервативної літературної традиції, в якій вже всі місця «зайняті» класиками, і його підсвідомий бунт проти шанованих батьків набуває форми мимовільного «спотворення» їх спадщини (misreading, misprision). Ця схема, що схрещує відому ідею про звернення внуків до дідів через голову батьків, з фрейдівим поняттям едіпового комплексу, кладе в основу літературної еволюції те, що може трактуватися інтертекстуальним принципом. Теорія Г. Блума вкотре наголошує, що в творчості місця для нового начебто вже не залишилось, – митець реалізується лише у вузькому прошарку між чужими досвідами [див. 9].

Свого часу М. Бахтін відзначав, як важко людині сказати щось нове в ситуації, коли свідомість повністю вже сформована культурою, коли, умовно кажучи, всі слова вже кимось мовлені. Праці М. Бахтіна актуалізували інтерес до поетики «чужого слова» в різних його виявах. Один із важливих висновків дослідника – діалогічність «чужого слова» і всього тексту – дозволяє думати і про принципи «поведінки» одного тексту в іншому, саме про принципи, оскільки найдетальніші списки «чужого слова» в тексті завжди будуть неповними.

Якщо М. Бахтін відштовхувався від тексту, відкриваючи в ньому принципову діалогічність, то багато сучасних дослідників, виходячи із широкого розуміння тексту і розглядаючи текст як безперервний процес породження смислу, підходять до нього начебто ззовні. Текст уявляється безмежним, бо допускає безліч різних прочитань в просторі інтертекстуальності. Це можливо завдяки працям Ю. Крістєвої та

Р. Барта, в яких були презентовані і розроблені поняття/терміни «інтертексту» та «інтертекстуальності». Інтертекст згодом поглинув увесь текст і увесь позатекстовий простір, а нині трансформується в поняття «гіпертексту» – ще один різновид стосунків нового і традиційного.

Отже, новітній поняттєво-термінологічний інструментарій, сформований в епоху постмодернізму, почав активно проникати в літературознавчу практику, стикаючись з давніми терміносистемами, літературознавчими концептами, породженими іншими мистецькими реаліями. Так заявила про себе потреба специфіки засвоєння пізнавально-методологічних новацій поза ареалом їх зародження. Вона актуальна для кожної національної культури, але має особливе значення на «пострадянському» просторі у зв'язку з тими пізнавальними «поворотами», які сталися в гуманітарній сфері протягом другої половини ХХ століття [17, 11–20]. Ці «повороти» (антропологічний, культурологічний, металінгвістичний, наратологічний та ін.) пов'язані зі зміною ракурсу розгляду єдиного предмета, на який спрямовують увагу інтелектуали академічних установ у міждисциплінарних дослідженнях. Складається в такій ситуації не тільки методологічний плюралізм, а й «багатофокусні» підходи до культури, виробляються «поліцентричні науково-пізнавальні моделі» її надбань [17, 13]. Це зумовлює необхідність зосередження уваги дослідника на саморефлексії, внаслідок чого відбувається переакцентування в системі знань про традиційні предмети, в нашому випадку – літературознавства, яке функціонує в складному світі культури.

У зв'язку з цим окремі терміни стають не стільки модними, скільки плідними концептами, які виконують важливу евристичну роль, притягуючи до себе цілу низку традиційних і модерних понять. «Інтертекстуальність» є одним із них. Як концепти, поняття «інтертекст» («інтертекстуальність») потребують відповідної експлікації досвідом, набутим національними культурами у сферах творчої практики та її теоретичного осмислення.

Хоча в останні десятиліття і на Заході (Барт Р. [4], Блум Г. [9], Крістева Ю. [25]), і в Росії (Арнольд І. [2], Бахтін М. [6], Бухаркін П. [10], Владимірова Н. [12], Жолковський О. [15], Зверева Г. [17], Косіков Г. [24], Лотман Ю. [35], Смирнов І. [42], Тороп П. [48], Фатеева Н. [51]) з'явилося чимало робіт (декілька в українській науці (Астаф'єв О. [3], Беляєва Н. [7], Ігнатенко М. [18], Корабльова Н. [23])), присвячених інтертексту та інтертекстуальності у сфері художнього дискурсу, проблему міжтекстової взаємодії не можна вважати вичер-

паную. Про це свідчить те, що література все рішучіше пориває з життєвою реальністю, втрачає свою «міметичну референтність» (вислів Дж. Х. Міллер. – Л. Б.), заглиблюється в самопізнання і шукає джерел розвитку вже всередині себе. Утворюється широке поле мета-поетики, яке стирає межі між власне художніми і науково-філологічними жанрами.

Постає проблема аналізу інтертекстуальності в контексті переосмисленої діалектики традицій і новаторства. Для цього, наприклад, багатий матеріал дає творчість українських «шістдесятників» – поетів, перекладачів, літературних критиків, які сміливо вторгались у перегляд теоретико-літературних догм і стереотипів, що склалися на ґрунті соцреалізму.

Уже давно назріла необхідність посилювати історико-літературні студії, описово-інтерпретаційні методики теоретичними рефлексіями і компаративістичними зіставленнями. Тим більше, що в останні роки інтерес до контактів між літературами і текстами все зростає. Дослідження з контактних літературних зв'язків (інтегральних та диференційних форм рецепції) свідчать про те, що у вивченні контактів між текстами часто-густо відсутня наукова коректність, наукова модель розуміння та аналізу цих проблем. Така модель не може бути «прескриптивною і повинна бути віртуальною, тобто повинна відбивати можливості контактів між текстами» [48, 40].

У ракурсі досліджуваної проблеми плідною є ідея М. Бахтіна про діалогізм культури взагалі і літератури зокрема, розгорнута в концепті «інтертексту» та «інтертекстуальності». Такий підхід до осмислення творчої спадщини письменника виявляється результативним. Його головна перевага полягає в тому, що він дає змогу уникнути однобічності: в діалозі рівноправно діють двоє.

4.1. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика

4.1.1. Передумови й витоки інтертекстуальності

Сучасні літературні напрями, маючи справу з нематеріальними сутностями, феноменами людської свідомості, великим світом духовної культури, все частіше застосовують у своїй практиці умовні деїлюзіоністські засоби. Оскільки визначення художньої умовності не є нашою метою, то наголосимо тільки, що проблема літературності літератури набула в науці особливої ваги. Кажучи словами Д. С. Лихачова, в розвитку літератури спостерігається «зростання художньої достовірності за рахунок прямої достовірності» [31, 7]. Під «літературністю літератури» вчений має на увазі «різні форми відображення в літературі попередньої літератури», відзначаючи «лінію поступового посилення в мистецтві слова «асоціативної літературності» [31, 179]. У даному випадку, по суті, мова іде про численні явища інтертекстуальності без використання новітньої термінології.

У працях з теорії тексту (т.зв. металінгвістики) останніх років ХХ ст. терміни «інтертекст», «інтертекстуальність» разом з терміном «діалогічність» широко розповсюджені (Р. Барт, Г. Блум, Ж. Дерріда, О. Жолковський, С. Золян, І. Льїн, Ю. Крістева, М. Ріффатер, І. Смирнов, К. Тарановський, Р. Тименчик та ін.). Однак, як у зарубіжній, так і в українській гуманітаристиці, по-перше, довго не існувало чіткого теоретичного обґрунтування еволюції понять, які вербалізуються цими термінами, а по-друге, досі в Україні не отримали визнання і практичного розвитку ідеї М. Бахтіна, що були сформульовані ним ще 1924 року в праці «Проблеми змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості». Йшлося про те, що письменник, визначаючи в процесі творчості відношення свого тексту до інших текстів, не тільки включається у широкий «діалогічний» контекст сучасної, попередньої та майбутньої літератури, а й посідає власну естетико-світоглядну позицію, виробляючи ті художні форми, які найбільш адекватно дозволяють її виразити.

Інтертекстуальність – явище, що має свою генезу та імпульси у літературній творчості й літературній критиці – свою тривалу історію

розвитку, в процесі якої трансформувалось як воно само, так і уявлення про його зміст і обсяг. Разом з тим це явище видається новим, якщо мати на увазі його термінологічне оформлення і процес його теоретичного усвідомлення у всій складності й неоднорідності.

У працях інтелектуалів, які займалися цією проблемою, знаходимо визнання інтертекстуальності одночасно з окресленням сфер її вживання. «Всеохопність» і неопераційність категорії інтертекстуальності, почали вимагати певного доповнення такими термінами як: «інтер(не)текстуальність», «інтерконтекстуальність», «транстекстуальність» і под. [див. 62, 60].

Дослідники одноставні в тому, що термін **«інтертекстуальність»** був сконструйований і введений у науковий обіг в 1967 році Ю. Крістевою. Він став одним з основних у період постмодернізму. Проте інтертекстуальність використовується не тільки для опису специфіки існування літератури як текстової реальності, а і для характеристики світо- і самовідчуття сучасної людини, відоме як «постмодерністська чуттєвість». І. Ільїн характеризує це ключове поняття постмодернізму як «специфічне бачення світу як хаосу, позбавленого причинно-наслідкових зв'язків і ціннісних орієнтирів, світу «децентрованого», який постає перед свідомістю у вигляді ієрархічно невпорядкованих фрагментів» [19, 205].

Одну з перших згадок про витoki цього феномена знаходимо ще в Старому Завіті: «Що було, те і буде, і що робилося, буде робитись воно, – і немає нічого нового під сонцем!.. Буває таке, що про нього говорять: «Дивись, – це нове!» Та воно вже було від віків, що були перед нами! Нема згадки про перше, а також про наступне, що буде, – про них згадки не буде між тими, що будуть по тому...» [8, 818–819].

Однак смислове ядро значення терміна **«інтертекстуальність»** передбачає наявність міжтекстових зв'язків. Якщо зважати на прадавні витoki вербалізації цього явища, то перші його приклади можна виявити в античній літературі. Уже Горацій, який з погляду сучасності стояв біля колиски європейської поезії, «вважав своєю заслугою те, що він зумів трансплантувати грецькі пісні на римський ґрунт...» [15, 18]. Але якщо називати текстом будь-яке мовленнєве висловлювання, а не тільки письмово зафіксоване, то і грецьку словесність, зокрема драму, сюжет якої виростає з праміфа, теж можна вважати одним із давніших проявів інтертекстуальності. В античній літературі ми зустрічаємо і перші приклади використання «чужого» слова з метою пародіювання і полеміки (Аристофан «Жаби»).

В епоху Відродження складається уявлення про авторитарність античної літератури, філософії, мистецтва-культури в цілому. Таке уявлення про традицію створює основу для роздумів, які точаться у наш час, про «прецедентні тексти». Концепцію прецедентних текстів розробив Ю. Караулов [див. 12, 95], називаючи такими тексти головним чином класичної літератури, котрі використовуються в художніх творах. С. Малларме дотепно зауважив, що поезія пишеться словами, а не ідеями [див. 46, 153]. Слова ж здатні вступати в безліч змістових зв'язків і всередині тексту, і поза ним. Напруга, енергія, збуджена в них авторським добором слів і компонованням текстів, спонукає до нових креативних актів, під час яких виникає нова естетична індукція. Однак наслідування художніх цінностей проходило не безконфліктно. У періоди «зламу» усталених традицій відбувався прорив стереотипів, отож процес взаємодії текстів, взаємозбагачення письменників і літератур не припинявся. Скарбниця «прецедентних текстів» поповнювалася все новими творами, які, актуалізуючись у літературному процесі, входили у свідомість письменників наступних поколінь, особливо активно в ХХ столітті завдяки прогресу освіти, породжуючи оригінальні смислові комбінації, нову взаємодію тексту і контексту, численні художні ефекти.

Тому теорія інтертекстуальності, маючи давні витоки явища міжтекстуальних зв'язків, підкріплювана численними прикладами, не могла стояти на місці. Розробка проблеми інтертекстуальності інтенсифікується з початком концепції діалогізму творчого процесу і літератури в цілому, що була розроблена М. М. Бахтіним. У межах цієї загальної концепції діалогізму видатний філолог ХХ ст. сформулював і розробив теорію міжтекстової полівалентності, на чому особливо наголошував Р. Якобсон. Сам же М. Бахтін використовував словосполучення «чуже слово», починаючи з ранніх праць, де цей термін з'явився вперше («Марксизм і філософія мови», «Проблеми творчості Достоевського») і включаючи пізніші, що об'єднані у книгах «Естетика словесної творчості» та «Проблеми поезики Достоевського»: «Під чужим словом я розумію будь-яке слово будь-якої іншої людини, сказане чи написане своєю чи іншою мовою, тобто будь-яке *не моє* слово. У цьому розумінні всі слова (висловлювання, мовні і літературні твори), крім моїх власних, є чужим словом. Я живу у їх світі. І все моє життя є орієнтацією в цьому світі, реакцією на чужі слова (нескінченно різноманітною реакцією), починаючи від їх засвоєння і закінчуючи засвоєнням багатств людської культури» [6, 348]. Евристично продуктивним у цьому розумінні було його міркування про те, що

«чужа культура тільки в межах *їної* культури розкриває себе повніше і глибше (але не всю повноту, оскільки придуть і інші культури, які побачать і зрозуміють ще більше). Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись з іншим, чужим смислом: між ними починається *діалог*, який долає замкнутість і однобічність цих смислів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові запитання, які вона сама собі не ставила, ми шукаємо у ній відповіді на ці наші запитання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами свої нові грані, нові смислові глибини. Без *своїх* запитань неможливо творчо зрозуміти нічого іншого і чужого... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і *відкрити* цілісність, але вони взаємно збагачуються» [6, 407–408]. Розвиваючи теорію діалогу в комунікативно-рецептивному аспекті, М. Бахтін пов'язував її з проблемою вичленування і вираження точки зору автора висловлювання або «суб'єкта мовлення». «При цьому, – говорив дослідник, – не можна стирати «межі голосів» [6, 364]. Таким чином, підкреслювалася принципова виокремленість «чужого слова» на тлі діалогічності «співвіднесення даного тексту з іншими текстами», оскільки «кожне слово (знак) тексту виходить за його межі» [6, 364]. Концепція, за визнанням М. М. Бахтіна, складалася як реакція на послідовну формалізацію і деперсоналізацію, іманентну зосередженість на тексті, що не заважало визнавати і сильні моменти мимовільних опонентів: їх ставлення до проблеми «точності» і глибинного проникнення в «об'єкт» і «суб'єкт». Ось чому М. Бахтін поступово надавав універсального смислу термінові «чуже слово», виводячи його в широку сферу макроконтексту, поєднуючи процес розвитку універсального діалогу з проблемою «великого часу». «Немає ні першого, ні останнього слова і немає межі діалогічному контексту (він сягає в безмежність минулого і в безмежне майбутнє). Слово (взагалі будь-який знак) – міжіндивідуальне». [6, 301]. І далі: «У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу вони знову пригадаються й оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді. Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного буде своє свято відродження» [6, 301], – повторював своє переконання теоретик. Мова йшла про «взаєморозуміння століть і тисячоліть, народів, націй і культур» [6, 369].

М. М. Бахтін виходив із «складної єдності всього людства, всіх людських культур», як і «складної єдності літератури людства» [6, 369]. Він виділяв ще одну площину в концепції діалогізму – проблему

сприйняття, тобто наявність «позатекстового контексту», в який включається твір, отримуючи нове звучання. М. Бахтін, як відзначив Р. Якобсон, першим висунув теорію міжтекстової полівалентності, і вона була підтримана і розвинута структуралістами та постструктуралістами, однак в межах екстралінгвістичних підходів до трактування й аналізу текстів.

М. Бахтін вважав, що у формі «самозвіту-сповіді автор позаестетичний, і організуючою силою є ціннісна категорія другого» [6, 164]. Тому в процесі міжтекстової взаємодії можливі як діалог-суперечка, так і діалог-згода, адже межі між своїм і чужим словом можуть зміщуватись, і саме на цих межах відбувається діалогічна боротьба. Є «авторитетні слова», які, як наприклад слово вчителя, «всмоктуються, вбираються» [6, 366], у них відшукується глибинний смисл. Такі слова стають «засвоєними чужими словами», «проходячи стадію «своїх-чужих» слів». При цьому початкові форми можуть забуватися. М. Бахтін називав це явище «процесом поступового забування авторів – носіїв чужих слів», відзначаючи монологізацію свідомості: «чужі слова стають анонімними, привласнюються (звичайно, в переробленому вигляді)». Процес монологізації свідомості важливий не тільки як такий, а й як початок наступного етапу її входження в новий діалог «вже з новими зовнішніми чужими голосами» [6, 365–366]. Це положення має значний теоретичний потенціал й особливо важливе для аналізу літератури ХХ – поч. ХХІ ст., що зображає роботу свідомості, яка містить не тільки потік думок персонажів, а й фрагменти, скалки художніх текстів, що були сприйняті раніше й ожили в момент потоку свідомості, де вони можуть бути присутні у вигляді окремого рядка чи маркованих, кодових слів. У такий спосіб привертається увага до внутрішніх, психологічно-асоціативних, механізмів, які зумовлюють т.зв. «стихійну», неусвідомлену інтертекстуальність.

Розвиваючи свою концепцію, М. М. Бахтін говорив, що далі відбувалася персоніфікація чужих слів у збірні символи на зразок «голос самого життя», «голос бога», «голос природи», тобто відбувається смислова редукція претексту, який, універсалізуючись, виступає у вигляді тропу.

Відзначаючи тиск багатотисячолітнього архіву, літературознавці ставлять неминуче запитання, на яке відповідають по-різному. Що ж нового вносить поет чи прозаїк? Для М. Бахтіна новаторство твору пов'язувалося, по-перше, з «його позатекстовим контекстом», а «цей контекст змінюється разом із епохами сприйняття, що створює нове звучання твору» [6, 369]. Тобто мова іде про активну творчу рецепцію

макроконтексту. По-друге, це творча здатність автора вкладати «нову смислову спрямованість у слово, що вже має свій власний напрямок і зберігає його» [6, 253]. Воно може «на замовлення» відчуватися як чуже, і в ньому присутні «дві смислові спрямованості, два голоси». Це спостереження стосується випадків пародіювання, а також стилізації [6, 253]. По-третє, будучи діалогічним за своєю природою, алюзійне слово виявляється двоспрямованим, формуючи різні зв'язки як з мікроконтекстом окремого образу чи твору в цілому, так і макроконтекстом літературної традиції, літературного жанру, стильової течії чи літературної спадщини, культури в цілому. Відповідно, діалогічні відношення власного/чужого можуть утворювати так званий «вертикальний контекст» (термін ввела Л. Гінзбург. – Л. Б.). Отже, діалогічні відношення можливі не тільки між цілими століттями, культурами, літературами, мовними стилями, образами інших видів мистецтва, але і між відносно завершеними висловлюваннями, будь-якими значеннєвими його частинами. Їх присутність можна виявити і в окремому слові, якщо тільки воно «сприймається не як безособистісне слово мови, а як знак *чужої смислової* (курсив наш. – Л. Б.) позиції, як представник чужого висловлювання, тобто якщо ми чуємо в ньому чужий голос» [6, 246]. Таким чином, «чуже слово», виявляючись словом осмисленим і таким, що творчо осмислюється, набуває позатекстової, міжтекстової і внутрітекстової полівалентності, що пізніше визначає багаторівневий підхід до вивчення явища інтертекстуальності як живого процесу розвитку літератури, мистецтва і культури та одночасно як до категорії аналізу художнього твору.

4.1.2. Розвиток інтертекстуальності у пізнавальних «поворотах» другої половини ХХ століття

Концепція діалогізму М. М. Бахтіна пізніше розгорталась як у російському, так і в західному літературознавстві, значно переосмислюючись. Важливу роль у цьому процесі відіграла Ю. Крістева. В основі її роздумів – пильна увага до стирання меж тексту, який не містить внутрішньої єдності і, являючи собою поєднання фрагментів, стає продуктом суспільства чи суспільної історії. «... будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є абсорбцією і трансформацією іншого тексту. Тому замість по-

няття *інтерсуб'єктивності* (тобто діалогічного контакту, чи міжособистісного спілкування. – Л. Б.) з'являється поняття *інтертекстуальності*, і виявляється, що поетична мова підлягає щонайменше *подвійному* прочитанню. Отже, слово як мінімальна одиниця тексту виявляється посередником, який поєднує структурну модель з культурною (історичною), регулятором переходу діахронії в синхронію (в літературній структурі)» [26, 99]. Інтертекстуальність, на думку Ю. Крістєвої, стала зоною перехрещення гетерогенної маси текстів і предметом семіотичних пошуків, у процесі яких конструюється людська індивідуальність. Внаслідок цього увиразнювалася думка, що «літературне слово» – це місце схрещування текстових площин, діалог різних видів письма – самого письменника, адресата (чи персонажа) і, накінець, письма, що утворене сьогоднішнім чи попереднім культурним контекстом « [26, 97].

У процесі пізнавального «повороту» 60–70 років ХХ ст. від структуралізму до постструктуралізму (праці Р. Барта, А.-Ж. Греймаса, Ж. Дерріди, Ж. Лакана, М. Фуко, й ін.), відстоювався панмовний характер мислення, свідомість людини ототожнювалася з письмовим текстом як нібито єдиним більш чи менш достовірним способом її фіксації. У кінцевому результаті як текст стало розглядатися все: література, суспільство, історія, культура, сама людина. Текст – це пам'ять, в атмосферу якої незалежно від своєї волі занурений кожний письменник: навіть якщо йому не довелося прочитати жодної книги, він все одно знаходиться в оточенні чужих дискурсів, які він вбирає або свідомо, або несвідомо, і тому за своєю природою *будь-який текст є одночасно і твором, і інтертекстом*. «Стан, що історія і суспільство можуть бути прочитані як текст, – справедливо відзначає російський теоретик І. Льїн, – призвів до сприйняття людської культури як єдиного інтексту, який в свою чергу служить ніби претекстом будь-якого нового тексту, що з'являється» [19, 224–225]. Наслідком такого уподібнення свідомості до тексту, на думку цього вченого, стало «інтертекстуальне розчинення суверенної суб'єктивності людини у текстах-свідомостях, які складають «великий інтертекст» культурної традиції» [19, 225]. Тобто, автор будь-якого тексту «перетворюється в порожній простір проєкції інтертекстуальної гри» [61, 8].

Ю. Крістєва підкреслювала несвідомий характер такої «гри», відстоюючи розуміння імперсональності «безособистісної продуктивності» тексту, який породжується ніби сам собою, незалежно від свідомої вольової діяльності індивіда. Вона називала інтертекстуальністю «текстуальну інтер-акцію, яка відбувається всередині окремого текс-

ту. Для суб'єкта, який пізнає, інтертекстуальність – це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитає історію і вписується в неї» [43, 217]. У результаті текст наділявся автономним існуванням, здатністю «прочитувати» історію.

Пізніше у деконструктивістів, особливо у Поля де Мана, ця ідея стала загальною. А Ю. Крістева для цього розмежувала поняття «гено-тексту» і «фено-тексту». **Фено-текст**, на її думку, є готовим, твердим, ієрархічно організованим, структурованим семіотичним продуктом, що має досить стійкий смисл. Фено-тексти – це фрази мови, що реально існують, це різні типи дискурсу, це будь-які словесні твори, що прямо впливають на партнерів комунікації.

Однак, фено-текст – це лише авансцена семіотичного об'єкта, за ним є «друга сцена», де відбувається інтенсивне семіотичне розширення фено-текстового смислу. Цю «другу сцену» Ю. Крістева і назвала **гено-текстом**. У гено-тексті немає центру і периферії, немає суб'єктності, немає комунікативного завдання; це неструктурована смислова множина, що набуває структурної впорядкованості лише на рівні фено-тексту. Бартівське поняття *твору* в цілому відповідає «фено-тексту» у Ю. Крістевій, а *текст* – «гено-тексту». «Текст» не «заперечує» ні твору, ні необхідності його аналізу попередніми методами; він просто знаходиться «по іншу сторону» твору [4, 38].

Не торкаючись усіх перипетій в розгортанні дискусій і «різноголося» в цій царині, зауважимо тільки, що вона, ця опозиція, не є абсолютно новим словом у літературознавстві; вона, по суті, лише знову проблематизує старе питання про співвідношення «даного» і «створеного» в літературному висловлюванні. «Істинне творіння – річ рідкісна, створювати щось досі нечуване – особливий дар. Те, що здається нам новим творінням звичайно складене з того, що уже було раніше: але спосіб компонування робить його в якійсь мірі новим; та й перший творець теж лише компонував свій сюжет, свою картину з того, що вже було, – в досвіді, у думках, у спогадах, з того, що він читав чи чув» [24, 237], – під цими словами, безсумнівно, підписались би і Ж. Дерріда, і Ю. Крістева, і особливо Р. Барт. Вони лише змістили, – але змістили радикально – ціннісні акценти у наведеному «рівнянні», бо колишні історики і теоретики літератури завжди прагнули піднести «створене» над «даним».

Так, знаючи, що кожна нова літературна епоха неминуче обертається у межах «стійких мотивів» та «відомих визначених формул», дозволяючи собі лише «нові комбінації старих», О. Веселовський все-таки смисл літературного «прогресу» вбачав у тому, що «здавна упад-

ковані образи» наповнюються «новим розумінням життя», і «новий зміст життя, цей елемент *свободи*, що приходить з кожним новим поколінням, пронизує старі образи, ці форми *необхідності*...» [див. 24, 238]. І М. Бахтін також, розглядаючи «дане» у ролі вихідного матеріалу, який підлягає «перетворенню» в творчому акті, підкреслював, що твір «завжди творить те, чого до нього ніколи не було, абсолютно нове і неповторне» [6, 299].

Постструктуралісти, як показують історики літературознавства (І. Ільїн, Г. Косіков), вивернули такі формули навиворіт. Там, де О. Веселовський чи М. Бахтін бачили свободу, творчість і новизну, тепер є ієрархічно організована і ригідна конструкція. Створюючи свій образ світу, вона робить це за рахунок розщеплення чужих образів цього світу. Там, де традиційна теорія літератури бачила лише готові, застигли форми, котрі втілюють у собі ідею непрямой «необхідності», – там постструктуралісти побачили надію на визволення. Завдання «скриптора» вбачається у тому, щоб, добровільно відмовившись від прерогативи автора-деміурга, дати волю «даному» – дозволити всім інтегрованим у творі «мовам» і «дискурсам» заговорити власним голосом, заявити про свою гетерономію, вступити у відношення притягання і відштовхування, резонансу і перегуку, взаємоповернення і взаємопроникнення – у відношення, які, руйнуючи одномірність твору, створюють багатовимірний простір Тексту (Р. Барт), арену безкінечної субститутивної Гри (Ж. Дерріда) чи область «семіотичної хори» (Ю. Крістева).

Логічний розвиток цих тез призвів до утвердження «смерті суб'єкта», за М. Фуко [52, 53], і «смерті автора», за Р. Бартом [4, 384].

Зокрема, Р. Барт, не схильний до каузального пояснення літературного твору через авторську біографію чи авторську особистість, наголошує на тому, що вже сам процес письма нівелює індивідуальність, знеособлює, оскільки «говорить не автор, а мова»: «Скриптор, що прийшов на зміну Автору, несе в собі не пристрасті, настрої, почуття або враження, а лише такий неосяжний словник, з якого він черпає своє письмо» [4, 389]. Заміна автора скриптором усуває будь-які претензії на однозначність прочитання і встановлення остаточного, єдино правильного смислу та уможлиблює невпинний процес вивільнення значень.

Це типова ситуація в гуманістиці другої половини ХХ сторіччя. Текст ставав емблемою культурного плюралізму. Як можна висувати з історії структуралізму, який був сильно сконцентрований на тексті, у пізнавальній ситуації виникав черговий «поворот» до осмислення

читача як об'єкта інтересу критики. Коштом «смерті автора» має відбутися «народження читача», що відтепер стає «тим простором, де відбиваються усі до єдиної цитати, з яких складається письмо» [4, 390], фокусує множинність значень, виявляючи цілісну сутність письма і єдність тексту. Це дозволяло зосередитись на системах, що містять смисл. Якщо текст – це «сітка цитат» чи «павутина цитат», то хто, як не читач, повинен у ній орієнтуватись, розплутувати її, реалізуючи свою роль носія культури. Але як визначити такого читача, якому адресований той чи інший твір? Рецептивна естетика в Європі, американський «respons-reader criticism» по-своєму шукали відповідей на це питання.

Однак посилення ролі реципієнта породило проблему «вседозволеності читача та його уяви в продукуванні нескінченної, неконтрольованої ланцюгової реакції рецепцій художнього тексту» [41, 13]. Звільнення твору від авторської влади зумовило своєрідний літературний феномен, який, на думку С. Євдокимової, доречно зіставити з історичним явищем самозванства: текст втрачає єдність, натомість постає необмежена кількість «текстів» – результатів «співаторства» кожного окремого читача [1, 10]

Однак налякані надмірністю інтертекстуального тиску на творчу особистість письменника залунали й інші голоси. Гарольд Блум, з позиції психологічного підходу до літератури, розставляє інші акценти. З усвідомлення, що «історію поезії практично неможливо відрізнити від поетичного впливу, оскільки цю історію творять сильні поети, коли вони, керуючись наміром розчистити простір для своєї уяви, перечитують один одного» [9, 11], дослідник зробив висновок, що в тексті такого письменника звучать голоси інших творців, і такий текст набуває ознак «полівалентного» [9, 157], а сам «вплив» це стан, під який підлягають усі пізніші поети. «Однак поетичний вплив не повинен робити поетів менш оригінальними; найчастіше він робить їх більш оригінальними, хоча і не завжди вдосконалює» [9, 13]. На думку Г. Блума, поетичний вплив неминуче має на меті вивчення життєвого циклу поета-як-поета. «Коли таке вивчення звертається до контексту, в якому відбувається цей життєвий цикл, воно змушене одночасно досліджувати стосунки між поетами, розглядаючи їх як випадки, споріднені з тим, що З. Фройд називав сімейним романом, і як розділи в історії сучасного ревізіонізму» [9, 13]. Г.Блум описував підсвідомий бунт оригінального таланту чи «страх впливу» традиції, що проявляється у формі ненавмисного спотворення спадщини класиків (те, що він називає *misreading, misprison*) і зробив слушний висновок, що

«суть інтертекстуальності не стільки в простій вдячності попередникам чи полеміці з ними, а в тому, що нові акти творчості здійснюються мовою, на матеріалі, на фоні і з приводу цінностей тієї літературної традиції, з якої вони виникають і яку вони мають на меті оновити» [9, 34]. Навіть самому Г. Блуму не вдалося запобігти ні «впливу», ні так званому «страхові впливу». Відомий американський літературознавець Френк Лентрикія пише з цього приводу: «Блумова кар'єра сама є складним прикладом теорії впливу, мабуть складнішим, ніж сам Блум описав у своїх роботах» [37, 118]

Отже, концепція інтертекстуальності зрештою пов'язана зі «смертю» індивідуального тексту, який розчинився в явних чи прихованих цитатах. А в кінцевому результаті і «смертю» читача, свідомість якого є «цитатною» та настільки нестабільною і невизначеною, наскільки неможливі пошуки джерел цитат, які складають його свідомість. Найчіткіше цю проблему переформулювала Л. Перрон-Муазес, яка заявила, що в процесі читання всі троє – автор, текст і читач – перетворюються в єдине «безкінечне поле для гри письма» [64, 383].

Із позиції інтертекстуальності кожний текст «підлягає дослідженню не як закінчений, замкнений продукт, а як ... виробництво, підключене до інших текстів, інших кодів» [4, 424], що відноситься до сфери інтертекстуальності. Такий текст пов'язується з «історією... не відношеннями детермінації, а відношеннями цитації» [4, 424], а основним принципом його побудови є «децентрація» (Ж. Дерріда).

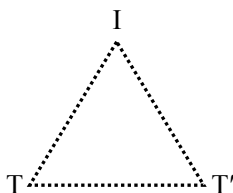
«Децентрування» суб'єкта, уневажнення меж поняття тексту і самого тексту, відрив знака від його референційного сигніфікату, який здійснив Ж. Дерріда, звели всю комунікацію до вільної гри означаючих. Це породило картину «універсума текстів», у якому окремі безособистісні тексти до безкінечності відсилаються один до одного і до всіх одразу, оскільки всі разом вони є лише частиною «загального тексту», який в свою чергу збігається із завжди «текстуалізованими» дійсністю та історією.

З погляду інтертекстуальності, новий текст утворюється з фрагментів старих текстів, з якими співвідноситься на загальнокомпозиційному чи метапоетичному рівнях. Отже, міжтекстові ланцюжки вибудовуються внаслідок зміщення кордонів між текстами. «Інформаційний простір інтертексту» (Н. Кузьміна) дозволяє ввести твір у загальний культурно-літературний контекст, окрім цього, конструкції «текст у тексті» та «текст про текст», що утворюються внаслідок діалогічності, вибудовують тропеїчні відношення на рівні тексту [51, 37]. Новоутворені структури називають по-різному. Зокрема Р. Барт

використовує термін «ехокамера», Ю. Крістева – «мозаїка цитат», Ж. Женетт – «палімпсест».

З позицій розгалуження уявлень про інтертекстуальність помітними були праці М. Ріффатера. Будь-який щойно створений твір останній вважає трансформацією тексту, котрий раніше існував і став традицією. Трансформація, за М. Ріффатером, може складатися з двох різновекторних дій. Одну він називає «розгортанням» (expansion), іншу – «перетворенням» (conversion). Структура вже створеного тексту реформується, одночасно заперечуючись і підтверджуючись. На нашу думку, М. Ріффатер, як і більшість західних вчених, долаючи стереотипи іманентного підходу, схильний до розширення меж інтертекстуальності.

При встановленні інтертекстуальних зв'язків важливу роль відіграє «принцип третього тексту», введений М.Ріффатером («третій» тут, звичайно, умовність, важливо, що кількість текстів більша ніж два). Спираючись на семіотичний трикутник Г. Фреге [див. 18, 23], М. Ріффатер конструює свій, в якому Т – текст, Т' – інтертекст, І – інтерпретанта:



Він наголошує, що «інтертекстуальність не функціонує, а значить не отримує текстуальності, якщо читання від Т до Т' не проходить через І, якщо інтерпретація тексту через інтертекст не є функцією інтерпретанти» [51, 23]. Все це свідчить про те, що текст та інтертекст не зв'язані між собою як «донор» і «реципієнт», а їх відношення не зводяться до примітивного уявлення про «запозичення» та «впливи». Завдяки інтерпретантові відбувається схрещення і взаємна трансформація смислів обох текстів, з'являються своєрідні «сміслові гібриди» (М. Бахтін).

Французький дослідник підходить до принципів «розгортання» і «перетворення» як до елементів трансформації освяченого традицією тексту (що характерно для теоретичної моделі М. Ріффатера). О. К. Жолковський додатково акцентує, що таким операціям піддаються не стільки конкретні тексти попередників, скільки усталені, узагальнені схеми мислення, системи прийомів, текстуальні навички,

характерні для попередніх літературних шкіл [15, 30]. У зв'язку з цим знімається і проблема *свідомих посилань*, бо «адресатами поетичної гри і полеміки виявляються цілі розділи літературної історії... цілі літературні канони та «ізми»» [15, 30]. Таким чином відбувається розширення як теоретичної сфери дії інтертекстуальності, так і сфери операційної техніки аналізу. *Вихід за межі іманентного тексту створює передумови для виявлення все нових і нових граней проблеми взаємодії літературних явищ*. Завдяки можливостям інтертекстуального підходу текст включається не тільки в діалог з літературною традицією, з широким спектром сучасних видів мистецтва, але й у безмежний соціокультурний контекст.

У текст в такому сенсі входять найрізноманітніші явища різних видів мистецтв. Така когнітивно-креативна діяльність отримала назву «синкретичної інтертекстуальності» [2, 56], чи «інтермедіальних відношень, особливо між словесним і зображальним мистецтвом» [див. 12, 104]. Тоді мова іде про наявність музичних, образотворчих, архітектурних алюзій в художньому творі. «Єдність тексту..., яка раніше шукалася в його іманентній серцевині, – констатує О. Жолковський, – тепер передбачає охоплення і того, що зовні. Твір, спроектований на множину контекстів, постає як комплекс акцій, що націлені на ті чи інші явища життя і мистецтва...» [15, 10].

Спираючись на М. Ріффатера і розвиваючи його вчення, О. К. Жолковський включає «нове коло цікавих можливостей» [15, 8]. Пошук безпосередніх запозичень, алюзій, конкретного адресата цитатних посилань чи їх джерел він вважає традиційним і багато в чому застарілим. Новітні теорії інтертексту апелюють, на його думку, до вивчення матеріалу, що використовується новими митцями: це насамперед мова, тло, а також «цінності тієї літературної традиції, з якої вони виникають і яку вони мають на меті оновити» [15, 30].

У нове коло «цікавих можливостей», які відкриває інтертекстуальний підхід до літератури, вчений-філолог включає «зіставлення типологічно схожих явищ (творів, жанрів, напрямків) як варіацій на загальні теми і структури; виявлення глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підтексту аналізованих текстів; вивчення руху цілих художніх систем, зокрема, опис творчої еволюції автора як його діалогу з самим собою і культурним контекстом та інше» [15, 8].

Під кінець ХХ століття дебатовалося не тільки питання про **змістовий** аспект інтертекстуальності, а й питання про **кількість** текстів, що вступають у взаємний контакт. «... Творча взаємодія з традицією,

– вважає І. П. Смирнов, – ніколи не обмежується переробкою одного джерела, а завжди залучає в інтертекстуальний діалог як мінімум два «претексти» [42]. Водночас спостерігалось розширення як **сфери взаємодії** текстів, так і їх кількості. Визначається семантика поняття «текст», воно універсалізується, включаючи все ширше коло гуманітарної сфери. Ця тенденція окреслилась, об'єднуючи літературу з явищами культури, взятої в цілому.

Новаторська концепція Ю. Крістевої в сприятливій для неї атмосфері пост-модерністичних і деконструктивістських настроїв швидко здобула широке визнання і поширення у літературознавців найрізноманітнішої орієнтації. Фактично вона полегшила (як в теоретичному, так і в практичному плані) здійснення «ідейного надзавдання» пост-модернізму – «деконструювати» протилежність між критичною і художньою продукцією, а разом і «класичні» опозиції суб'єкт/об'єкт, своє/чуже, письмо/читання тощо.

Конкретний зміст концепта «інтертекстуальність» істотно видозмінюється залежно від теоретичних і філософських висновків, якими керується в своїх дослідженнях кожен учений. Спільним для всіх є постулат, що будь-який текст є «реакцією» на попередні тексти. Однак вважається, що канонічне формулювання поняття інтертекстуальності та «інтертексту» у 1973 році дав Р. Барт: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваній формі: тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою із старих цитат. Залишки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – всі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для кожного тексту інтертекстуальність не може зводитись до проблеми джерел і впливів; вона є спільним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» [4, 418].

Розуміння Ю. Крістевою та Р. Бартом тексту (в тому числі і художнього) як сконцентрування раніше чинних мовних і мовленнєвих одиниць, які входять до нього незалежно від волі автора, вважається оригінальним і багато в чому плідним для наукової думки: французькі вчені звернулися до того аспекту креативної **ненавмисності**, який раніше залишався поза увагою вчених. Адже мозаїка зумисних і автоматичних цитат найбільш характерна для епігонських та еkleктичних творів, для літератури масової, низької, що не розрізняє мовних кодів, стилів, жанрово-мовленнєвих манер.

Принципово іншу, ігрову природу має інтертекстуальність постмодерністських творів, на які й орієнтована концепція Ю. Крістевої і Р. Барта. «Постмодерністська чуттєвість», поєднана з увлеченням про світ як хаотичний, що позбавлений цінності і змісту, відкриває привабливу перспективу для нескінченних мовних ігор: абсолютно вільному, іронічному оперуванню текстами, дискурсами, мовними кодами [53, 268–271].

Однак інтертекстуальність трактована як «мозаїка» несвідомих і автоматичних цитатій у художній словесності зовсім не є універсальною, хоча б тому, що літературні ремінісценції часто свідчать про цілеспрямовану активність творчої думки письменника.

Крізь призму інтертекстуальності світ постає як великий Текст (про що ми вже згадували), в якому все колись уже було сказано, а нове можливе тільки за принципом калейдоскопу: змішування певних елементів дає нові комбінації. Тому М. Грессе констатував, що «інтертекстуальність є складовою культури взагалі і невід'ємною ознакою літературної діяльності зокрема» [60, 7], тобто модусом літературного новаторства.

Однак, далеко не всі західні літературознавці, що використовують у своїх працях поняття/термін інтертекстуальність, сприйняли розширення їх змісту. Представники комунікативно-дискурсивного аналізу, наратологи вважають, що надто буквальне дотримання принципу інтертекстуальності в її філософському вимірі робить беззмістовною будь-яку фахову комунікацію. Так, Л. Белленбах, П. Ван ден Хевель трактують інтертекстуальність значно вужче і конкретніше, розуміючи її як взаємодію різних видів внутрітекстових дискурсів – дискурс наратора про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого; тобто їх цікавить та ж проблема, що цікавила раніше і М. Бахтіна – взаємодія «свого» і «чужого» слова.

4.1.3. Спроба систематики і класифікації

Хоча про інтертексти і міжтекстові зв'язки написано немало, але небагато дослідників намагалося запропонувати певну класифікацію інтертекстуальних елементів. Найбільш послідовними Н. Фатеева вважає наразі дві спроби систематизації цих понять [див. 51, 120–121]. Одна з них належить П. Х. Торопу, який услід за О. Поповичем у статті «Проблема інтексту» пропонує вважати будь-який акт співвіднесення текстових елементів метакомунікацією. В її процесі створюються метатексти – первинний текст виступає в якості прототекста, на основі якого створений новий текст. Для інтерпретації мовного вислову, який зв'язує даний текст (частину тексту) з іншим текстом (частиною тексту), необхідно виявити його функцію в даному тексті і фіксувати актуальний зв'язок з попереднім текстом, тобто витлумачити його за допомогою попереднього тексту. «Текст, представлений якоюсь своєю частиною в іншому тексті, тим самим стає описуючим текстом, метатекстом» [48, 39]. На початку своєї праці П. Тороп декларує поняття інтексту – семантично насиченої частини тексту, смисл і функція якої визначаються щонайменше подвійним описом. При **класифікації** інтекстів вчений бере до уваги: а) *спосіб* приєднання метатексту до прототексту (позитивний чи полемічний), б) *рівень* приєднання (явний чи прихований), а також враховує фрагментарність чи цілісність приєданого тексту.

Друга, найбільш загальна класифікація належить французькому досліднику Ж. Женетту. У своїй книзі «Палімпсести: Література другого степеня» (1982) [58] він сконденсував теоретичні рефлексії в п'яти типах транстекстуальних відношень: 1) інтертекстуальність як «суприсутність» в одному тексті двох чи більше текстів – «текст у тексті», гра цитат, алюзії, плагіат; 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, передмови, післямови, епіграфу, різних типів «коментарів» до твору, що містяться в ньому самому; 3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне покликання на свій претекст; 4) гіпертекстуальність – реляція «гіпертексту» (тексту В – нового тексту) з «гіпотекстом» (текстом А – претекстом), висміювання та пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність – зв'язок із «загальними правилами» побудови тексту, що можуть бути визначені паратекстуально – «роман», «есе» тощо, тобто ця взаємодія розуміється як жанровий зв'язок текстів. Ці основні класи інтертекстуальності дослідник ділить потім на численні підкласи і типи та про-

стежує їх взаємозв'язок, що створює на перший погляд значну структуру, яка, проте, важко реалізується в практиці аналізу.

Обидві класифікації мають досить загальний характер і не враховують різноманітних комбінацій диференціальних ознак міжтекстових взаємодій.

Оперуючи категоріями Ж. Женетта, польський дослідник М. Гловінський згрупував транстекстуальні реляції в три типи. Перший – це власне інтертекстуальність, або «текст у тексті»; сюди ж він зараховував відносини між «гіпотекстом» та «гіпертекстом». Другий тип – метатекстуальність: коментарі, дотичні до інших текстів, третій – архітекстуальність, віднесення тексту до загальних правил побудови тексту, переважно генологічного плану. М. Гловінський аргументував необхідність поєднання інтертекстуальності та гіпертекстуальності як варіантів однотипного зв'язку між текстами, а також виключення «паратекстуальності» з показників транстекстуальності, оскільки тут немає власне відношень між текстами [див. 7, 59].

У такому ж плані розкривається поняття інтертекстуальності польськими авторами «Słownika terminów literackich». «Кожний словесний текст розміщений у полі інших текстів, наслідує, продовжує, видозмінюється, збігається з ними у повідомленні питання-відповіді, і навіть відкидає чи анулює їх» [59, 219]. Явище інтертекстуальності виступає в різних проявах, з яких найважливішими є: 1) відношення між різними частинами або рівнями всередині тексту твору; 2) будь-яке вміщення в межах даного тексту інших висловлювань, які є попередниками цього тексту: цитата, алюзія, пародія, парафраза, полеміка, заперечення, колаж; 3) наслідування у творі або його фрагментах форм чи стилів висловлювання для увиразнення характеру діалектів, функціональних стилів, писемних стилів і т. п.; 4) становище твору у певному класі творів, що визначається тим самим морфологічним станом; 5) відношення між даним твором і будь-якими текстами, що постали в результаті його появи; 6) інтертекстуальне віднесення – між словесними текстами (передусім літературними) і текстами, що репрезентують іншу знакову систему: наприклад, літературні твори поєднуються із малярськими і музичними – і навпаки; адаптація фільмів у сфері нараційно-літературній і т. д. [див. 59, 219].

Поняття інтертекстуального викладу варто б окреслити докладніше і ширше – саме так, щоби воно могло вмістити принаймні три різні типи текстуальних показників інференції. По-перше, різні види **пресупозицій** – логічно-семантичні, екзистенційні, прагматичні, а також суміжні з ними форми конвенційних імплікацій. По-друге, розмаїті

прояви ідентифікаційних текстуальних *аномалій* – граматичні, семантичні, а також прагматичні і літературні, і такі, в яких порушено загальні «конверсаційні засади» та засади вузько спеціальні, наприклад, літературні норми і традиції. По-третє, різні *атрибуції* (одиничні, жанрові) – тип інференції, яка виводиться з мовних сигналів. І засвідчує належність даного тексту чи його фрагменту до певного контексту: інших творів і видів дискурсу, стилів, жанрів і конвенцій, які виступають в універсумі оповіді.

Згадаймо, що пресупозиція вказує на кінець певних суджень, висловлювань, текстів (наприклад, рецензії) і стилістично-жанрових зв'язків (як у випадку пародії) – інших, аніж ті, які залишаються безпосередньо зреалізованими у тексті. Показники атрибуції свідчать про поділ між даною реалізацією тексту (чи його фрагменту) й іншими текстами чи класами текстів. Натомість аномалії – це явище, насажене якостями тексту, які не виступають достатнім тлумаченням ані в рамках ідіолекту даної оповіді, ані в контексті прямо актуалізованих через неї конверсій і нових кодів [див. 62, 63].

Німецькі дослідники У. Бройх, М. Пфістер і Б. Шульте-Мідделіх, редактори колективного збірника «Інтертекстуальність: форми і функції» [61], поставили перед собою завдання виявити конкретні форми літературної інтертекстуальності (запозичення, переробка тем і сюжетів, явна і прихована цитация, переклад, плагіат, алюзія, парафраза, наслідування, пародія, інсценування, екранізація, використання епіграфів і т. д.). Їх цікавила також проблема функціонального значення інтертекстуальності – з якою метою і для досягнення якого ефекту письменники звертаються до творів своїх сучасників і попередників; тобто, автори збірника, на нашу думку, прагнули протиставити інтертекстуальність як літературний прийом, який митці свідомо використовують, її постструктуралістському розумінню як фактора своєрідного колективного несвідомого, що визначає діяльність художника незалежно від його волі, бажання і свідомості.

Функція «літератури в літературі», «тексту в тексті» схожа із функцією будь-якого іншого явища, котре має свої певні риси і властивості, заради останніх письменники ці явища освоюють, використовують у власних художніх творах. Це своєрідні «розпізнавальні знаки» [3, 5], що подають інформацію про характер художнього світу (або його фрагмент), його ціннісно-природній (чи штучний) статус, а також про персонажів (їх настрій, ідеали, характер тощо). Звичайно, такі твори мали б легко розпізнаватися, відразу ж одсилати читача до конотацій та інтерпретацій, що стоять за ними.

Є випадки, коли коди того, хто говорить, і того, хто сприймає інформацію, збігаються, і це гарантує адекватність сприйняття повідомлення, безперешкодне прочитання читачем запрограмованих автором ідей, тому «розшифровувати» художній образ немає потреби. Він у суті своїй є прозорим і доступним, до нього не треба особливих коментарів. Але є й інша функція тексту, яка полягає у створенні (за допомогою «чужого слова») **нових** смислів.

Текст усередині іншого тексту може створювати чи модифікувати шкалу «реальний-фікційний», «дійсний-умовний», а також «природній-штучний», констатує відповідні опозиції або ж знімаючи їх. Приміром, О. Астаф'єв вважає, що у вірші «Зловісне» Євгена Маланюка, на мотив якого нашаровується мотив Апокаліпсису, опозиція між мистецтвом і реальністю стирається: «пентаграма» на небі символізує переможний образ світла («Бог є світло») [див. 3, 6].

Текст інсталюється в інший ще з однієї причини. «Цей прийом дає змогу дискредитувати (або ж навпаки – глорифікувати) використані у ньому «мови» (системи моделювання). У таких творах, незважаючи на різні читацькі перспективи-горизонти, сповна розкриваються семіотичні установки автора: його розуміння суті знака, його функціонального відношення до предмета, усвідомлення та інтерпретацію ним категорії «мистецтво» (а також таких концептів, як «література», «митець», «твір», «світ» тощо), ставлення його до інших стильових моделей і їх моделюючих властивостей, його естетичні смаки тощо» [3, 6].

Концепцію інтертекстуальності можна розглядати, з одного боку, як «результат теоретичних саморефлексів постструктуралізму» [20, 105], а з другого – як наслідок художньої практики постмодернізму, в основі якої лежить дослідження «цитатного мислення» [20, 106].

Сучасні дослідники зазначають, що інтертекстуальність як явище і концепт, відрізняючись у конкретних описах та інтерпретаціях, у цілому розуміється досить односпрямовано:

- «інтертекстуальність є сіткою відношень, що встановлюються між створюваним текстом чи текстом, що сприймається, та іншими текстами» або «роботою тексту, що поглинає і перетворює інші тексти» [23, 2];
- «інтертекстуальність – це складова частина широкого родового поняття, так би мовити, інтер/.../альності, яке має на увазі, що смисл художнього твору повністю або частково формується через посередництво посилання на інший текст, який можна знайти в творчості того ж автора, в суміжному дискурсі або у літературі попередників» [42, 12];

- «Інтертекстуальність відображає безперевний процес взаємодії текстів і світоглядів у загальному ланцюзі світової культури. Вона реалізується як включення у текст або цілих інших текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, або навіть лексичних чи інших мовних вкраплень, що контрастують за стилем з текстом, що вміщує їх» [2, 14];
- «це взаємодія великої кількості текстів один з одним в іншому творі, який виступає щодо цих текстів як ціле до своєї частини» [30, 317].

Інтертекстуальність – це «категорія, що обіймає той аспект приналежності і реляції тексту, який вказує на залежність його (тексту. – Л. Б.) творення і прийомів від інших текстів – «архітекстів» (правил жанру, стилістично-оповідних норм) – через сприяння комунікативного процесу» [62, 62].

Безсумнівно, головним об'єктом літературної рецепції та онтології є текст. Тому можна було б погодитися з визначенням інтертекстуальності через «самі» показники текстової організації, пам'ятаючи, однак, що це свідчить про неясність, багатозначність, вимагаючи відповідного прочитання. «Його ж спрямування визначає на практиці тільки реконструйований з тексту «інтерпретант», який **синтезує** найближчу контекстово семантичну «інструкцію» відбору даного фрагмента твору, визначає перспективи його чіткого викладу» [62, 62]. У цьому розумінні текст «сам» начебто одноосібно свідчить про існування і межі своїх відношень; однак, це вказує і які є значення, істотно залежні не тільки від манери оповіді віднесення, а й від аналітичної допитливості та різної літературної (ширше – культурної) компетентності реципієнтів.

Нарешті, інтертекстуальність – це здатність твору асоціюватися з іншими творами; **нова** ж відтворююча структура художнього цілого, яка постає в результаті такого асоціювання, називається **інтертекстом**. Однак, у логічних дефініціях інтертексту спостерігається значне розходження. Н. Корабльова наводить такі визначення:

- «ідеальний текст», комплекс тем, мотивів і т. д. із структурою, що повторюється» (М. Ріффатер);
- «текст, що вбирає в себе множину інших текстів, але водночас зберігає лідерство смислу» (Л. Женні);
- «сукупність текстів, між якими існують інтертекстуальні зв'язки» (М. Арриве);

- «уявний простір, в якому здійснюються інтертекстуальні взаємодії» (словник Ж. Демужена);
- «фрагмент іншого тексту в структурі тексту, що досліджується» (Р. Драгунова);
- «вічне загальнокультурне праджерело текстів; скарбниця історичного культурного текстотворення» (О. Устин) [цит. за 23, 2].

О. Жолковський, у свою чергу, зробив спробу виділити функціональні **типи** інтертексту: 1) «залучення знайомих літературних моделей на службу новим завданням»; 2) «наближення авторського дискурсу до офіційного, через що виникають оригінальні художні гібриди»; 3) «руйнування традиційних норм, що породжує новаторськи «погане» письмо» [15, 5].

Таким чином, так чи інакше наявність і роль інтертексту завжди усвідомлювалась як творцями, так і дослідниками літератури, хоча згаданого терміну довго не було. Починаючи з мандрівних сюжетів порівняльно-історичної школи, через теорію літературної еволюції як боротьби дітей проти батьків з опорою на дідів, що була висунута формалістами, і далі через вчення опонента формалістів М. Бахтіна про чужий (!) голос, що діалогічно відчувається у будь-якому тексті, поступово вироблялося поняття інтертекстуальності (і відповідний концепт).

Повторюваність художніх явищ (у тих чи інших компонентах), помічена ще в давнину, не перестала бути фактом художньої реальності і після того, коли інтерес дослідника переключався із синхронного ракурсу спостереження в діахронний. Як в одному, так і в іншому аспекті осягається *інваріант* художніх творів (систем) – те загальне, теоретично вивільнене від частковостей, котре виражає сутність художності.

Визначення ідеального тексту Р. Барта, Ю. Крістєвої є ніби предтечею появи поняття «гіпертексту». Тому не дивно, що сам термін «гіпертекст» з'явився майже одночасно з терміном «інтертекстуальність», введеним Ю. Крістєвою. «Гіпертекст» як поняття був термінологізований Т. Нельсоном та Д. Енгельгардтом у 1967 році. Під «гіпертекстом» стали розуміти «текст, фрагменти якого мають певну систему виявлених зв'язків з іншими текстами і пропонують читачеві різні шляхи прочитання» [51, 10]. Таким чином, кожний текст виявляється включеним у всю систему створених до нього чи паралельно з ним текстів, набуває візуального багатомірності уявлення і читається в будь-якій послідовності.

Зрозуміло, що таке уявлення про текст вже самою своєю структурою свідчить про його «децентрацію», і тому природно, що орієнтація на «гіпертекстуальну свідомість» породжує тексти, створені на зразок словників, енциклопедій чи побудову яких можна означити як «На Ваш розсуд» (пор. заголовок роману Р. Федермана) чи «Сад, в якому розходяться стежки» (пор. назву оповідання Х.-Л. Боргеса). Така композиція тексту якоюсь мірою прирівнює інтерпретації, ледь не отожднює письменника і читача, оскільки вибір і зміна фокусу та стратегії прочитання тексту залежать переважно від реципієнта.

Тому, при створенні власне художніх, оригінальних текстів гіпертекстуальність якраз і небезпечна, бо дозволяє працювати лише в локальному контексті, де численні зв'язки ще відчутні, але унеможливує цілісне існування великої форми як в прозі, так і в поезії. Парадоксально, але експлікація зв'язків між текстами не посилює «поліфонічності» і «багатоголосся» тексту, а лише виявляє, що щойно створений текст обертається навколо дуже обмеженого і замкнутого кола текстів, на які він посилається. При такій «імплантованій» (С. Корнев) інтертекстуальності, втрачається головний естетичний зміст інтертекстуального відношення – «радість відкриття, яку ні з чим не порівняти» (М. Цветаєва).

Будь-яке інтертекстуальне відношення будується на взаємопроникненні текстів різних часових прошарків, і кожен новий шар перетворює старий. У цьому розумінні відношення між даним текстом і його претекстом стає тропеїчним, і, як вважають американські деконструктивісти, «на перший план як такі, що породжують смисл, висуваються внутрішні елементи мови, іманентна їй «риторична форма», яка звільняє її від прямого зв'язку з позамовною реальністю» [19, 189]. Причому кожний новий інтертекстуальний шар все більше буде втрачати пряму денотацію і буде набувати «метареферентної функції інтерпретації або експлікації референтного смислу прототексту» [42, 9]. Тому в ланцюгу перетворень «текст в тексті» зростає ігрове начало інтертекстуалізації.

При цьому простежується наступна закономірність: чим більше щойно створений текст віддалений в часі від текста-джерела, тим яскравіше проступає ігровий характер відношення з прототекстом, що знімає авторитетність останнього. Це виявляється навіть в зміщенні поняття «норма» в текстах-донорах. У цьому значенні інтертекстуальна гра, з одного боку, також виступає як один із способів зменшення часової перспективи, з іншого – задає такий кут зміщення куль-

турної проєкції, що прототекст ніби «знищує» сам себе: увага сконцентровується не на ньому, а наскільки він спотворений [див. 51, 14].

Усвідомлення глибинної тотожності синхронного та діакронного інваріантів приводить до ідеї метатексту.

Серед літературознавців досі немає єдності в тлумаченні поняття «**метатекст**». Не досягнули її і при обговоренні теорії метатекстів. Так, О. Попович вважає метатекстами всю «продукцію» метакомунікації, тобто як тексти про тексти, так і тексти в текстах (які обов'язково вказують на вихідний текст). Ю. Лотман включає в рівень метатекстів норми, теоретичні трактати, критичні статті, тобто сферу нормативних поетик. М. Майєнова ж пропонує цей термін для розмежування ситуації, в якій текст говорить про світ, від ситуації, в якій текст говорить про текст. Текст в тексті, на її думку, є метатекстом [див. 48, 39]. Ряд прикладів можна продовжувати.

Функціонально й когнітивно поняття метатексту потрібне тому, що якась частина тексту, яка зв'язує даний текст (частину тексту) з іншим текстом (частиною тексту), вимагає в першу чергу **впізнання**, можливості її співвіднесення з іншим текстом. Для інтерпретації такої частини необхідно, «по-перше, виявити її функцію в тексті, по-друге, фіксувати актуальний зв'язок з вихідним текстом, тобто її потрібно описувати за допомогою вихідного тексту» [48, 39]. Текст, частина якого є в іншому тексті, стає ніби описуючим текстом, метатекстом. Відповідно, **прототекст** – це «базовий текст, з опорою на який утворюється метатекст» [28, 26]. Ці функціональні різновиди інтертекстуальності реалізують багатоплановість тексту, створюють умови для розгортання текстової прагматичності.

Природно, що рух від тексту до метатексту стає реальним, якщо читач у своєму житті прочитує не один, а деяку множину творів, які, співвідносячись між собою, увирізнують шлях від окремих і відмінних явищ до сутності, яка їх зближує і, можливо, об'єднує, утворюючи міжтекстове смислонаправлене семантичне поле – інтертекст.

Говорячи про інтертекстуальність, варто розрізнити два її аспекти – читачький (дослідницький) і авторський. **З точки зору читача** інтертекстуальність – це установка на (1) глибше розуміння тексту або (2) подолання нерозуміння тексту (текстових аномалій) за рахунок встановлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами ($T \geq 1$). Для читача завжди існує альтернатива: або продовжити читання, розглядаючи деяку мовну формулу лише як фрагмент даного тексту, що нічим не відрізняється від інших і є органічною частиною його син-

тагматичної побудови, або для адекватного розуміння читаного тексту звертатися до текста-джерела, здійснюючи своєрідний «інтелектуальний анамнез», завдяки якому маркований елемент в парадигматичній системі текста-реципієнта виступає «зміщеним і відсилаючим до синтагматики вихідного тексту» [51, 17].

Текстову стратегію інтертекстуальності можна розглядати і в рамках творів одного автора. У цьому випадку відбувається взаємодія текстів, один з яких у часовому просторі передує іншому. Отже, інтертекстуальний принцип побудови творів базується на взаємопроникненні текстів різних часових просторів. **З точки зору автора** інтертекстуальність, або **автоінтертекстуальність** – це спосіб генези власного тексту і постулювання власного поетичного «Я» через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій та маскувань з текстами інших авторів. Аналогічно можна говорити про автоінтертекстуальність, коли при породженні нового тексту ця система опозицій, ідентифікацій та маскування діє вже в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатовимірність його «Я». Таким чином, у процесі творчості другим «Я» поета, з яким він вступає в «діалог» (чи, точніше, автокомунікацію «Я-Ти», «Я-Він»), може бути як поет-попередник, так і він сам. У процесі метаосмислення і метаопису створюється «діалогічність» літературних текстів. Ця «діалогічність» робить очевидним, чому подвійність стає таким органічним способом інтертекстуалізації: співвіднесення тексту з іншими породжує «двійників» як на рівні сюжету, так і на рівні «текст-текст» [див. 51, 20].

Завдяки авторській інтертекстуальності весь простір поетичної і культурної пам'яті вводиться в структуру тексту, що створюється, як смислостворюючий елемент, і таким чином літературна традиція йде не з минулого в сучасне, а з сучасності в минуле і «конститується будь-яким новим художнім явищем» [51, 21].

В залежності від того, як проявляється інтертекст у тексті – безпосередньо чи опосередковано, фіксовано чи динамічно – можна відрізнити і диференціювати інтертекстуальні зв'язки.

Безпосередність чи опосередкованість проявів інтертексту дозволяє розрізнити три основних типи інтертекстуальних відношень:

- текстуальні зв'язки – «безпосередні прояви у тексті його співвідношень з іншими текстами»;
- контекстуальні зв'язки – «опосередковані відношення тексту до текстів, що проявляються у ньому. Ці зв'язки сприймаються через контекст»;

- метатекстуальні зв'язки – «безпосередньо-опосередковані (тобто вони сприймаються безпосередньо, але через твір як динамічну іноформу тексту) відношення тексту до співвідношень, що появляються в ньому» [23, 9].

Ступінь фіксованості (= визначеності, локальності, необхідності) інтертекстуальних зв'язків може служити основою для подальшої конкретизації їх типології:

- **текстуальні зв'язки** («асоціації»):
 - ◆ цитати (явна чи прихована присутність);
 - ◆ ремінісценції (явне чи приховане посилання);
 - ◆ алюзії (натяк);
- **контекстуальні зв'язки** («впливи»):
 - ◆ запозичення, наслідування (творча залежність);
 - ◆ варіації, інтерференція, палімпсест (співтворчість);
 - ◆ пародія (творче заперечення);
- **метатекстуальні зв'язки** («повтори»):
 - ◆ стереотипи (системні співвіднесення);
 - ◆ архетипи (структурні співвіднесення);
 - ◆ кенотипи (творчі співвіднесення) [див. 23, 9–14].

Тут подано лише одну типологію інтертекстуальних зв'язків (Корабльової Н.). Інші ж класифікації багато в чому повторюються і взаємонакладаються, а класифіковані типи так чи інакше входять до ширших понять міжлітературної та інтертекстуальної взаємодії.

Значення концепції інтертекстуальності виходить далеко за межі чисто теоретичного осмислення сучасного культурного процесу, бо вона відповіла на глибинний запит світової культури ХХ–ХХІ ст. з її явним і прихованим тяжінням до духовної інтеграції. Набувши незвичайної популярності в світі мистецтва, інтертекстуальність, як жодна інша категорія, впливала на художню практику, на самосвідомість сучасного митця. І жоден творець, звичайно, якщо він знайомий із світовою класикою (і не обов'язково лише з літературою), ще не уникнув впливу «чужого» слова на свою творчість.

Неординарні митці, наприклад, В. Стус та І. Світличний також не могли залишатися осторонь такого впливу, незважаючи на замкнутість суспільства, у якому жили, й умови, за яких творили. Трагічні біографії таких письменників постійно стають своєрідним каменем спотикання при аналізі творчого доробку. Фахівці ж не повинні задовольнитися таким однобічним (достосованим до умов соціокультурного середовища) аналізом, а мусять пам'ятати, що мова йде про ви-

сокоосвічених та інтелектуально креативних людей, у поетичному світі яких спостерігаємо своєрідний синтез національної пісенно-мовної стихії, глибоко вкорінених традиційних реакцій української людини на ті чи інші події та кращих надбань світового мистецтва. Вони свідомо і цілеспрямовано освоювали досвід світової літератури. Дуже критично, вибірково, шукаючи відповідників, перегуків зі своїми смаками й уподобаннями. Останні, природно, змінювались. Однак в умовах повної суспільної, соціокультурної ізоляції майже кожен твір шістдесятників, спадщина в цілому пронизані інтертекстуальністю. Чому? Як це сталося?

Дослідження М. Бахтіна, Г. Блума, Ю. Крістєвої, М. Ріффатера, і їх послідовників в Росії і в Україні визначають «стратегію і тактику» пошуку відповіді на таке питання.

4.2. Значення творчості В. Стуса та І. Світличного для освоєння категорії інтертекстуальності в українському літературознавчому дискурсі

Часи початків духовного очищення від сталінського тоталітаризму, або так звана «хрущовська відлига», ознаменувалися появою такого літературного покоління, котре увійшло в культуру під назвою «*шістдесятники*». «Шістдесятництво в історії літератури було названо другим після модерністської епохи 20–30-х рр. ХХ ст. національним відродженням» [16, 26]. Точніше його можна було б означити *новаторською спробою* національно-культурного відродження, оскільки «ренесансні» ідеї не були тоді розгорнуті повною мірою. Визначальні ознаки новаторства українських «шістдесятників» зумовлювалися передусім світоглядним звільненням письменників з-під влади тоталітарної ідеології, утвердженням гуманістичного світобачення, виявами репресованого національного почуття. Це була спроба створення нової національної міфології, культивування естетичності і актуалізування незаангажованості мистецтва на ґрунті широко трактованої свободи творчості. Характерною ознакою нової хвилі національно-культурного відродження 60-х років ХХ століття було також намагання реабілітувати художні досягнення «розстріляного відродження» і відновити цілісну історико-літературну тяглість.

Свої естетичні пріоритети і вподобання письменники намагалися пов'язати з модерністськими художніми досягненнями вітчизняної та світових літератур. «Ідея індивідуально-філософської наснаженості мистецтва В. Свідзинського, досвід естетичної гри Б.-І. Антонича інспірували творчі інтенції цього покоління. Шістдесятники зробили спробу розгорнути повноцінний *інтелектуальний дискурс та психологічні студії*» [16, 26].

Василь Стус та Іван Світличний формувалися як філологи в той історичний період, коли не тільки радикально змінювалися філософсько-світоглядні орієнтири, а й відбувалися пізнавальні «повороти» в гуманітарних дослідницьких стратегіях. Не маючи під час навчання в «радянських» вищих навчальних закладах безпосередніх контактів з інтелектуалами позатоталітарного соціокультурного простору, вони силою логіки допитливої думки, вивчаючи українську літературу в світовому контексті (особливо будучи аспірантами Інституту літератури ім. Т. Шевченка під керівництвом О. І. Білецького), самостійно виходили на осмислення широкої проблематики, котра тоді окреслювалась як «діалектика традицій і новаторства».

Як засвідчила творча спадщина В. Стуса та І. Світличного, опублікована в 60-ті роки та оприлюднена за кордоном і в Україні пізніше, митці-вчені обирали таку стратегію, яка враховувала специфічні умови вияву літературного новаторства в рідній і світовій культурі. Основна колізія чи опозиція, яка має наскрізний характер у поетичних, літературно-критичних, перекладацьких текстах цих митців-дисидентів, зосереджувалася навколо суспільно-детермінованого, соціально-заангажованого, з одного боку, та іманентного, власне внутрішньокультурного розвитку літератури, новаторського вияву естетичної свідомості, з другого боку. Може, найвиразніше така колізія текстуально звербалізована у відгуку І. Світличного на неперіодичне видання нью-йоркської групи поетів «Нові поезії». Щоб акцентувати на логіці таких міркувань, варто навести простору цитату. Виокремлюючи це видання з-поміж «малопоетичного шумовиння», український «шістдесятник» тоді писав: «Поети нью-йоркської групи утримуються від суспільних чи естетичних декларацій, але з їхньої творчості видно, що згубність публіцистики для поезії вони розуміють добре, і тому прагнуть розв'язувати суто поетичні завдання: поєднати традиції української поезії з мистецькими надбаннями інших народів.

Таке завдання, залишаючись у сфері суто літературній, для української поезії вельми актуальне. Через цілий ряд історичних причин українська література розвивалась герметично, чимало здобутків ду-

ховної культури людства, без яких інші народи не уявляли свого розвитку, українською літературою не були засвоєні. Така провінційна ізольованість породжувала іноді хуторянські уявлення про цілковиту відрубність української культури, плекала почуття самовдоволення й нехиті до ширшої освіти і культури. І українська еміграція, що живе серед культурних надбань інших народів, самою долею покликана розширити вузькі рамки поетичної провінційності, переносячи на рідний ґрунт здобутки світової поезії» [40, 515–516].

Оцінюючи пріоритети і наслідки «розширення вузьких рамок поетичної провінційності», Іван Світличний підкреслив головне в продуктивному діалозі «чужого» і «свого»: «Але поети на Україні роблять це (діалог. – Л. Б.) не стільки засвоюючи чужомовні поетичні надбання, скільки розвиваючи власні поетичні традиції до все вищого й вищого рівня. Українські ж поети на еміграції, навпаки, сильні передусім тоді, коли вони переносять на український ґрунт поетичні здобутки інших народів» [40, 516].

У цьому руслі, виклавши логіку становлення теорії інтертекстуальності за межами України, цікавим є прочитання текстів, які творилися всередині УРСР, у такому контексті, в якому чужі новації ще не фігурували.

Враховуючи еволюцію літературознавчої думки від культурно-історичної школи через психологічні дослідження до структуралістських і постструктуралістських пізнавальних «поворотів», зважаючи на здобутки рецептивно-комунікативного підходу до інтерпретації літературних текстів, неважко переконатися, що інтерпретантою спадкоємності мистецтва слова в сфері міжлітературної рецепції є концепт міжтекстової взаємодії.

Особливість цієї взаємодії полягає в тому, що вона відбувається не між окремими мовними одиницями, що мають свою парадигматику і синтагматику, а між цілими текстами, які щоразу утворюють унікальну систему, що має пам'ять. За Ю. Лотманом, пам'ять тексту є «сумою контекстів, в яких даний текст набуває осмисленості і які певним чином ніби інкорпоровані в ньому» [33, 112]. А це, відповідно, пов'язується із осягненням семантичного поля інтертексту.

Саме ж відношення «інтертекстуальності» завжди пов'язане з виділенням інваріантних одиниць як змістового, так і операційного рівня, завдяки яким між двома текстами встановлюється відношення подібності і виробляється модель інтегративної взаємодії, що породжує новий перелом першоджерела, який і зауважує (сприймає, інтерпретує) компетентний реципієнт. На **змістовому рівні** можна в та-

кому разі говорити про *подібність композиційної і сюжетної організації* (наприклад, «Марко Безсмертний» В. Стуса та «Балада про Соняшник» І. Драча), про наявність загальних концептуальних установок («Фауст» Й. Гете та цикл «Мефісто-Фауст» І. Світличного); на операційному рівні проекція одиниць одного тексту в інший відбувається за допомогою референційної, комбінаторної, звукової і ритміко-синтаксичної пам'яті слова. Все це говорить про циклічність поетичних одиниць всередині поетичної мови як цілісної системи, яка має пам'ять. Тому «міжтекстова компетенція» якраз і «базується на тому, що в об'ємі читацької пам'яті зберігаються сліди раніше прочитаного, прийоми літературних описів, принципи різних жанрів, моделі різноманітних переосмислень, моделі різних тропів, схеми можливих стратегій та інтерпретацій, які враховують, що смисл включень може поступово відкриватися в подальшому контексті й авторських коментарях» [2, 9].

Аспект поліваріантної інтерпретації змісту притаманний майже всім творам В. Стуса та І. Світличного, де, як слушно висловила В. Мельник, «підтекстова інформація проявляється на тлі певної сюжетки як її дешифруючий код, як особлива постінтерпретація, що вибудовується в результаті пізнання літературного твору з перебігу асоціацій, образів, натяків, вмотивовуючи, таким чином, «внутрішнє» смислове наповнення твору, часом більш значуще, ніж його поверхнева сюжетна оболонка» [36, 95].

Цілком умотивованою (для того часу, та й для сучасності) є екзистенціалістська налаштованість творчих пошуків І. Світличного та В. Стуса, а надто останнього, який намагався знайти порятунку від національної катастрофи у зовнішніх (ненациональних) чинниках. Інкримінований йому «абстрактний гуманізм», який сформувався на основі французької філософської традиції 30–50-х років та на «онтологічній» літературі, дав унікальний вірець того, коли національна мова (мова чітких координат) набуває екстравертних ознак, котрі дають їй можливість здійснювати комунікацію з «інтернаціональним контекстом». Саме в творчих, естетичних міркуваннях В. Стуса та І. Світличного помітно спробу дистанціюватися від української традиції, своєрідну деконструкцію такого негативного феномена, як обожнювання національного мономіфу, зокрема через ґрунтовну й глибоку критику окремих складників: наприклад, впливу візантійства та православ'я на українську континуальність, творчості І. Котляревського, поезії Лесі Українки, творчості багатьох сучасників і ровесників. Тому стає зрозумілою така глибока й стійка зацікав-

леність В. Стуса поезією Р. М. Рільке, така наполегливість у її освоєнні й перекладанні. До Р. М. Рільке В. Стуса провадив його загальний інтерес до європейської духовної культури, зокрема новітньої. Адже творчість Р. М. Рільке – це не лише одне з яскравих породжень цієї культури, а й її високий поетичний синтез. Проте в основі своєї творчість австрійця пов'язана з глибинною традицією німецькомовної поезії. В. Стуса вабили також і «вірші-речі» Р. М. Рільке, які у предметному образі органічно виражали духовний зміст, не перетворюючи чи відверто цей образ у символ.

Людам ХХ ст. важко читати давні книги: заважає звичка недовіроливо і поблажливо ставитись до книги – брак культури, серйозної зосередженої думки. І разом з тим уже цілком очевидно, що гра в заміники вичерпується, і треба повертатися до джерел. Сьогодні це – твори Й. Гете, Р. М. Рільке, Т. Шевченка, І. Франка і багатьох-багатьох інших. Яким буде цей список завтра, післязавтра чи через значно суттєвіший проміжок часу? Адже стадіальність інтерпретаційних процесів розкриває їх закон: у міру руху від часу створення до життя в новому контексті зростає інтерпретаційна активність і ускладнюється система перекодування. Тому в книзі домінує спрямованість уваги не на конкретні твори, а на загально-людський контекст розуміння, що «оживає» за кожного нового прочитання, залишаючись щоразу іншим, глибоко особистим і динамічним. У цьому значенні інтертекстуальність виступає своєрідним лабіринтом, у якому знаходиться читач. У. Еко визначає його у вигляді різомі. Вона влаштована так, що будь-який шлях може перетнутися з іншим. Тут відсутній центр, периферія, немає і виходу. Це – безмежність. Саме таким є простір інтерпретаційної здогадки. Її джерелом є текст, який ніколи не вичерпується у своїх інтерпретаційних можливостях через органічне вплетення у загальнокультурний дискурс людства.

В. Стус та І. Світличний, як і багато інших інтелектуалів-шістдесятників, намагалися не так переосмислити та переінтерпретувати класику, як поглибити її, доповнюючи емоційні конотації від прочитання смисловими індивідуальними інтерпретаціями та приміряючи й вивіряючи справжність читаного на собі.

Відтак маємо ще один – нехай і не цілком очевидний, але, з тієї ж причини, й значно відвертіший текст, що й унаочнює власну позицію поета, і дає можливість наповнити конкретним змістом напівтермін «самособоюнаповнення» – введений М. Коцюбинською для характеристики інтелектуально-емоційного заповнювання порожнечі В. Стусом та І. Світличним, що нині в окремих наукових працях залучається

до наукового обігу вже як термін. Отож, відживлення (напоювання) себе за посередництвом іншого тексту, що дозволяє й виростати «у себе» й глибше осягати інший твір, у період табору стає для І. Світличного та В. Стуса (звісно ж, до певної міри вимушено, спричинено ворожістю зовнішнього світу) не лише головним джерелом емоцій, а й певним – нехай і доволі маргінальним – елементом творчої реалізації. Такою собі «грою в бісер», – як сказав Д. Стус, – на чужій території, чужим матеріалом, але за власними правилами конструювання» [45, 44].

Всі міжтекстові ланцюги дають підставу твердити, що завдяки одночасному накопиченню і розщепленню інтертекстуальних зв'язків у кожному конкретному тексті співіснують декілька «різночасових» суб'єктів висловлювання і декілька художніх систем. Саме тому такий навантажений «підтекстами» текст відкритий для різних читачьких та дослідницьких інтерпретацій. У цьому, на думку В. Набокова, відбивається «гіпертрофія чуття письменника по відношенню до читача» (Фатеєва Н.) [51, 267]. Ця «гіпертрофія» виводить інтертекстуальні відношення на рівень «гіпертекстових», і виникає «рухлива специфічність», яка оформлюється і складається «із всієї сукупності текстів, мов і систем і відновлюється в кожному новому тексті» (Р. Барт) [5, 11–12]. А значить, не виникає жодного протиріччя між рядками В. Стуса й І.Світличного, які обидва виявились одночасно ніби всередині і зовні української літератури.

Тенденція розгортання навколо одного тексту низки співвіднесених з ним текстів інших авторів дозволяє В. Стусові та І. Світличному визначити свою відмінність від інших авторів, утвердити власне творче «я» серед інших і стосовно інших. По суті, інтертекстуальність стає *механізмом метамовної рефлексії*. Однак, інтертекстуалізація і авторефлексія, пропущені через теорію «деконструкції» Ж. Дерріда, приводять до зворотнього ефекту – повного розчинення, розсіювання авторського «Я» в семіотичному просторі «чужих» слів і образів «третьої особи». Та прагнення В. Стуса та І. Світличного через посередництво семіотичної й мовної гри досягнути відмінності від інших зовсім не обертається «децентруванням суб'єкта» (Ж. Дерріда) чи «смертю автора» (Р. Барт). Значить, функції інтертексту в кожному тексті вищеназваних митців визначаються виключно через «Я» автора, оскільки введення інтертекстуального відношення – це перш за все спроба метатекстового переосмислення претексту з метою вилучення нового смислу із «свого» тексту. Ступінь прирощення смислу у цьому випадку і є показником художності інтертекстуальної фігури.

Таким чином, теорія інтертекстуальності не привноситься готовою в українське літературознавство, а освоюється ним у рецептивно-комунікативних актах ідеальних читачів, якими були серед інших українських шістдесятників насамперед В. Стус та І. Світличний.

* * *

Характер цього розділу формувала сучасна пізнавальна ситуація, в якій функціонує українська наука про літературу. Справа в тому, що новітній поняттєво-термінологічний інструментарій, сформований в епоху постмодернізму, активно проникає в літературознавчу практику, одночасно стикаючись з давніми терміносистемами, літературознавчими концептами, породженими іншими мистецькими реаліями. Так заявила про себе *потреба специфіки засвоєння пізнавально-методологічних новацій* поза ареалом їх зародження. Вона актуальна для кожної національної літератури, але має особливе значення на «пострадянському» просторі у зв'язку з тими пізнавальними «поворотами», які сталися в гуманітарній сфері протягом другої половини ХХ століття. Ці «повороти» пов'язані зі зміною ракурсу розгляду спільного предмета, на який спрямовують увагу інтелектуали академічних установ у міждисциплінарних дослідженнях. Це зумовлює необхідність зосередження уваги дослідника на саморефлексії, внаслідок чого відбувається переакцентування в системі знань про традиційні навчально-дослідні предмети.

Важливою закономірністю розвитку мистецтва як явища культури в цілому є постійне притікання текстів ззовні. Переміщуючись з одного культурного контексту в інший, текст набуває рис моделі культури, однак «поводить» себе самостійно. Він має текстові і метатекстові елементи. Будучи динамічним, внутрішньо різнорідним явищем, текст виявляє свої особливості не тільки у взаємодії з метатекстом, а й в процесі взаємодії зовнішнього тексту з текстовими структурами в іманентному світі даного твору.

Тому інтертекстуальність, яка багато чим завдячує діалогізмові М. М. Бахтіна, на перше місце ставить категорію відношення; її мета – не подолання, а гармонізація, яка містить і ідею розриву (опозиції, аналогії) як способу трансформації. Інтертекстуальність переносить проблеми всередину мови, яка розуміється як взаємоспіввідношення текстів, як письмо-читання.

Інтертекстуальність саморозкривається в поєднанні кількох параметрів:

- по-перше, поняття інтертекстуальності проявилось як «текст» – як термін, котрий виник в конкретній історичній ситуації, в конкретних наукових працях і відтворений пізніше в інших наукових дослідженнях і в інших культурно-історичних ситуаціях;
- по-друге, поняття інтертекстуальності проявилось як «твір» – коли його термінологічні межі стали розмиватися і виявляти інші визначення, відкриваючи можливості метафоричного і символічного функціонування (творчість В. Стуса та І. Світличного);
- по-третє, поняття інтертекстуальності проявилось як «контекст» – коли співвідносні з ним поняття стали сприйматися як параметри його характеристик;
- по-четверте, поняття інтертекстуальності проявилось як «інтертекст» – коли почав виявлятися його онтологічний зв'язок з багатьма іншими, співвідносними з ним поняттями;

Різноманітні форми прояву інтертекстуальності (ремінісценції, алузії, рамкові компоненти, епіграфи) набувають нового звучання в поезії творів В. Стуса та І. Світличного, вступаючи у взаємодію не тільки з макро- і мікроконтекстом, а й з широким спектром художніх засобів. Застосування даного підходу (теорії міжтекстової взаємодії. – Л. Б.) дає можливість систематизувати і краще зрозуміти твори В. Стуса та І. Світличного. Усю життєву масу вражень, реалій автори перетворили на поетичний матеріал одного-єдиного, пливкого і зничомого духовного стану. Цей стан виступає композиційним вістрям твору, оминути який неможливо: інакше уся картина розсиплеться.

Теорія та історія літератури засвідчує постійну присутність інтертексту на формальному рівні, що надає творові специфічного звучання, по-різному трактованого в різні періоди й пов'язаного з розумінням тексту як відкритої структури, як іграшки, з парадоксальним новаторством і тяжінням до традиційності, епатажністю й експериментаторством, «вивільненням» мови, що відображає потік свідомості; з пошуком «готового» чи застосуванням «знайденого» матеріалу для тексту в інших формах культурного життя та перефокусуванням його значення в нових контекстах.

Не варто розмежовувати свідому імітацію форми та змісту попередніх літературних явищ і так зване стихійне відтворення ідей, форм, ідеалів, які властиві епосі в цілому. Теорія інтертекстуальності, застосована до творчості поетів-шістдесятників, пов'язується з мотивами пам'яті, культури, збереження слова, діалектики традиції і новаторства.

Література

1. Автор и текст. Петербургский сборник / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – Вып. 2. – 470 с.
2. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики в интерпретации художественного текста. – СПб.: Образование, 1995. – 59 с.
3. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія // Дивослово. – 2000. – № 2. – С. 5–7.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
5. Барт Р. S/Z. – М.: РИК «Культура». Изд-во «Ad Margsnet», 1994. – 303 с.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 444 с.
7. Беляева Н. Исторична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 58–64.
8. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської і грецької на українську наново перекладена: Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства, 1988.
9. Блум Х. Страх впливня. Карта перечитывания. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с.
10. Бухаркин П. О функции цитаты в повествовательной прозе // Вестн. ЛГУ. Сер.2, История, языковед., литературовед. – 1990. – Вып. 3. – С. 29–37.
11. Вербицкая М. В. К обоснованию теории «вторичных текстов» (в литературоведении) // Научн. докл. высш. шк. – Филологич. науки. – 1989. – № 1. – С. 30–36.
12. Владимирова Н. Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. – Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 1998. – 188 с.
13. Владимирова Н. Г. Категория интертекстуальности в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. Материалы международной научной конференции (МГУ, май 1997). – М.: Рандеву–ЛМ, 1998. – 501 с. – С. 182–188.
14. Гольберг М. Діалог і проблеми взаємодії культур // Діалог культур. Україна у світовому контексті. – Львів: Край, 1996. – С. 6–16.
15. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Сов. писатель, 1992. – 432 с.
16. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26–42.
17. Зверева Г. И. Роль познавательных «поворотов» второй половины XX века в современных российских исследованиях культуры // Выбор метода: Сборник культурологических работ. – М.: МГГУ, 2001. – С. 11–20.
18. Іванченко М. Алюзія в словесній творчості Т. Шевченка // Дивослово. – 1999. – № 1. – С. 4; № 2. – С. 4–8.
19. Ильин Илья. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Имтрада, 1996. – 256 с.
20. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
21. Інтертекстуальність // Хима Г. Современные направления в литературоведении. – К.: Четверта хвиля, 2000. – 180 с. – С. 132–138.
22. Киричук С. Інтертекстуальність – автоінтертекстуальність: до постановки питання // Вісник Львів. ун-ту. – 2004. – Вип.33. – Ч. I. – С. 160–164.

23. Кораблева Н. В. *Интертекстуальность литературного произведения: Учебное пособие.* – Донецк: Кассиопа, 1999. – 28 с.
24. Косиков Г. К. *Структурализм versus постструктурализм // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: Сборник работ (отв. ред. Л. Г. Андреев).* – М.: Экон, 2000. – 256 с. – С. 207–240.
25. Кристева Ю. *Разрушение поэтики // Вестник МГУ.* – Сер. 9. – Филология. – 1994. – № 5. – С. 44–63.
26. Кристева Ю. *Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ.* – Серия 9. – Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124.
27. Кристева Ю. *Полилог.* – К.: Юніверс, 2004. – 480 с.
28. Кузьмина Н. *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка.* – Екатеринбург, 1989. – 267 с.
29. Лапко О. *Категорія автора у світлі художньої комунікації і системного розуміння літературного теору // Вісник Львів. ун-ту.* – Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33. – Ч. I. – С. 129–136.
30. *Літературознавчий словник-довідник.* – К.: ВЦ Академія, 1997. – 752 с.
31. Лихачев Д. С. *Литература–Реальность–Литература: Сборник.* – Л.: Сов. писатель, 1984. – 271 с.
32. Лотман Ю. *Анализ поэтического текста.* – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
33. Лотман Ю. *К построению теории взаимодействия культур // Ю. Лотман. Избр. статьи: В 3 т.* – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – 479 с. – С. 110–120.
34. *Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
35. Лотман Ю. *Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* – Львів: Літопис, 2001. – 832 с. – С. 581–597.
36. Мельник В. *Семантика виокремлення певного словесного комплексу внаслідок гіпометрії віршового ряду в поезії В. Стуса // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України.* – Вип. 2. – К., 2001. – 171 с. – С. 93–98.
37. *Москвою М. Антитетична критика Гарольда Блума // Вісник Львів. ун-ту.* – Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33. – Ч. I. – С. 116–120.
38. Ортега-и-Гасет Х. *Этюды об Испании.* – К.: Новый круг – Пор-Рояль, 1994. – 320 с.
39. Пигалев А. И. «Деконструкция» и «диалог» как стратегические альтернативы культурологического исследования // *Выбор метода: Сборник культурологических работ.* – М.: МГГУ, 2001. – С. 60–69.
40. *Світличний І. Серце для куль і для рим.* – К.: Рад. письменник, 1990. – 581 с.
41. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької.* – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
42. Смирнов И.П. *Порождение интертекста: Опыт интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака.* – 2-е изд. – СПб: Образование, 1996. – 191 с.
43. *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник.* – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 215–221.
44. *Современный словарь-справочник по литературе (Сост. и науч. ред. С. И. Кормилов.* – М.: Олимп, Изд-во АСТ, 2000. – 704 с.
45. Стус Д. *Берегами конспектів В. Стуса: До літературної біографії письменника // Слово і час.* – 2000. – № 9. – С. 42–44.
46. Ткаченко А. *Мистецтво слова: Вступ до літературознавства.* – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
47. *Томашевский Б. В. Теория литературы.* – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

48. Тороп П. Х. Проблема интекста // Сб. науч. тр. Текст в тексте. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 33–44.
49. Тугушева М. К. К проблеме взаимодействия культур // Вопросы литературы. – 1986. – № 3. – С. 71–101.
50. Тухарели М.Д. Аллюзия в системе художественного произведения: Автореф. канд. филол. наук (10.01.08.). – Тбилиси, 1984. – 25 с.
51. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
52. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – СПб: А-CAD, 1994. – 405 с.
53. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с. – С. 248–262.
54. Чонка Т. Дещо про діалогічну сутність творчої реальності // Збірник на пошану професора Марка Гольберга (Ред. кол. Тетяна Біленко (гол.редактор), В. Меньок, Є. Пшеничний та ін. – Дрогобич: Вимір, 2002. – 324 с. – С. 209–215.
55. Balbus S. Między stylami. – Kraków, 1987. – 443 s.
56. Bolecki W. Pre-teksty i teksty. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998. – 245 s.
57. Czapplewicz E. W kręgu dialogu // E.Czapplewicz. Pragmatyka, dialog, historia. – Warszawa: PWN, 1990. – S. 202-271.
58. Genette G. Palimpsestes: Le litterature au second degre. – P., 1982.
59. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich wydawnictwo, 1998. – 706 s.
60. Intertextuality in Faulkner. – Jackson, 1985.
61. Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien / Hrsg. von Broich U., Pfister M. – Tübingen, 1985.
62. Kasperski E. Dialog i dialogizm. Idee. Formy. Tradycje. – Warszawa.: DW «Elipsa», 1994. – 227 s.
63. Nycz R. Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze. – Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995, – 272 s.
64. Perrone-Moises L. L'intertextualite critique // Poetique. – P., 1976. – № 27. – P. 372–384.
65. Pfister M. Pola odniesien intertekstualności. Odniesienia do systemu // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej (pod redakcja Haliny Janaszek-Ivaničkowej. – Warszawa, 1997. – S. 182–187.

Розділ 5.

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТЕКСТУАЛІЗАЦІЇ МОЖЛИВИХ СВІТІВ

5.1. Концепція світу і «світів» в естетиці Романтизму: перекладознавчий аспект

Причин, чому епоху Романтизму можна вважати переломною у становленні та розвитку перекладацького мистецтва та перекладознавства є кілька і вони криються в його основних засадах щодо розуміння *людини* (митця), *нації* (національної культури, мистецтва та літератури), *світу* (у цей час Гете вперше вводить термін «світова література»). Подібні думки готували ґрунт для нової епохи, яка стала переломною і в розвитку мистецтва в цілому, і в розвитку мистецтва перекладу зокрема. У Романтизмі знайшов своє завершення тисячолітній цикл розвитку європейської культури. У цій філософсько-естетичній системі було повністю переосмислено досвід та художні традиції попередніх епох, особливо Античності, Середньовіччя, Бароко та Ренесансу, і вироблено специфічний підхід до творчості та творчої особистості, мистецького універсуму. Розпочавшись як вибух антираціоналізму проти поглядів Просвітництва, *Романтизм як нове світочуття* культивував заперечення засад Класицизму, нормативності і регламентації у мистецтві, відтак – заперечення панівного на той час «наслідування природи». На думку романтиків, митець не змальовує дійсність, а перетворює її; художник *не відтворює навколишній світ, а творить свій власний*, реальніший від існуючого.

Суб'єктивізм цієї епохи – нове для Європи явище – ґрунтувався на філософії І. Г. Фіхте і полягав у підвищеному інтересі до глибини особистості та її творчості, до неповторного в людині – внутрішнього

*безконечності її душі та світу, багатомірності та невичерпності людського «Я», а також – у пошуках нових зв'язків між «Я» та світом. Розуміння людини як малого Всесвіту, самобутнього мікрокосмосу вилилось у культ індивідуального не лише в художній творчості, а й в науці. Дійсність почала розглядатись теж як непідвладна розумові, повна таємниць, які неможливо розкрити за допомогою раціонального пізнання. Розумом неможливо сягнути космосу, – вважали романтики, – у безконечний Всесвіт можливо проникнути лише інтуїтивно. Центральне місце у вченні багатьох філософів цієї доби займають поняття віри, непізнаваного, трансцендентного (термін, запозичений романтиками у Е. Канта). Потяг до інтуїтивного, безконечного вилився у руйнування рамок в мистецтві та науці – абсолютизацію художньої творчості як єдиного шляху повної реалізації свободи, де провідне місце посіли творча уява, фантазія, рефлексія, самовираження, динаміка переживань, почуттів та настроїв. Пошуки трансцендентного розкололи світ на матеріальний та нематеріальний, що стало причиною появи в романтичній системі понять *двосвітності, двомірності, роздвоєності*. Ця роздвоєність помножена на безконечність неповторної особистості/особистостей дала в результаті *нескінченну множину індивідуальних невичерпних світів*.*

Подібна ситуація була і у вченні романтиків про націю, національну культуру, мистецтво – своєрідні форманти *національного світу*. Почавшись з уваги до окремої епохи та країни як неповторної (у працях Дж. Віко, Ф. Г. Клопштока, Й. Г. Гердера), інтерес мислителів того часу перемістився на народні джерела, фольклор, світогляд кожної нації; згодом цей процес був підсилений пошуками екзотичного, самобутнього, «іншого», яке романтики прагнули знайти в чужих народах. Щоб досягнути окрему націю, треба досягнути її дух, а це можна зробити лише занурившись у її *космос* – мову, культуру, народну словесність. Це було найбільшим поштовхом до системного вивчення мов, культур, фольклору, мистецтва. Саме тут вперше гостро постала необхідність «нової» форми перекладу, яка би була не переспівом чужого, а могла відтворити найдрібніші нюанси, найменші деталі, дух митця і його *універсуму* (якщо мова йшла про переклад художнього твору чи творчості), *дух нації* (якщо перекладались народні сказання, легенди, казки, народна лірика). Закони, що декларувались до окремої особистості – неповторність, самовираження, свобода – почали застосовуватись до розуміння націй, було переосмислено роль, яку відіграє художній переклад в духовному житті та суспільному розвитку нації та держави.

Посилений інтерес до проявів усього «іншого», підсилений новими географічними відкриттями та можливостями подорожування в екзотичні країни, спричинили «вибух» інтересу до «чужого» слова. Тут нас насамперед цікавить не переклад як засіб спілкування, необхідний для взаєморозуміння, а проблема відтворення однієї культури іншою. Ситуація щодо цього виду перекладу виявилась парадоксальною. Епоха, кредом якої був кантівський вислів «Геній не кориться правилам, а створює їх», яка зруйнувала рамки творчості та проголосила свободу самовираження, тепер сама окреслила строгі закони щодо відтворення словесності інших народів, висунула вимоги дослівної точності та відповідності перекладної версії, щонайточнішого відтворення духу епохи, місцевої самобутності, національного колориту. Відтепер перекладач повинен був коритись законам, створеним геніями оригіналів. До того ж, як і мистецтво не може бути наслідуванням природи, переклад теж не повинен бути просто наслідуванням твору, адже, як вважав Жан Поль, копіюванням не можна досягти рівня оригіналу, – перекладач повинен заново створити твір.

Отже, перекладацька діяльність стала клопітким заняттям, але, водночас, привабливим, бо почала сприйматись на межі зі словесними іграми, мовними ребусами – з одного боку, а з іншого – інтуїтивним проникненням у мистецькі та національні космоси, трансцендентною діяльністю. Йоган Фрідріх Гельдерлін, Людвіг Тік, Йоган Готтфрід Гердер, Йоган Фрідріх фон Шіллер, Август Шлегель, Фрідріх фон Гарденберг (Новаліс), Йозеф фон Айхендорфф, Клеменс Brentано, Ахін фон Арнім – далеко не повний перелік мислителів епохи Романтизму, що активно займались художнім перекладом; а багато з них – розробляли засади перекладознавства у своїх філософсько-естетичних працях чи мистецьких маніфестах. Саме у цих теоретичних працях були окреслені стійкі тенденції щодо опрацювання проблем художнього перекладу та порозуміння між культурами, їх самобутніми світами.

Пошуки епохи Романтизму у сфері перекладознавства відбувались кількома шляхами. Один з них полягав у намаганні осмислити поняття *мова – особистість – нація – естетична система* у взаємній обумовленості. Перша спроба такого осмислення належить Йогану Готтфрідру Гердеру, який, вивчаючи Китай, Індію, країни Далекого Сходу, минуле багатьох народів, у своїй «Ідеї до філософії історії людства», окреслив своєрідність різних епох та націй, що постають у певному поєднанні природних умов і народних традицій, виявив зв'язок творчості з історичним розвитком кожного народу.

Гердер переосмислив зв'язок між поняттями мова, культура, нація у своїх розвідках «Дослідження про походження мови», «Про вплив поетичного мистецтва на звичаї народів у старі та нові часи», де важливе місце належить розмежуванню природного та духовного начал людини та мови. Висловлюючись з приводу проблем та можливостей перекладацького фаху, вчений протиставляє французьку та німецьку традиції: французи, що надміру горді своїм національним смаком, «підганяють» усе під нього і не бажають прислухатись до чужих уподобань та поглядів; натомість «бідні німці», що не мають «ні публіки, ні вітчизни, ні тиранічних прихильників національного смаку», прагнуть бачити в перекладі оригінал таким, яким він є [18, 26]. Згодом ця думка знайде підтвердження й у Й. В. Гете: «Одна із рис німецького національного характеру – з повагою ставитись до всього іноземного і вміти цінувати чужу своєрідність... Саме ця наша особливість та ще більша поступливість німецької мови ведуть до того, що німецькі переклади відрізняються безумовною вірністю першотвору» [10, 483]. Гердер усвідомлював, що «Перекладати можна по-різному. Усе залежить від того, якого письменника ви перекладаєте і яку ціль при цьому переслідуете» [10, 481]. На думку Гердера, якщо перекладач хоче віддати належне і оригіналу, і рідній мові, то він повинен володіти творчим генієм і пам'ятати, що хороший переклад відкриває нові можливості рідної мови і є своєрідним «каталізатором прогресу».

Й. Г. Гердер не був поодиноким у цих пошуках. Суголосні ідеї знаходимо й у працях Вільгельма Гумбольдта, який проводив власні дослідження у цьому руслі. Зокрема у працях «Про відмінність будови людських мов та її вплив на духовний розвиток людського роду», «Про вплив різного характеру мов на літературу та духовний розвиток» головну увагу він зосереджує на проблемах вираження, розуміння, мовотворення, формування думки. У вченні Гумбольдта *нація* постає як творча індивідуальність з власним характером, *духовним світом*, самобутніми традиціями і уподобаннями; а мова – як вияв духу – безперевний творчий процес, «орган формування думки», духовне втілення індивідуального життя нації: «Мова є наче зовнішній прояв духу народів: мова народу є його дух, і дух народу є його мова, і важко уявити собі щось більш тотожне» [5, 68]. Мова виражає індивідуальне *світочуття народу* і цим самим визначає духовні взаємини людини зі світом: «Серед усіх проявів, через які пізнається дух і характер народу, тільки мова здатна виразити найсамобутніші й найтонші риси народного духу і характеру та проникнути в їхні сокровенні таємни-

ці» [5, 69]. Ще одна проблема, якої торкнулись Гердер та Гумбольдт, – це проблема зв'язку мови та різних творчих поколінь: у кожній мові закладене самобутнє *світобачення* не лише окремої людини, нації, але й окремої епохи. Мова «насичена» думками і переживаннями попередніх поколінь, зберігає їх живе дихання, її звуки та слова пов'язують предків та нащадків. Мова сильніша, ніж її сучасники, адже одні покоління проходять, а мова залишається для поколінь наступних, які пізнають її глибину та через неї розуміють своїх попередників.

У своїх дослідженнях різних національних мов, їх законів В. Гумбольдт намагався вивести спільний закон творення та передачі думки, який повинен був ґрунтуватись на загальнолюдському в кожній нації: «В мові таким дивним чином поєднуються індивідуальне з загальним, однаково правильно сказати, що увесь людський рід розмовляє однією мовою, і що кожна людина володіє своєю власною мовою» [5, 74]. Власне ця суперечність не дозволила німецькому мислителю вирішити проблему неперекладності, неможливості відтворити, повторити чийсь життєвий досвід. Як вважає дослідник, кожна мова описує навколо свого народу коло, – «коло, з якого людині дано вийти лиш постільки, поскільки вона тут же вступає в коло іншої мови», тому «освоєння іноземної мови можна було би уподібнити завоюванню нової позиції в колишньому баченні світу» [5, 80]. З одного боку, В. Гумбольдт визнавав, що у певній мірі кожна ідея може бути виражена у будь-якій мові; з іншого – розумів, що відмінності між мовою окремих особистостей, статей, поколінь, націй, країн та епох занадто великі, щоби висловлювати оптимістичні прогнози щодо можливості порозуміння через переклад. Звичайно, мова в перекладі «перекидає містки» між людьми та культурами, стаючи посередником взаєморозуміння, але цим ще більше підсилює відмінності між ними, оскільки повністю залежить від позасвідомої енергії людської особистості. Тому перекладач повинен володіти вродженим даром проникнення у сферу слів та «носити в собі ключ» до розуміння усіх мов.

Дещо іншим шляхом у пошуках відповідей, поставлених у цій сфері своїми попередниками, ішов Фрідріх Вільгельм Шеллінг. Він розглядав переклад під іншим кутом зору, вбачаючи проблему не стільки в нерозумінні інших національних культур, скільки в нерозумінні глибини мистецтва та душі генія – *мистецького світу*. Маючи справу здебільшого з перекладами художніми, Ф. Шеллінг шукав відповіді на питання: як можна кінечним розумом збагнути безконечність душі генія, безконечність позасвідомого, яке він вклав у своє творіння –

безконечність його універсуму і зафіксувати це засобами напівматеріальної / напівдуховної мови? Послугуючись у своїх естетичних досліджах категоріями ідеального та реального, суб'єктивного та об'єктивного, безконечного та кінцевого, свободи та необхідності, він намагався розробити метод конструювання, за допомогою якого можна було би виробити ідеальну модель *світу мистецтва*, яка б діяла для будь-якого виду творчої діяльності. Але вже у своїй «Філософії мистецтва» він розумів непосильність такого завдання: «Хто може належним чином говорити про те божественне начало, що керує митцем, про той внутрішній дух, який надихає його твори, як не той, хто сам охоплений цим священним вогнем? Чи можна намагатись підкорити конструюванню те, що неосяжне у своїй першопричині?... Хіба геній не настільки ж незбагнений за допомогою понять, як і не може бути створений за допомогою законів?» [14, 50]. Уся теорія Ф. Шеллінга насичена ідеєю світу як творчості і творіння: у нього мова і світ є досконалими творами мистецтва Творця, отже людина не може їх осягнути, але може вивчати, наближаючись до їх розуміння. Тому він відмовляється пропонувати якийсь готовий рецепт щодо процесу творчості чи перекладу як творчого процесу, залишаючи за митцями право покладатися на божественне начало, внутрішню інтуїцію, без якої ніхто не може проникнути в *духовний світ ідеального*. Досконалий твір мистецтва містить у собі вічність. Але це – та вічність, яку В. Г. Вакенродер окреслював як таку, що спрямована не назовні, а всередину, вглибину.

Погодившись з положенням Гердера про рівноправність естетичних ідеалів кожного народу, вбачаючи в них безконечну зміну форм та втілень божественного, романтики все частіше висловлювали думку про необхідність розуміти і перекладати художні твори «мовою вічності», що має стати спільною для всіх епох і націй мовою мистецтва. Пошуки ключа до універсальної мови виявилися у потязі до мистецтва як сфери повної свободи, де вічне домінує над земним та скороминущим, духовне – над матеріальним, трансцендентне над іманентним, де митцеві задано безмежний часопростір для створення нової художньої дійсності.

Інтерес до внутрішнього, духовного, трансцендентного, інтуїтивного, психології митця та мистецтва привів романтиків до тієї межі, коли сама мова виявилась недостатньою для висловлення власних глибинних устремлень не лише у творчості, а й у філософських та мистецьких дослідженнях. Мовою вічності стала для них мова символів та алегорій, де *художня образність є законом безконечного світу*,

глибинним виявом *світового духу*, вічністю, «закодованою» у мистецькому творі. Тому вони у своїх дослідженнях все частіше вдавались до метафоричних картин, втілення їх у художній формі: універсум було окреслено як книгу, життя – як роман, світ – як текст, що накреслило можливий шлях до розуміння дійсності через слово.

Стосовно проблем перекладу найцікавішою, на нашу думку, є теорія Клеменса Brentano, мистецьки опрацьована в символах у його романі «Годві»: «Кожна мова – подібна до своєрідного інструмента, і лише ті могли б перекладатися, які є найбільш подібними; але музика є... музикою, а не композицією із зусиллям виконавця та вигляду його інструмента. Вона витворюється там, де інструмент, майстер тону і музика поєднуються в досконалості. Багато перекладів, особливо ті з італійської завжди будуть тонами гармоніки чи духовних інструментів, які перекладаються на струнні чи ударні» [1, 418–419]. Ще одна метафора, до якої вдається Brentano, полягає в подібності перекладу до пересаджування дерева в інший ґрунт, на іншу територію. Він вважав, що чим талановитіший митець, тим цей процес менш болісний. Адже такі генії, як Петрарка та Шекспір стоять над своєю мовою і над своїм часом – ні мова, ні час не сковують їх, «тому їх можна знову пересадити в інший добрий ґрунт» [1, 419]. Однак, як вказує німецький мислитель, перевезений дуб приймається лише тоді, коли в нього відтяти маленькі корінці; так і в перекладі – щось залишиться поза межами нового втілення. Згодом до цієї метафори вдався й Ф. Д. Шляєрмахер, який з приводу художнього перекладу зазначав: «Наш ґрунт став більш щедрим та родючим, а клімат – м'якшим та приємнішим, можливо, внаслідок того, що ми пересадили до себе багато іноземних рослин...» [17, 54]. Brentano, як і його попередники, був свідомий того, що досконалий переклад неможливий, бо в будь-якому випадку, твір проходить крізь призму сприймання перекладача, який накладає на нього свій відбиток. Це, вказує він, подібно до того, коли зелене скло є медіумом сонця, і тоді ми бачимо сонячне проміння і усю кімнату, яку воно наповнює, у зеленому кольорі.

Одна з найбільш цілісних перекладознавчих теорій епохи Романтизму належить Новалісу, хоча його власний перекладацький досвід був порівняно з іншими його сучасниками незначний. Осердям його концепції стало ототожнення перекладу з поетичною творчістю в цілому. Вбачаючи своє завдання у «відчитуванні зашифрованих знаків» світу, – мови природи та мистецтва – неземного, він шукав шляхів заміни цих знаків іншими, можливості їх передачі. Основна думка викладеного ним у «Фрагментах» вчення полягає у поділі перекладів на

граматичний, творчий та міфічний. Перший, що є перекладом у звичайному значенні слова, вимагає освіченості перекладача та дискурсивних здібностей. Для *другого* потрібен ще й високий поетичний талант, щоб переспів не став пародією. *Третій* тип, що перетворює переклад у міф, є «перекладом у найвищому значенні цього слова. Вони передають чисту ідеальну сутність індивідуального художнього твору. Вони передають не реальний твір, а його ідеал» [9, 331]. Новаліс вважав, що істинних зразків таких перекладів ще не існує, у деяких творах можна знайти лише окремі сліди подібного вміння. Справжній перекладач, який би оволодів цим мистецтвом слова, «повинен бути поетом поета і повинен одночасно говорити і по-своєму, і так, як того хоче переклад. У подібних стосунках перебувають геній людства та окрема людина» [9, 331]. Новаліс вважав, що знайшов відповідь на проблему, ключ до розгадки знакових кодів, і що не лише книги, а й усе можна перекладати одним із описаних ним способів. Але цим він не зняв напруги, пов'язаної з *нетотожністю слова та світу*, із розумінням глибини, внутрішнього «Я» людини, яка, маючи у собі *вічність з її світами*, минулим і майбутнім, залишається найбільшою таємницею для самої себе.

Ще один талановитий теоретик Романтизму – А. Шлегель – у власній перекладознавчій концепції акумулював думки та пошуки своїх попередників та сучасників, зокрема опрацював перекладознавчі ідеї свого дядька Йоганна Еліаса Шлегеля, викладені ним у трактаті «Про те, що наслідування наслідуваного предмету інколи повинно бути несхожим» [11, 139–140]. Талановитий представник Єнської школи відводив перекладу першорядне місце у своєму житті та мистецькій діяльності. Ще наприкінці XIX ст. дослідник його творчості Р. Гайм про нього писав: «На початку своєї літературної діяльності він добродушно зізнався, що у нього немає жодного іншого таланту, окрім таланту перекладача. Тепер же він не з добродушністю, а з певною гордістю мало-помалу повертається до цієї правильної оцінки власних дарувань. Його честолюбство тепер полягає не в тому, щоби бути другим або третім поміж німецькими поетами, а в тому, щоби бути першим поміж усіма перекладачами... У своїх лекціях він з усякого приводу заводять мову про значення, достоїнство та найкращу методу перекладів. Схильність до перекладів... стала його пристрастю» [2, 669–670].

Попри доволі неоднозначні оцінки перекладацької «пристрасті» А. Шлегеля, слід віддати йому належне за його значний внесок у справу перекладознавства та розробку його теоретичних проблем. 3

перспективи власного досвіду у цій сфері німецький митець зазначав: «Я міг би сказати, що після багатьох років праці я переконався в тому, що переклад – це добровільне і разом з тим виснажливе рабство, не вигідне і невдячне заняття – невдячне не лише тому, що навіть найкращий переклад ніколи не оцінять так, як оцінюють оригінал, але й тому, що чим більше перекладач вникає у свою роботу, тим більше він повинен відчувати її неминучу недосконалість... Однак, я з радістю вкажу тут і на іншу сторону. Про такого перекладача, який здатний відтворити не лише зміст шедевру, але і його благородну форму, зберегти притаманний йому відбиток своєрідності, можна було би сказати, що він – герольд, який звіщає про генія, поширює його славу за ті вузькі межі, що окреслені відмежуванням мов, і який дарує іншим його високий талант. Перекладач – це посол від нації до нації: завдяки йому взаємна повага і захоплення породжуються там, де панувала би байдужість і навіть ворожнеча» [19, 98].

А. Шлегель вимагав від перекладача відданості до самовідречення. Він вважав, що перекладач не повинен згладжувати відмінності у формі викладу; в міру можливості він повинен передавати усю красу чужих творів, нічого не додаючи до них свого і навіть не виправляючи певних огріхів у ритмомелодиці: краще упустити незначну дрібницю, яка не піддається перекладу, аніж дозволити собі перефразовувати першотвір. У процесі перекладу необхідно іти крок за кроком за автором оригіналу. Переклад не може бути точною копією. До того ж, слід враховувати гру слів, яка не піддається перекладу. Самовідданість А. Шлегеля справі перекладу дала змогу Р. Гайму назвати його «посередником... між іноземними геніальними письменниками та вітчизняною поезією» [2, 150].

Набувши значного досвіду у справі перекладу, романтики намагались вивести спільні закони для цього виду творчої діяльності, розгадати його загадки, виявити його природу. Однак, це було нелегким завданням, що дало підставу Фрідріху Шлегелю заявити: «Ми, власне кажучи, ще нічого не знаємо про те, що таке переклад» [16, 93]. В епоху Романтизму відповідь на це питання шукав і Ф. Д. Шляєрмахер, який, зокрема у своїй лекції «Про різні методи перекладу», прочитаній 24 червня 1813 р. в Королівській Академії наук в Берліні, намагався теоретично сформулювати загальні принципи «романтичного перекладу». Перш за все, німецький вчений звернув увагу на те, що переклад можна класифікувати і з точки зору мовного матеріалу, і за способом його здійснення, чим окреслив прийняті в сучасній науці види перекладу. Він підкреслював той факт, що не лише діалекти од-

нієї мови, але й різні її історичні стадії можна вважати різними мовами; і навіть сучасники, що належать до різних верств одного народу, інколи настільки різняться ходом своїх думок, що можуть дійти взаєморозуміння лише за допомогою чогось посередництва» [19, 38].

На думку Шляєрмахера, художній переклад тим більше відрізняється від нехудожнього, чим більше в оригіналі виявляється самотність автора, відтворення якої вимагає від перекладача праці вищого порядку. Перекладач, створюючи власний текст, або залишає автора «в спокої», наближаючи тим самим переклад до читача; або ж залишає «в спокої» читача, і свій текст максимально наближає до автора. У цьому він був суголосний з думкою Й. В. Гете, висловленою ще у 1801 р.: «Існує два принципи перекладу: один з них вимагає переселення іноземного автора до нас – так, щоб ми могли побачити в ньому співвітчизника, другий, навпаки, ставить перед нами вимогу, щоби ми вирушили до цього чужоземця і призвичаїлись до його умов життя, складу його мови, її особливостей» [12, 33]. В обох випадках, на думку Шляєрмахера, результат та критерії оцінки будуть різними. У першому іншомовний відповідник буде вважатись досконалим, коли читач зможе визнати, що, якби сам автор здійснював цей переклад, то не зміг би зробити це краще. У другому, – якщо переклад буде сприйматись не так, ніби сам автор першотвору здійснив переклад на іноземну мову, а, ніби автор виріс у середовищі мови і нації перекладу і створив свій твір іншою мовою. Німецький теоретик сам усвідомлював непосильність такого завдання, бо добре розумів, що ідентичність думок у двох різних мовах, у двох різних *мистецьких світах*, як і ідентичність двох історичних ситуацій – надзвичайна рідкість; відтак, якби автор оригіналу жив в інших умовах, в іншому національному та історичному контексті, то він би написав зовсім інший твір. Тому Ф. Д. Шляєрмахер намагався вивести єдиний шлях – спільний закон перекладу, згідно з яким перекладач, не завдаючи шкоди ні першотворові, ні мові перекладу, був би вірний оригіналу і в той же час залишався в рамках власної мови.

Довгий час, намагаючись розгадати таємниці особистості, нації, світу, романтики шукали центр, осердя безконечного. Долаючи свій стан, який згодом дослідники назвуть «хворобою на спрагу єдностей», вони хотіли звести усе до спільного знаменника, до цілісності. В. Гумбольдт намагався виявити спільний закон єдності усіх мов; Й. Гете прагнув бачити літературу різних народів єдиною (у цей період він вперше ввів поняття світової літератури); Ф. Шеллінг розробляв універсальну модель усіх видів мистецтв («Філософія мистецт-

ва»), яку можна було би застосувати як інтегральний ескіз людства («Про світову душу») й розробляв загальну філософію єдності («Філософія тотожності»); Й.Гердер, працюючи над збірником «Голоси народів у піснях», уклав твори не за національним принципом, а за тематичним, намагаючись підкреслити у них спільні риси, загальнолюдське – виявити єдність світу. Подібні тенденції спостерігались й у інших сферах досліджень: фольклористи, зібрані навколо міфологічної школи братів Грімм, на основі Арійської теорії виводили загальні принципи для жанрів народної словесності, міфології. Й.Гете, який вважав символ іманентним засобом художнього мислення і передачі трансцендентного, намагався розробити універсальне «Вчення про кольори». Згодом до цього дослідження він долучив молодого А. Шопенгауера, і той пізніше видав власну працю «Про бачення та кольори». Новаліс прагнув у «поезії як метафізиці» віднайти поетично-образну узагальненість, єдину форму універсальності, а Ф. Шлегель шукав єдино істинну систему творчості, яка мала би об'єднати абсолютну індивідуальність та абсолютну універсальність.

Однак, прагнення романтиків внести гармонію в хаос, *створити новий світ*, хоча й зсередини власного безконечного «Я», лише загострило проблему, пов'язану з неможливістю поєднати множинність культур, світобачень, мистецьких універсумів. Чим більше дослідники різних сфер намагались звести все до єдиного, тим гостріше виявлялись суперечності, у тому числі й у справі відтворення образів, символів, національних рис, колориту епохи в художній творчості.

Такий підхід до перекладацької діяльності мислителів-романтиків виявив ряд критичних моментів, пов'язаних з проблемою неперекладності. Це простежувалось у багатьох аспектах, найсуттєвішими з яких були:

- *зіткнення мов як специфічних кодів світобачення*. Виявилось, що різні мови характеризуються різними структурами, часто абсолютно відмінними системами побудови та вираження думки, різним лексичним запасом. Тому існують реалії, які неможливо дослівно відтворити засобами іншої мови; існують словесні формули, вислови, які не можна вкласти в аналогічні синтаксичні структури;
- *зіткнення національних світоглядів, закорінених у різну життєву практику та міфологію*; відтак – відмінне ставлення у різних народів до одного і того ж явища (напр. сонце в північних народів – позитивний образ; в народів пустелі – негативний). Звідси – зіткнення між Заходом і Сходом, між

- Північню і Півднем, між Європою та Азією, навіть між сусідніми країнами;
- *зіткнення міжрелігійних поглядів* (напр. між Християнством та язичництвом, мусульманством, індуїзмом, іншими релігіями); морально-етичних підходів до розуміння цільної особистості, шлюбу, сім'ї, держави;
 - *неможливість відтворення самотньої національної символіки*, пов'язаної з рослинами, тваринами чи явищами, характерними для окремих територій і невідомими іншим народам; неузгодженість колористичної символіки (напр. у слов'янських народів блакитні очі – символ краси, а в арабській культурі – символ сатани) та ін.
 - *неможливість проникнення у структуру людського мислення, почування, настрою*; неспроможність осягнути душу як безконечну глибину людини; нездатність раціональними засобами мови сягнути у психологію позасвідомого, в універсум творчої особистості.

За таких обставин меланхолійний настрій усієї епохи вилився у відчай у сфері порозуміння між митцями, епохами, націями, країнами: «В чужих мовах в юності ми мучились, щоб ознайомитись з великою кількістю складів, які нам не дають більше відчутти вухо і природа, працювати за правилами, лише небагато з яких геній визнає правилами природи, поетизувати речі, про які неможливо думати, ще менше відчувати, і ще менше – уявляти, зображати пристрасті, яких у нас немає, наслідувати сили душі, якими ми не володіємо, – а врешті все обернулось на фальш, слабкість, манірність» [3, 47]. На зміну пошуку єдності прийшов пошук розмаїття та множинності, твердження про тотожність мов, культур, літератур поступилося місцем описам відмінностей між ними.

Статика епохи Просвітництва та Класицизму була назавше замінена динамікою безконечного. Звідси бере свої витoki романтична ідея вічного оновлення, розуміння *світу як постійного становлення*, співвідносного з безмежністю творчого світу свободи. Це була динаміка не античного (Гераклітівського) руху, а динаміка внутрішня, трансцендентна: оскільки людство рухається, воно наближається до цілі, пояснення якої потрібно шукати по той бік видимого (А. де Віньї). Великий Всесвіт, який не вдалось звести до цілісності, знову розпався на дрібні *світи особистостей і націй* – унікальних і вільних у своєму виборі. Поет повинен був стати «*всесвітом у малому втіленні*»: «Ми мріємо про подорож у всесвіті: але чи не перебуває всесвіт у нас

самих? Ми не знаємо глибин нашого духу... в нас самих перебуває вічність...» [9, 331]. Таким чином, проблема єдності плавно перейшла в проблему вираження як зв'язок між «Я» та світом. Митці того часу зуміли знайти глибокий філософський смисл у безконечному розмаїтті, виявленому у багатогранності універсуму – у багатстві мов, культур, мистецьких форм, людського характеру. За рахунок багатозначності, асоціативності, згущеній метафоричності значно зросли можливості художнього слова, мистецтва в цілому.

Саме у такому руслі відбувались мистецькі пошуки «пізніх» романтиків: у сфері інтуїції, нематеріального. Незважаючи на суперечності, з якими вони зіткнулись у майстерні слова творчого і перекладного, мислителі тієї епохи ніколи не позбулись прагнення відкрити таємниці перекладу, детально опрацювали концепцію фантазії як засобу пізнання світу та образного мислення як невід'ємної ознаки мистецтва. Все частіше раціональні пошуки переплітались з ірраціональними, коли навіть Гумбольдт визнавав, що перекладач у своєму успіхові часто зобов'язаний миттєвому натхненню. Це призвело до ситуації, коли «деякі романтичні теорії перекладу зовні (цей факт слід підкреслити) були схожими на класицистичні... Як і класики, Новалис вбачав достоїнство поетичного перекладу не у вірності оригіналу, а в наближенні до ідеалу. Однак сам ідеал розумівся по-новому: він визнається не об'єктивно існуючим, доступним раціональному мисленню, а як певна ірраціональна духовна досконалість, що досягається інтуїтивно в суб'єктивному прозорінні генія» [6, 230]. Під ідеалом, що став центральним поняттям романтичної естетики, митці розуміли вищу абсолютну реальність, яка відкривається перед творчою особистістю, генію в божественному інтуїтивному прозорінні. Тоді кожен предмет мов би двоїться: ідеальний образ контрастує з убозтвом дійсності. Цим контрастом викликана і романтична іронія, і наскрізна тема двійництва. Художня творчість теж починає сприйматись крізь призму двійництва. Успіх романтичного перекладу в значній мірі визначається тим, наскільки оригінал характеризується багатозначністю художнього образу, так, щоби романтик міг побачити у ній свою власну роздвоєність: «Коли романтична багатозначність образу була відсутня в першотворі, перекладач-романтик був схильний до того, щоби вигадати її. Коли реальний контекст оригіналу практично збігається з контекстом потенційним, перекладач-романтик продовжує «суперництво» з автором, продовжує шукати в поетичному мотиві можливості, не реалізовані з об'єктивних причин... Художня досконалість, досягнута автором, руйнується в перекладі в ім'я недосяжного» [8, 47].

Ірраціональні підходи до творчості та перекладу як особливої діяльності у цю епоху були посилені зростаючим інтересом тогочасних митців до Сходу (що було чітко окреслено в «Західно-Східному дивані», який В. Гете почав публікувати з 1817 р.). Це був час, коли східний стиль, в якому відбивалась «душа Сходу» – *орієнтальне світобачення*, з багатьох причин став відігравати надзвичайно важливу роль. Через переклади в Європу прийшов Коран, поезія Ірану, і це дало підстави тогочасним мислителям визнавати, що європейці з допомогою перекладів проникають все далі на Схід. За таких обставин формувалась власна перекладознавча позиція Гете, у якій він, відповідно до різних метод перекладу, вирізняє окремі епохи в перекладознавстві. На думку німецького мислителя, існує три роди перекладів. «Перший, – вказує він, – знайомить нас з чужими країнами в міру наших понять та уявлень про них: для цієї цілі найкраще служить скромний прозовий переклад. Проза повністю знімає усі особливості першотвору... робить велику послугу, оскільки цей переклад входить у нашу звичну «домашню» національну обстановку як щось нове і прекрасне...» [4, 235]. Здійснюючи переклад другим способом, «ми намагаємось ... перенестись у чужоземні умови, а насправді лише присвоюємо собі чужі думки та почуття і хочемо їх виразити по-своєму – через посередництво власних думок і почуттів» [4, 236]. А в третю епоху, яку слід вважати найвищою і завершальною, «ми намагаємось створити переклад, ідентичний оригіналу, переклад, який не заміняє першотвір, але, принаймні, претендує на те, щоби використовуватись замість нього» [4, 237]. У цьому разі перекладач якомога ближче притримується оригіналу, більшою чи меншою мірою відходить від оригінальності власної нації, внаслідок чого з'являється щось третє; і публіці необхідно прийняти і вжитись у цю нову манеру. На думку німецького вченого, в кожній літературі усі три епохи неодноразово повторюються, змінюючи одна одну. Гете наголошував на тому, що при перекладі «віддалених» східних шедеврів слід якомога більше наблизитись до форми оригіналу, максимального збереження його національного стилю. Романтичний митець, який надзвичайно глибоко відчуває «своє» і його винятковість, повинен тим більше відчувати «чуже» – колорит епохи і народу – і вміти відтворити своєрідність «чужого голосу», «чужого світу».

На відміну від багатьох своїх сучасників, Гете, який розробляв класицистичні засади поетики, завжди у перекладі віддавав першість формі і визнавав, що переклад повинен рухатись від домінування змісту до домінування форми. Він стояв на позиції, що переклад має не

лише повністю відповідати формі оригіналу, а й повинен абсолютно відтворювати його ритми, метричний рисунок і навіть мовну інтонацію.

Відтак, ще однією сферою поезики, якій відводилась вирішальна роль в естетичній системі Романтизму, була ритмомелодика поетичного слова і увесь пласт художніх засобів, які можна співвіднести з поняттями «музики мови», «звучання поезії». Ця ідея розвивалась від особливої уваги до мелодики мови та величності звучання поезії у вченні Клопштока до розробки вчення про вільні ритми у Гете, і це дало підставу останньому розглядати переклад ще й як засіб збагачення національних літератур новими ритмами та віршовими розмірами.

Особливий інтерес до музичності та звучання літературних творів виявив прагнення романтиків до вираження внутрішньої глибини: рух від слів та фраз – через містичну мову символів та образів – до музики як чистого звучання. В ту епоху чи не всі види творчості оцінювались за наявністю в них музичного начала, а музиці завжди відводилась першість як мистецтву, вплив якого є значно могутнішим та глибшим від інших мистецтв: «Останні говорять лише про тінь, вона ж – про сутність» [15, 525]. *Музика*, яку тогочасні мислителі розглядали, як *вираз світу, світової душі*, сприймалась романтиками у вищій мірі всезагальною мовою. То була своєрідна романтична гра на межі слова та музики. Г. Форстер у «Атенеїських фрагментах» висловлював погляд, що навіть чиста інструменталістика повинна створювати собі текст, а у ньому розвивати різні теми, навіть філософські. Звукова стихія, на думку романтиків, здатна найточніше передавати найтонші порухи душі, адже сама музика є місцем *єднання безодні світу та безодні душі*. На думку Ф. Шеллінга, «ритм є музикою в музиці. Адже своєрідність музики полягає саме в тому, що вона є втіленням єдності у множинності», де «перша умова ритму – єдність розмаїття» [14, 198–199]. Вивчення мелодики слова підкріплялось дослідженням музики європейських народів, національних ритмів у фольклорних творах як виразу самобутньої національної стихії, що проникала у сферу професійного мистецтва.

Вважаючи проблему виконання не менш важливою, ніж творення, естети (зокрема А. Гофман та Ф. Д. Шляєрмахер) постулювали думку про те, що кожне мистецтво знаходиться в абсолютній залежності від виконавця. Тому доля літературного твору в іншій країні – в руках перекладача. Відтак у перекладі не другорядне місце відводилось відтворенню мелодики оригіналу, особливо, коли йшлося про

поезію. Твір, що мав свій «голос», свій ритм, свою музику (у якій звучала мелодика мови-джерела, національні мотиви фольклору певного народу), повинен був відповідно «звучати» в іншомовних версіях. У цьому й полягало складне, а, на думку багатьох, – непосильне завдання: «Поетична мова завжди вирізнялась рівномірним та гармонійним чергуванням звуків, без якого вона не була би поезією, і досягти якого настільки ж необхідно для її сприйняття, як і самих слів. Ось чому перекладати її марно; намагатись перекласти з однієї мови на іншу твори поетів – це все одно, що кидати у тигель фіалки, щоб віднайти секрет їх аромату. Рослина повинна знову вирости із насінини, в іншому разі вона не зацвіте...» [13, 265]. Втрата музики була рівноцінна втраті гармонії, краси – душі твору, – адже трансцендентний голос повинен був стати місцем зустрічі внутрішнього «Я» перекладача з творчим «Я» автора. Саме цим пояснюється та особлива роль, яка відводилась таємній спорідненості душ автора та інтерпретатора: тільки поет може зрозуміти поета, романтик – досягнути романтичне, посвячений у таємниці творчості – збагнути мистецтво.

З інтегрального вчення романтиків чітко постає висновок: хороші переклади можуть бути талановитими, або ж геніальними. Тут чітке розмежування творчого таланту та генія, наскрізь притаманне цій добі, переносилось на перекладацьке мистецтво. Талант – це ознака глибини творчості, у той час як геній – це ще й надзвичайна здатність сприйняття, вміння бачити світ по-новому, особливим чином. Відтак талантом визначається стадія вираження, а генієм – стадія сприймання, чи, як це окреслив у своєму щоденнику Ш. Ж. Л. де Шандолле: «Геній – це інстинктивна здатність усе бачити і все розуміти, а талант – дар усе передавати і усе виражати» [7, 165]. Він уміє мислити миттєво та інтуїтивно, здатний на блискавичні творчі осяяння. Геній трактується романтиками як людина, що здатна вміщати в собі багатство суперечливих ідей та образів, більше того, – багатство «індивідуальностей». Як зазначав Новаліс, геніальна людина, «щоб сформувати свою індивідуальність, повинна вбирати в себе і асимілювати в собі все нові індивідуальності» [7, 165]. Отож, перекладач, який вправно володіє обома мовами, який є високопрофесійним у справі віршування чи художнього слова, здатний створити переклад високого рівня майстерності, однак цей переклад буде далекий від культивованого романтиками зразка ідеалу. Для того, щоб іншомовний відповідник був взірцем досконалості, до якої так прагнули романтики, недостатньо бути просто хорошим майстром у цій справі. Лише справжньому генію під силу безліч перевтілень. «Поширена в епоху романтизму

ідея про генія як здатності до безконечного перевтілення наштовхує на думку про те, що геній проявляється не тільки у створенні абсолютно нового, але й в оновленні та комбінуванні старого. Геній – своєрідний «воскреситель та відкупитель минулого», що повертає нам його у видозміненому вигляді: «У поезії в такій же мірі, як і в філософських дослідженнях, геній найяскравіше заявляє про себе тоді, коли він відкриває нові сторони давно відомих речей, добуває старі істини із стану забуття...» (С. Т. Колдрідж) [7, 165]. На наш погляд, художній переклад можна віднести до одного з найяскравіших проявів цієї творчої стихії.

Остаточо вичерпавши старі підходи до мови, культури, історії, епоха Романтизму накреслила нову програму розуміння мистецтва у всіх його проявах в цілому та мистецтва слова зокрема. У системі романтичного перекладу чітко окреслилось два напрямки: перший був спрямований на те, щоби в перекладі відтворити оригінал у всій його повноті, національній своєрідності та індивідуальній неповторності; другий передбачав, що творець перекладу прагне до самовираження, до відтворення власного розуміння ідеалу, який відкривається йому в момент творчого натхнення. Вважаючи, що «власне романтичне є перекладом» (Брентано), романтики знову і знову повертались до цієї проблематики, приходячи у своїх пошуках до нових ідей та відкриттів. Хоч їхні судження не завжди можна було одразу використовувати як практичні настанови в перекладацькій діяльності, багато з них вплинуло на подальший розвиток перекладознавства в Європі та світі. Це дало підстави дослідникам ХХ ст. трактувати Романтизм як велику епоху в історії розвитку художнього перекладу та його теоретичних основ, яка виробила діаметрально протилежні – по відношенню до епохи Клісцизму – підходи до проблем мистецької діяльності.

Таким чином, епоха Романтизму заклала міцні основи для подальших пошуків у цій царині художнього слова, і, мабуть, не існує жодної школи чи напрямку літературознавства, де б більшою чи меншою мірою не простежувався вплив ідей тогочасних мислителів, у тому числі й у сфері перекладознавства.

Література

1. Брентано К. Годві // Мислителі німецького Романтизму. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. — С. 407–419.
2. Гайм Р. Романтическая школа. Введение в историю немецкого ума. — М.: Издание К. Т. Солдатенкова, Типо-литография В. О. Рихтер, 1891. — 774 с.
3. Гердер Й. Г. Про два типи німецького мистецтва // Мислителі німецького Романтизму. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. — С. 38–82.
4. Гете И. В. Переводы // Мастерство перевода. — М.: Советский писатель, 1968. — С. 235–237.
5. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества / Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984. — 397 с.
6. Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма / Ранние романтические веяния. — Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1972. — 295 с.
7. Махов А. Е. Гений / Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — С. 165.
8. Микушевич В. Поэтический мотив и контекст / Вопросы теории художественного перевода. Сборник статей. — М.: Художественная литература, 1971. — С. 6–79.
9. Новалис, Фрагменти / Мислителі німецького Романтизму. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. — С. 306–333.
10. Разговор цитат // Мастерство перевода. — Сборник 7. — М.: Советский писатель, 1970.
11. Тодоров Ц. Теории символа. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 384 с.
12. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. — М.: Высшая школа, 1983. — 303 с.
13. Шелли П.-Б. Защита поэзии / Зарубежная литература XIX века. Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 265.
14. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — 495 с.
15. Шопенгавер А. Світ як воля і уявлення / Мислителі німецького Романтизму. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. — С. 508–540.
16. Apel F. Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchungen zum Problem des Übersetzens. — Heidelberg, 1982. — P. 93.
17. Schleiermacher F. On the Different Methods of Translating // Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida / ed. by Rainer Schulte and John Biguenet. — London-Chicago: The University of Chicago Press, 1992. — P. 36–54.
18. Sdun W. Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland von 18. bis 20. Jahrhundert. München, 1967. — P. 26.
19. Storig H. J. Das Problem des Übersetzens, Stuttgart, 1963. — P. 38.

5.2. Матеріальний і духовний світи в біблійній герменевтиці екзистенціалізму

Розуміння співвідношення між реальним *матеріальним світом* та *світом ідей* сягає коренями епохи античності, зокрема концепцій Платона. Від епохи Середньовіччя розроблялася ще одна проблема – співвідношення *реального матеріального світу* і *художньо-образного світу* книги, де гносеологічні питання нерідко зводились до «прочитання Книги Природи». Подібне формулювання знаходимо у працях Ф. Бекона, Г. Галілея, Р. Бойля та інших мислителів Нового часу. Метафора *Книги Природи як Світу* виявилась не тільки метафорою, але й важливою пізнавальною моделлю для виникнення природознавства, для формування природознавчих теорій. Розуміння природи як книги чи й образного тексту дозволяло шукати в об'єктах і явищах природи якое інтелектуальне начало, сенс, який в принципі може бути досягнутий розумом. Звідси виходило, що об'єкти і явища природи, будучи породженням інтелекту, можна зрозуміти так само, як ми розуміємо продукти інтелектуальної чи духовної діяльності. Завдання пізнання природних об'єктів було визначене як розшифрування плану їх творення, тобто замислу Творця, Закону, в якому виражені Його розум і воля. Однак, навряд чи хтось ототожнить «*текст світу*» з текстом будь-якої книги. Попри розуміння законів мімезису, рефлексії, художньої правди, *художній світ* твору не може містити повноти *реального світу*.

Борхес висвітлює історичний розвиток цієї ідеї у праці «Про культ книг» [4, 516–520]. Згідно з Малларме, «Світ існує, щоби увійти в книгу». Ідея, що Бог є Автором Книги, спонукала до уявлення, що Він є Автором двох книг, одна з яких – Всесвіт. На початку XVII ст. Френсіс Бекон у праці «Advancement of Learning» заявив, що Бог, щоби ми уникли заблуджень, дає нам дві книги: перша – згорток Писання, що відкриває нам Його волю, друга – згорток творіння, що відкриває нам його могутність, і друга являє собою ключ до першої. На думку Борхеса, «Бекон мав на увазі щось значно більше, ніж яскраву метафору: він вважав, що світ можна звести до основних форм, обмежене число яких творить *abecedarium naturae* (азбуку природи), або ряд букв, якими записаний універсальний текст Всесвіту». Ідея *Всесвіту як книги* теж часто зустрічається у працях Галілео Галілея, найпоказовішою з яких є трактат «Книга Природи»: «Філософія записана у грандіозній книзі, постійно відкритій перед нашими очима (я маю на

увазі Всесвіт), але яку не можна зрозуміти, не вивчивши її мови і букв, якими вона написана». Томас Браун в 1642 р. писав: «Є дві книги, за якими я вивчаю теологію: Святе Письмо і той універсальний і всім доступний манускрипт, який завжди у всіх перед очима. Хто не побачив Його в першому, ті виявили Його в другому».

В епоху Модерну, коли раціоналізм утвердив концепцію історичного мислення, утверджується розуміння *світу історії* як тексту чи книги, яку необхідно прочитати. Шотландець Карлейль у різних місцях своїх творів, зокрема у своєму есе про Каліостро, перевищив здогадку Бекона: він проголосив, що всесвітня історія – Святе Письмо, яке ми розшифруємо і пишемо навпомацки, і в якому також пишуть нас. Пізніше Леон Блуа сказав: «Нема на землі жодної людської істоти, здатної сказати, хто вона. Ніхто не знає, для чого з'явився на цей світ, чому відповідають його вчинки, його почуття, його думки, і яке його істинне ім'я, його не минуше Ім'я у списку Світу... Історія – це величезний літургійний текст, де йоти і крапки мають не менше значення, ніж рядки чи цілі глави, але важливість тих та інших для нас нездоланна і глибоко прихована». Згідно з Малларме, світ існує завдяки книзі; згідно Блуа, ми – рядки, чи слова, чи букви магічної книги, і ця у вічному процесі написання книга – єдине, що є у світі, точніше, вона і є світ [4, 520].

Центральним положенням усіх філософсько-філологічних шукань в добу Середньовіччя, що у дещо видозміненому вигляді продовжувались упродовж століть, було чітке протиставлення духовного, божественного, істинного буття матеріальному і земному, при чому наголошувалась ідея їх принципової несумірності. Спроба поєднати ці світи привела до єдиного об'єкту, де таке поєднання видається реальним – людини, яка одночасно і тілесна, і духовна, твориться Богом із небуття, має неповторну божественну сутність і водночас не відрізняється від матеріальних тіл. Не будемо детально зупинятися на світоглядній системі гуманізму, яка призвела до переорієнтації з теоцентричної світобудови на антропоцентричну, – зауважимо лише, що цей поворот став поштовхом до чіткого розрізнення між «буквою» і «духом» усіх феноменів, в тому числі й у науковій сфері. Саме в епоху гуманізму виникає концепція гуманітарності науки (семантика чітко вказує на зміну орієнтації науки – *human* – наука, спрямована на людину); *studia humana* практично повністю протиставлялася *studia divina* (божественному знанню). Це нове коло гуманітарного знання (*studia humanitatis*) у першу чергу окреслило комплекс лінгвістично-літературних досліджень, тому не дивно, що спершу усі гуманітарні

науки об'єднувались терміном «філологія», оскільки почався цей процес боротьбою за відновлення чистої латинської мови, через посередництво якої можна було сприйняти втрачені культурні цінності минулого. Відмова гуманістів від мови схоластики свідчила про принципово новий підхід до змісту й методу філософствування: відкидаючи технічну, цехову мову університетської науки, гуманісти повертали філософії мову загальної літературної культури, а саму філософію включали у загальний потік латинської словесності (а потім і національної культури), відновлюючи її зв'язки з поезією, історіографією, ораторським красномовством. Однак процес очищення варваризованої схоластичної латини невдовзі перетворився на боротьбу з латинською культурою взагалі. Революційним кроком у розриві між схоластичною і ренесансною науковими парадигмами, що призвів до сплеску культурного Відродження стала повна відмова від латини як всезагальної «міжнаціональної» мови науки. Ця мовна революція і стала основною причиною розвитку філологічних наук, оскільки філологія стала не тільки критикою середньовічної системи знання, а й передумовою створення нової наукової парадигми.

Найчіткіше *теорію розмежування «світів»* у науковій сфері епохи Модерну сформулював Френсіс Бекон. Услід за Платоном, Бекон стверджує, що Бог створив людський розум подібним до дзеркала, здатним відтворити весь Всесвіт. Тому істина уявляється ним як чітке і точне віддзеркалювання явищ і процесів буття (суто механістичний підхід); однак в реальності виникає цілий ряд факторів, внаслідок яких дзеркальні відображення виявляються спотвореними. Ці зовнішні причини Бекон називає «привидами» чи «ідолами» і ділить їх на чотири групи. До першої групи відносяться «привиди роду», тобто вроджена недосконалість людського розуму загалом: розум людини уподібнюється нерівному дзеркалу, яке, домішуючи до природи речей свою природу, відображає речі у спотвореному і викривленому вигляді. До другої – «привиди печери» – відносяться додаткові спотворення, які накладаються на перші внаслідок індивідуальних особливостей і недоліків конкретних індивідів. Третю групу становлять «привиди площі» – хибні уявлення, які виникають внаслідок спілкування людей між собою, в результаті чого нав'язуються і засвоюються уявлення (які вже, можливо, сприймаються як загальноприйняті і безпомилкові стереотипи). І останні – «привиди театру» – уявлення, породжені сліпою вірою у старовинні традиції, звичаї, забобони. Висловлені в «Новому Органоні» ідеї багато в чому суголосні з більш сучасними ідеями сприйняття, але не є абсолютно новими, бо, як за-

значалось, витоки подібних концепцій були вже в Абеяра. Крім того тут не можна не помітити ще однієї різкої тенденції – не зважаючи на закріплення за Беконем статус «систематизатора матеріалізму», все ж тут відчувається зворот до неоплатонізму, який у пізньому Середньовіччі відійшов на другий план, поступившись ідеям Аристотеля.

У середині XVII ст. з'являється альтернативна щодо раціоналістичної філософії позиція в осягненні буття і науковому пізнанні – ірраціоналізм, що став передумовою розвитку екзистенціалізму. Першим найяскравішим його представником був французький письменник і вчений Блез Паскаль, діяльність якого стала найпромовистішим прикладом розмежування матеріального і духовного світу при спробі наукового обґрунтування їх взаємоіснування та взаємопроникнення. У площині досліджень матеріального світу Паскаль є винахідником першого в світі калькулятора (арифмометра), автором ряду законів з гідростатики, геометрії, засновником теорії ймовірності. Будучи природодослідником, на основі вивчення точних наук та численних експериментів, він дійшов висновку, що логічно-точне математичне міркування завжди ґрунтується на початкових аксіомах чи постулатах, які не мають і не можуть мати строгого обґрунтування, і ці «початки» логічних ланцюгів людина сприймає не розумом, а серцем. Такий підхід ставив під сумнів безмежні можливості механістичного, математичного і логічного розуму, натомість відкривав ймовірність безмежної множинності реального світу (що теж заперечувало єдиноправильну об'єктивність пізнання): «Найвищий прояв розуму – це визнання, що існує безмежна кількість речей, які недосяжні для нього. Якщо він цього не визнає, він просто слабкий. А якщо природні речі перевищують його, то що сказати про надприродні?» [11, 173].

«Дійшовши висновку про принципову обмеженість, однобічність природничо-наукового (споглядального) розуму, Паскаль зумів у XVII ст., в період беззастережного панування ідеї механістичного універсалізму світу, хай ненадовго, але все ж недвозначно показати об'єктивну гуманістичну основу людського знання не тільки філософського, а й природничо-наукового. Споглядально-раціоналістична, механістична думка розбивалася на крайнощі суб'єктивізму – об'єктивізму, раціоналізму – сенсуалізму та ін.» [3, 99].

Паскаль започаткував бароково-кордоцентричну позицію метафізиці XVII–XVIII ст. Барокова свідомість протиставила ренесансному антропоцентризму новий (відмінний від середньовічного) теоцентризм. Полемізуючи у своїх працях зі схоластично-раціоналістичною казуїстикою томістів, що мала на меті визначити загальні умови та

канони стосовно конкретних обставин («випадків»), Паскаль утверджував єдину логіку – «логіку серця», і цим самим створив абсолютну опозицію до безмежного раціоналізму Декарта у фізико-математичних науках та альтернативу до ренесансного гуманізму в гуманітарній сфері. Передусім це стосувалося методів аналізу та осягнення Біблійних текстів.

Ірраціоналізм Паскаля був дивовижним синтезом його наукових переконань з біблійними істинами (не випадково Вольтер у боротьбі з релігією своїм основним опонентом вибрав саме Паскаля, бо основну загрозу раціоналізму вбачав у тому, що найвідоміший вчений свого часу відмовився від строгої науки заради християнства). Ще одним науковим зворотом у його працях було те, що алгебраїчно-абстрактному розуму Декарта він протиставив власну ірраціональну геометричну теорію «подвійної безконечності» (сфери, центр якої скрізь, а діаметр – безконечний). Тому можна погодитись з думкою, що Паскаль був предтечею не лише екзистенціалізму і ніцшеанства, але навіть французького постмодернізму 60–70-х рр. ХХ ст., бо «вже у своєму столітті повністю свідомо і майстерно використовував мислительні методики, багато в чому схожі з тими, що взяті на озброєння сучасними постмодерністами» [12, 576].

Погляди на природу і смисл Біблійних текстів висловлені в «Апологіях християнської релігії» – незакінченій праці Паскаля, яка була опублікована у 1669 р. посмертно під назвою «Думки про релігію», і з того часу стала однією з найпопулярніших книг Європи. Заперечуючи науковий раціоналізм в процесі осягнення Божого Слова, особливу роль він відводив містичній інтуїції. Услід за деякими отцями церкви Паскаль трактував Біблію алегорично, вважаючи, що Біблійні пророки самі дали приклад такого тлумачення, а буквальне трактування Біблії і призвело до того, що єврейський народ не впізнав Месію: «Щоби знати, в прямому чи переносному сенсі потрібно розуміти закон і жертви, необхідно в'яснити, чи пророки зупиняючи свої погляди на цьому, говорили тільки про це, і бачили тільки Старий Заповіт, чи бачили ще щось, чому цей Заповіт слугував зображенням. Бо зображення представляє речі через іносказання. Потрібно тільки вдуматися у те, що вони говорять» [11, 217]. Паскаль наполягає, що іносказання – це основна риса Біблійних текстів, і кілька розділів присвячено цій проблемі.

У процесі аналізу явищ буття Паскаль використовує теорію шифру: «Шифр має подвійний смисл. Коли перехоплюють важливий лист, смисл котрого зрозумілий, але тим не менше у ньому говориться, що

смысл його прихований і скритий так, що лист будуть бачити, не бачачи, розуміти, не розуміючи, – що тоді потрібно думати, як не те, що це є шифр з подвійним смыслом» [11, 217]. Цим прикладом автор ілюструє природу Біблійних текстів, про які говорили Мойсей і пророки, що в них сховані таємниці майбутнього: «Смысл духовний був прихований, але, з іншого боку, якби Він був скритий так, що не виявлявся би зовсім, – він не міг би слугувати доказом Месії... Він був скритий за смыслом земним у багатьох місцях, але ясно відкритий в інших, а окрім того час і світові обставини були провіщені так ясно, що він ясніше світла, і цей духовний смысл так прямо пояснений у різних місцях, що треба бути сліпим, щоби не зрозуміти цього» [11, 391–392]. Ісус Христос і апостоли «зняли печать», «розірвали завісу і відкрили дух», щоб ми тепер чітко могли розуміти духовне значення Писання.

У першу чергу теорія шифру стосується розуміння мови текстів: «Мови – це шифри, де не букви замінюються буквами, а слова – словами. Так що незнайому мову можна розшифрувати» [11, 422]. По-друге, це стосується символів та іносказань: «Буква вбиває – Все явилось в іносказаннях» [11, 220]. Тут Паскаль здійснив спробу класифікації усіх праобразів Біблії, підкреслюючи, що тільки в особі Ісуса Христа Біблія набуває єдності і вищого сенсу. Без цього розуміння, на думку Паскаля, Біблія залишається закритою книгою і для юдеїв, і для поганих християн. Аналізуючи старозавітні обряди, закони, жертви, події, особи, він наголошує, що усі вони служили символами речей духовного виміру, і виводить з цього «Закон іносказання». Дві найбільші помилки в інтерпретації – сприймати текст тільки буквально або сприймати його тільки духовно. Паскаль демонструє використання цих методів інтерпретації, наводячи приклади з Писання. Започаткований Паскалем ірраціоналізм продовжився в діяльності деяких романтиків та в європейському екзистенціалізмі.

Після Першої світової війни, коли раціоналізм втратив свої позиції, екзистенціалізм став домінантою розвитку гуманітарних наук. Екзистенціалізм був дуже неоднорідним явищем. В основному він поділявся на три групи: г. зв. релігійний екзистенціалізм (представниками якого були Бердяєв, Бубер, Марсель), атеїстичний (Гайдеггер, Камю, Сартр) і синтез обох попередніх у вигляді релігійного агностицизму (Ясперс). Однак представники усіх трьох течій сходилися на запереченні строгого раціоналізму і неможливості досягнути буття розумом, а отже – на духовному ірраціональному началі у процесі пізнання та осмисленні явищ. На перше місце вони ставили свідомість, екзистен-

ційний досвід, волю та емоції. У релігійному напрямі екзистенційна інтуїція пізнання почала прирівнюватися до Божественного Одкровення. Таке бачення екзистенціалісти перенесли і на процес тлумачення та розуміння Біблії. Як ми говорили вище, предтечею цього підходу в герменевтиці був засновник ірраціоналізму Блез Паскаль. Окрім нього, на формування екзистенційної біблеїстики мали вплив ідеї англійського письменника Метью Арнольда, який наполягав на думці, що Біблія повністю ірраціональна, а тому її не можна інтерпретувати з позицій, прийнятих в науці для античної літератури Греції, яка є цілком раціональна. Безпосередньо засновником біблійного екзистенціалізму прийнято вважати Сьорена К'єркегора, який перший у ХІХ ст. звернувся до ірраціональних методів у тлумаченні Писання. Однак він більше зосереджувався на філософських та богословських проблемах буття людини, а не наукових методах інтерпретації тексту.

До проблеми розуміння та інтерпретації в екзистенціалізмі першим звернувся Мартін Гайдеггер. Хоча Гайдеггера й прийнято відносити до атеїстичної гілки екзистенц-філософії, він все-таки виходив далеко за межі просвітницького атеїзму чи наукового раціоналізму. Свою філософію він визначав як «герменевтику людського існування», і розуміння для нього – не вид чи наслідок пізнання, а першопочатковий і основоположний момент самого існування: «Не обмежуючись жодними науковими критеріями, Гайдеггер абсолютизує крайнє суб'єктивістський ірраціоналізм, який виявляється в кінцевому рахунку передуманням релігійному ідеалізму й містицизму. Оскільки «істинне буття», гайдеггерівська «алетейя», досягається не науковими засобами, а актами ірраціональної інтуїції, істинним філософським методом сучасності проголошується емоційне «вживання», яке дуже близьке до відомого релігійного одкровення» [5, 210]. Поняття «алетейї» і розгорнута навколо нього концепція «мови як дому буття» (особливо в праці «На шляху до мови») дуже наближені до біблійного трактування співвідношення мови і буття, духовного світу ідей та матеріального світу речей. Саме тому деякі Гайдеггерівські положення підхопили не лише герменевти, а й навіть теологи, бо (особливо у ранній творчості) сам автор не приховував, що, аналізуючи проблеми мови і розуміння, мав на увазі питання співвідношення між Святим Письмом і мисленням (атеїстична наука, навпаки, критикувала Гайдеггера за «герменевтичну мовну релігійну містику»). Містичне розуміння мови відобразилося й на перетрактуванні концепту герменевтичного кола: головне в інтерпретації текстів не їх зміст чи художня цінність, а інтуїтивне тлумачення «істин буття», тому інтерпретативні

кола нагромаджуються і помножуються аж поки тлумачення окремих речей не підносяться до осягнення самого буття. Важлива роль тут відводиться «передрозумінню» (чи первинному розумінню, відповідно до якого його трактування у слові є вторинним знанням).

Дуже наближеним до такого розуміння є цілісна герменевтична концепція Мартіна Бубера, якого можна назвати першим найяскравішим представником біблійного екзистенціалізму у сфері герменевтики. Будучи професором Франкфуртського, а пізніше Єрусалимського університетів, вивчаючи праці К'єркегора і Ніцше, а також протестантський містицизм, Мартін Бубер виробив власну концепцію діалогізму, що тлумачить Біблію як діалог людини з Богом, через який людина отримує не пізнання, а спасіння. Найвиразніше ця теорія окреслена у працях «Я і Ти» та «Діалог» [6, 590]. Тут, виділяючи в екзистенції людини три сфери відносин, він вказує, як вони співвідносяться з матеріальною і духовною сферою буття, і як вони відображаються в мові:

1) життя з природою – відносини не чітко окреслені, тому не сягають рівня мови, а «зупиняються на порозі мови»;

2) життя з людьми – стосунки відкриті й оформлені в мові;

3) життя з духовними сутностями – відносини оповиті таємницею, але вони не користуються мовою, а творять її. Біблія є «включення в світ основного слова – того, що лежить поза межами мови» [6, 26].

М. Бубер також заторкує проблему образного мислення, що є основою мистецтва і релігійної свідомості, яку вирішує наближено до неоплатонівського розуміння «світу ідей». У цій праці теорія мови розгортається до концепції семіотики, що виходить за матеріальні межі – це не тільки мова мистецтва, мова дій і вчинків; це – мова, що є суттю, а не **передає** суть (вона може бути виражена і в повному мовчанні). Для розуміння цього твердження Бубер використовує спрощену ілюстрацію «мови звіра»: «очі звіра наділені даром великої мови. Абсолютно незалежно, не потребуючи допомоги звуків, жестів, у найвищому прояві красномовно... вони висловлюють таємницю. Мова, в якій це здійснюється, є тим, що вона висловлює... Жодна членороздільна мова ніколи не передасть того, що може сказати незрозуміле лепетання» [6, 93]. Таке розуміння мови, властиво, визначає її своєрідність визначення поняття діалогізму: «Діалог між людьми, хоча зазвичай знаходить своє вираження у звуці і слові, може вестись і без знаків, правда, не в об'єктивно осяжній формі. До його сутності відноситься ніби ще якийсь внутрішній елемент спілкування. У своїй найвищій моменти діалог виходить і за ці межі. Він здійснюється поза

повідомленим чи доступним для повідомлення змістом, навіть якщо він особистого характеру, але все-таки не у вигляді «містичного», а у повному сенсі фактичного, що перебуває в загальному світі людей і у конкретній часовій послідовності подій» [6, 125]. Отже, основою діалогу є знаки, які можуть бути нематеріальними – «З нами говорять знаками життя» – це і є Слово Боже: «Істинно Слова Боже скеровує людину у сферу мови живих, де голоси творинь, оминаючи один одного у своїх пошуках, у цій невдачі знаходять вічного співрозмовника» [6, 136–137].

Бубер дає власне розуміння діалогічності і виділяє три типи діалогу: «Сфери діалогічного і монологічного життя не збігаються зі сферами діалогу і монологу навіть у випадку, якщо мати на увазі ті їхні форми, що позбавлені звуків і жестів. Є не лише великі сфери діалогічного життя, які у своєму вияві не творять діалогу, але й існує діалог, який насправді не є таким, тобто, проявляючись як діалог, не є ним за суттю... Я знаю три види діалогу: справжній, який може бути виражений як у словах, так і в мовчанні – у цьому діалозі кожен із його учасників дійсно має на увазі іншого чи інших у їх наявному і своєрідному бутті і звертається до них, прагнучи, щоби між ним і ними постали живі взаємовідносини; ...технічний, викликаний лише необхідністю об'єктивного взаєморозуміння; і замаскований під діалог монолог» [6, 140]. І тільки перший тип діалогу, який є найрідкісніший, (а деколи здається, що його вже взагалі не існує), і є передумовою істинного розуміння Божого Слова.

Другою основною сферою досліджень Бубера є історизм як основна категорія у сфері духовних досліджень. Будучи учнем Дільтея (якого Бубер неодноразово називає своїм наставником [6, 211]), він продовжує його концепцію біблійного розуміння історичності у праці «Проблема людини». Аналізуючи концепції, вироблені Аристотелем і Аквінатором, Паскалем і Кантом, Гегелем і Марксом, Гуссерлем і Шеллером, він доводить, що сенс і розуміння історії, як і розуміння призначення самої людини, визначається тільки ставленням людини до Бога [6, 202–300], і це розуміння віддавна було закладене в Біблії.

Бубер визнає, що Біблія є основою усіх філософських, антропологічних, гуманітарних досліджень, і сам вказує на її роль у своїх творах: «Новий Заповіт ось уже п'ятдесят років залишається одним із головних предметів моїх досліджень» [6, 306]. До сфери біблеїстики належать його трактати «Царство Небесне» (1932), «Мойсей» (1948) і «Віра пророків» (1950), де автор на основі сучасних досягнень біблійної ісагогіки аналізує історію Старого Заповіту з точки зору її релігій-

ного стрижня. Книга Бубера «Два типи віри» є ґрунтовною компаративістичною студією, де порівнюються єврейський світогляд Старого Заповіту, в основі якого лежала віра (євр. емуна) як вірність і довіра народу до Бога, та грецьке поняття віри, яке притаманне християнству, що розуміється як світогляд чи переконання. У своїй концепції Бубер постійно наголошував на принципі єдності двох Заповітів у процесі трактування Писання, а також на Христоцентричному принципі Біблії. Знаючи мову оригіналу, Бубер (частково за допомогою Ф. Розенцвейга) здійснив новий переклад Старого Заповіту на німецьку мову зі збереженням не лише стильових особливостей, але й ритміки оригіналу. Цей переклад вважається одним з найпомітніших явищ у біблійному перекладознавстві ХХ ст.

Найбільш наполегливо принципи екзистенційної екзегези утверджував послідовник німецького лібералізму, професор Нового Заповіту в Марбурзі Рудольф Бультман (1884–1976). Він особливо близький до позицій свого колеги Мартіна Гайдеггера (з яким разом працював у Марбургу з 1922 до 1928 р.). Тлумачачи Біблію у світлі філософії Гайдеггера, він намагався поєднати раціоналізм історичної критики з суб'єктивізмом. Його праця «Новий Заповіт і міфологія» (1941), статті до збірника «Керігма і міф» (1960) та «Теологія Нового Заповіту» (1948–1953) були своєрідною реакцією на праці представників міфологічної школи, тому, щоби остаточно утвердити історизм Писання, основним методом дослідження він обрав запроваджений ним метод деміфологізації, який зводився до вилучення з біблійного матеріалу всього, що може дати підстави трактувати Біблію міфологічно. Серед екзистенціалістів Бультман чи не найбільше займався теоретичними питаннями герменевтики, зокрема, як у розумінні Біблійних текстів «побудувати міст» між першим століттям та двадцятим, і наскільки повно центральні ідеї Нового Заповіту можуть бути адаптовані до сучасної історичної ситуації. Найбільшою проблемою в цьому процесі для Бультмана уявлялося подолання «міфологічного» світогляду Нового Заповіту, що полягало в «триарусній» побудові Всесвіту (небо – земля – пекло): ця світоглядна картина світу була визначальною в часи Нового Заповіту, але зараз вона змінилася, і тому, на його думку, сучасна людина не може прийняти Євангелії, бо вона суперечить її сучасному науковому світогляду. Саме це і спонукало його до «деміфологізації» Біблії. Говорячи про «*міфічну картину світу*» Нового Заповіту, він припускає: «... окремі мотиви неважко віднести до сучасної їй міфології єврейської апокаліптики та гностичного міфу про спасіння. А оскільки ця мова міфологічна, вона не достовірна для су-

часної людини, бо для неї міфічна картина світу відійшла в минуле... То чи може християнське благовіщення сьогодні вимагати від людини прийняття міфічної картини світу як істинної?» [7, 8]. Він вважає це неможливим, бо *картину світу* не можна засвоїти простим зусиллям волі, – вона дається людині разом з її історичною ситуацією: «Так, наприклад, картина світу змінюється внаслідок відкриття Коперніка або під впливом теорії будови атома; або ж в результаті відкриття романтизму: людська особистість значно складніша і багатша, аніж це міг допустити світогляд Просвітництва та ідеалізму; або ж під впливом нового погляду на значення історії і народного духу» [7, 8].

У процесі деміфологізації відправною точкою стає його власне розуміння природи міфу: «Справжня суть міфу полягає не в тому, щоби дати об'єктивну картину світу. У ньому виражається швидше те, як людина розуміє саму себе у світі» [7, 14]. Тому, на його думку, «міф необхідно тлумачити не космологічно, а антропологічно, точніше, екзистенційно... Тому новозавітну міфологію слід сприймати не з точки зору об'єктивуючого змісту її уявлень, а з точки зору висловленого у цих уявленнях розуміння екзистенції. Мова йде про істинність цього розуміння, і цю істинність утверджує віра, яка не повинна бути намертво прив'язана до світу символів і понять Нового Заповіту» [7, 14]. Однак Бультман не прирівнював Біблію до інших зразків літератури, наголошуючи, що всі описані в ній феномени «виявляються для віри феноменами есхатологічними» [7, 40]. Різницю між міфологізмом і есхатологізмом він тлумачив так: «Потойбічність Бога не перетворюється, як в міфі, в поцейбічність. Навпаки, утверджується парадокс присутності потойбічного Бога в історії» [7, 40].

Свою власну герменевтичну концепцію Бультман найчіткіше сформулював та обґрунтував у праці «Ісус Христос і міфологія», зокрема у розділі «Сучасна інтерпретація Біблії і екзистенціалістська філософія». Він починає зі ствердження: «Я називаю деміфологізацію інтерпретацією, екзистенціалістською інтерпретацією, ...і я часто використовую поняття, які були розгорнуті Мартіном Гайдеггером у його аналізі екзистенції... Деміфологізація – це метод герменевтики, тобто метод інтерпретації, екзегези» [7, 228]. Основні теоретичні постулати його концепції такі. По-перше, інтерпретація не потребує і не повинна базуватися на жодних припущеннях чи прерозумінні: «Наша інтерпретація не повинна допускати жодних припущень стосовно своїх результатів. Ми не можемо знати наперед, що текст хоче сказати, навпаки, ми повинні про це взнати. Інтерпретація, яка наперед знає, що її результати повинні відповідати, наприклад, якійсь догматиці, не

може вважатися справжньою і чесною» [7, 230]. Однак, існує принципова різниця між припущенням стосовно результатів і припущенням стосовно методу інтерпретації. Методом автор вважає кут зору, під яким «ставляться питання» до інтерпретації (психологічна, соціальна, релігійна, наукова інтерпретація).

Водночас Бультман не заперечує, що у читача тексту уже існує певне розуміння чи бачення суті тексту. Це, на його думку, слід називати не стільки «передрозумінням», а радше «уявленнями», які породжуються внутрішнім життям особистості, і які формують ставлення до будь-якого предмету, в тому числі й описаних у тексті явищ. На такому розумінні чи «життєвому відношенні» і будується інтерпретація, власне, вона неможлива без нього: «Очевидно, вам буде незрозумілим спеціальний текст про музику, якщо ви не музикант. Вам буде незрозуміла стаття чи книга з математики, якщо ви не мислите математично. Або з філософії, якщо ви не думаєте по-філософськи. Ви не зрозумієте історичний текст, якщо самі не живете в історії і не розумієте життя історії, тобто ті сили і наміри, які становлять зміст історії і впливають на її хід; говорячи іншими словами, вам необхідно розуміння того, що таке бажання влади, держава, закони і т. д. Неможливо зрозуміти роман, якщо ви не знаєте з власного досвіду, що таке любов, дружба, ненависть, ревності і т. п. Ось перше припущення про мистецтво інтерпретації: ваше власне ставлення до предмету підказує питання, яке ви задаєте тексту, а також відповідь, яку ви від нього отримуєте» [7, 230–231].

Виходячи з такого розуміння, дослідник пробує з'ясувати, що ж є найважливішим у процесі інтерпретації Біблії. Звичайно, Біблія, – вважає він, – це історичний документ, і ми повинні інтерпретувати її, використовуючи методи історичного дослідження: вивчати мову Біблії, історичну роль її авторів і т. п. Але будь-який історичний текст можна читати і тлумачити й з інших точок зору, наприклад, естетичної, політичної чи психологічної. В основному ці підходи зводяться до двох основних позицій: 1) чи інтерпретація має на меті відтворити історичну картину минулого, реконструювати його, 2) чи в процесі інтерпретації ви хочете дізнатися з історичних документів про те, що необхідно вам для сучасного сьогоднішнього практичного життя (в такому випадку інтерпретація мотивується не пошуком знань про минулу епоху, а пошуком істини). Таким чином, Бультман ставить питання: «Що ж нас цікавить, коли ми тлумачимо Біблію?.. Чи можемо ми читати Біблію просто, як історичний документ, щоби реконструювати минулу епоху, використовуючи Біблію як джерело? Чи вона є

чимось більшим, ніж просто історичним джерелом?» і дає власне розуміння – «Я думаю, що насправді ми хочемо почути, що Біблія може сказати у нашій сьогоднішній ситуації, почути правду про наше життя і душу» [7, 231]. Таким чином, автор знову ж таки виходить до проблеми екзистенційності інтерпретації: як Біблія розуміє людське існування на межі двох світів.

Суттєвою проблемою біблійної герменевтики, яку не можна оминути, є залежність інтерпретації від філософії чи церковної традиції: «Кожен інтерпретатор, усвідомлює він це чи ні, неухильно залежить від уявлень, успадкованих ним із традиції, а всяка традиція залежить від якоїсь філософії... Значить, історичне і філософське дослідження не можуть здійснюватися без осмислення і врахування уявлень, якими керується інтерпретатор» [7, 232–233]. Тут постає питання «правильної» (Р. Бультман) філософії. Оскільки аналіз доводить, що жодна філософська система не є досконалою, слід зупинитись на найбільш адекватній для інтерпретації Біблії основі. Такою відправною точкою є екзистенц-філософія. Це обґрунтовується наступним чином: «Екзистенційна філософія не говорить мені: «Ти повинен існувати таким чином»; вона говорить: «Ти повинен існувати!»; або – тому, що навіть така вимога може бути надто складною – вона показує, що означає існувати... Для цього вона розмежує людське буття як «екзистенцію» і буття усіх інших істот, які не існують, а просто є наявними... Тільки люди володіють екзистенцією, тому що лише вони є історичними істотами, тобто кожна людина має власну історію. Її теперішнє завжди виходить із минулого і веде в майбутнє... Жодна людина не може стати на місце іншої. Ніхто не може замінити іншого, тому що кожен повинен померти сам. Кожен реалізує свою екзистенцію у своїй самотності» [7, 233]. Екзистенціалізм не претендує на те, щоби дати вичерпні відповіді на питання про буття, щоби дати людині саморозуміння чи шлях самореалізації – кожна людина повинна зробити це для себе, виходячи з власної екзистенційної ситуації, самосвідомості. Відповідальність за буття покладається на саму людину. Таке світосприйняття Бультман вважає найбільш адекватною основою для тлумачення Біблії: воно не вимагає жодних філософських знань, лише екзистенціалістські уявлення, необхідні для розуміння людського буття, щоби пояснити біблійне розуміння людини і людського існування.

Тоді залишається єдине завдання – знайти герменевтичний принцип, з допомогою якого можна зрозуміти, що ж говорить Біблія. Він доходить висновку: почути і зрозуміти слово Біблії можливо лише через власне рішення кожної окремої людини: «Можливість почути

слово Біблії як звернене особисто до мене і повірити в нього знаходиться поза компетенцією критичного дослідження. Це особисте розуміння, висловлюючись традиційною мовою, дається Святим Духом» [7, 232]. Так Бультман виходить на концепцію дивінації, богонатхнення, Божественного об'явлення, раніше утверджену протестантською екзегезою. Як бачимо, позбавляючи Біблію міфологізму, він не позбавив її космологічної перспективи сотеріологізму, і ореолу сакральності, хоч і продовжив ліберальні тенденції.

Друга центральна проблема праць Бульмана, пов'язана з деміфологізацією, – історизм Біблії. Розуміння історії він теж інтерпретував екзистенційно (як екзистенційну зустріч людини з історією), і це продемонстровано в праці «Історія спасіння та історія». Його позиція базується на структуруванні історії щодо єдиного екзистенційного центру – історичного факту смерті і воскресіння Ісуса Христа. Він проводить чітке розмежування між лінійним розумінням часу в Біблії і циклічним розумінням часу в грецькій філософії. В аналізі історизму Старого і Нового Заповітів він наближається до концепції М. Фуко про історичні практики, вказуючи, що інтерпретатору необхідно виходити з тієї екзистенційної ситуації, в якій творили біблійні автори: для юдаїзму це очікування спасіння, тобто погляд у майбутнє, для християн – це довершений факт, тобто погляд у минуле; сам же факт спасіння, хоча і є історичним фактом, залишається предметом віри чи одкровення. Дослідник не дає однозначних відповідей, оскільки вважає, що неможливо досягнути в рамках часовості есхатологічність буття, навіть дещо відходить від власної концепції деміфологізації, зазначаючи, що в історії спасіння і неісторичному розумінні Христа важко провести межу між історією і міфом (через подібні самозаперечення сучасники і наступники Бульмана нерідко закидали йому непослідовність).

Виникнення Біблійних текстів Бульман аналізував, відштовхуючись від позицій школи «історії форм», яка будувалась на переконанні, що біблійні жанри виникли внаслідок трансформації фольклорних первісних жанрів (перш за все сказань). Цій проблемі присвячена праця «Дослідження синоптичних Євангелій», де простежується біблійна традиція на основі закономірностей виникнення і поширення усного передання. Але для аналізу текстів використовуються нераціональні методи. Основна увага Бульмана звернена на риторичку Біблійних текстів, центральним поняттям якої є «керигма» – натхненна прокламація духовних істин Євангелій (керигматичними, наприклад, він називав пророчі та апокаліптичні слова Ісуса Христа про Царство

Боже). У процесі тлумачення він демонстрував, що алегоричний метод неоплатонізму та патристичної екзегези є найбільш наближеним до юдейської апокаліптичної літератури, яка лягла в основу більшості Біблійних книг Старого Заповіту. А суть Євангелії, на його думку, – в керигмі (тому його герменевтику часто називають керигматичною). Вплив Гайдеггера виявився у перенесенні акценту з тексту Біблії на читача чи на «екзистенційне переживання», у процесі якого людина осягає буття через посередництво мови Біблії. Ставши перед таємницею самого буття і незбагненності істини, людина у процесі читання пізнає себе, а тому такий підхід можна назвати антропологічною герменевтикою (хоча у Гайдеггера як представника атеїстичної гілки ця теорія стосувалась небіблійних книг, Бультман використав її стосовно книг Нового Заповіту, у першу чергу Послань Апостола Павла).

Окремо слід зупинитись на праці Бульмана «Походження і смисл типології як герменевтичного методу». Спочатку в ній дається традиційне визначення: «Під типологією як герменевтичним методом розуміють використовувану Церквою з часів Нового Заповіту інтерпретацію Старого Заповіту, яка в особах, подіях чи інститутах убачає праобрази, що передують зображенню відповідних осіб, подій чи інститутів часу спасіння, що наступив з пришестям Ісуса Христа» [7, 477]. Він виводить генеалогію цього методу від Послань Апостола Павла (аналізуючи використані Павлом типологічні картини Адама-Христа та Мойсея-Христа) через посередництво алегоризованої пророчої типологічної екзегези юдаїзму в дусі Філона. І хоча Бультман виступає противником такого методу інтерпретації, він здійснює доволі детальний аналіз типологізації Новозавітних Послань, що може слугувати певною базою у теоретичному обґрунтуванні використання цього методу в біблійній герменевтиці.

Доробок Бульмана доволі різноманітний, стосується різних аспектів інтерпретації, багато в чому суперечливий. Єдиним стрижнем, що об'єднує його інтерпретативну теорію, може вважатися екзистенціалізм, ідеї якого пронизують усі його праці. Попри намагання відмежувати об'єктивне наукове розуміння Біблії від міфологізму, виявити особу історичного (а не керигматичного) Христа, і т. п., Бультман користувався ірраціональними методами інтерпретації, наголошуючи на апокаліптичній та есхатологічній природі біблійних текстів. Його теорії вкрай неоднозначні і залишають місце для різночитань. На цьому наголошує Карл Барт: «В цілому Бультманівський позитивний виклад новозавітної вісті закутий в панцир «перезуміння». Саме це надає йому могутності, замкнутості, переконливості. Але це

означає, що, власне, з Бультманом може вступити в дискусію лише той, хто здатен засвоїти для себе це прерозуміння, а отже, і гайдеггерівський екзистенціалізм разом з його небуденною і нелегко засвоєною мовою. Хто ж не здатен на це, той приречений говорити речі, на які Бультман холодно і відчужено буде відповідати «Цього я не розумію» [1, 689]. Таку ж думку поділяв і Г. Г. Гадамер: «великий спірний предмет сьогоднішньої теологічної суперечки – питання «деміфологізації» Нового Заповіту – значно сильніше пронизаний догматичними напруженнями, ніж це відповідало б матодологічному осмисленню. За моїм переконанням, принцип деміфологізації має чисто герменевтичний аспект... Імовірно, й навіть напевне можливо зрозуміти в Новому Заповіті «більше», ніж зрозумів Бультман. Це, однак, можна визнати тільки тоді, коли це «більше» *розуміють добре*, а отже – *насправді*» [8, 360].

С. Льозов, сучасний дослідник герменевтики Бультмана, так узагальнює роль його доробку: «Бультман намагався вирішити герменевтичну проблему. Згідно зі слововживанням сучасної філософії, герменевтична проблема виникає в герменевтичній ситуації, яка визначається як ситуація нерозуміння і кризи довіри. Це означає, що люди з якихось причин не можуть більше сприймати деякий зміст як авторитетний і принципово важливий для свого життя... Бультман саме в такій ситуації прагнув зробити новозавітні свідчення віри значимими для своїх сучасників» [10, 733]. Попри значні суперечності концепції Бультмана, його доробок, безперечно, займає вагоме місце у герменевтичній думці ХХ ст. «З іменем німецького лютеранського теолога Рудольфа Бультмана пов'язана ціла епоха християнської думки. Створена Бультманом теологічна система підвела підсумок певного етапу в розвитку християнської думки, – і разом з тим ніхто з великих теологів наступного покоління не зміг погодитися з нею у чистому вигляді; вона стала відправним пунктом для нового періоду в осмисленні суті християнської віри, – періоду, який часом називають «постбультманівським» [10, 71].

Проти бультманізму, що набував значного впливу особливо серед католицьких вчених, найгостріше виступив екзистенціаліст Карл Ясперс (1883–1969). Він закликав відмовитися від біблійного скептицизму, критикував ідею деміфологізації, наголошував, що міфологічна сутність Біблії – це не що інше, як глибокий символізм в описі трансцендентних категорій (Божественної Таємниці, Потойбічного), які не можна передати у жодній іншій формі, як і не можна пояснити раціонально. Ясперс вважав міф основною перманентною формою мислен-

ня, а запропонована Бультманом деміфологізація, на його думку, привела би до зубожіння духу і одномірності існування. У відкритому листі Ясперса до Бультмана (опублікованому в журналі «La table ronde» в 1956 р.) він говорить, що не можна змішувати конкретну реальність подій і той «шифр», «що означає реальність надприродну» [5, 213].

Ясперс, як і Гайдеггер, прихильник онтологічного розуміння герменевтики, але з виразною релігійною орієнтацією. Найважливішим його кроком у розвитку герменевтичної концепції було чітке розмежування між «методом тлумачення» та «методом розуміння» (саме це стало переломним пунктом у виникненні «нової герменевтики»). Ця проблема постає центральною у праці «Психологія світоглядів». Тут, спираючись на «психологію розуміння» Дильтея, Ясперс обґрунтовує власну герменевтичну концепцію, в якій основна увага відводиться «екзистенціалам», а, отже, нерациональним методам інтерпретації, виробленим філософією екзистенціалізму. Його теорія тяжіє до екзистенційного агностицизму. Філософія, на його думку, не може ґрунтуватися на розумі чи логічному мисленні, оскільки має справу з трансцендентними категоріями, а «трансценденція», за Ясперсом, – це перш за все Бог.

Особливого значення це твердження набуває, коли мова йде про дослідження Біблії як тексту, що знаходиться на межі з трансценденцією, і відповіді необхідно шукати у площині екзистенційній, а не раціонально-матеріалістичній. На думку Карла Ясперса, «реальність історичного світу – це зникаюче буття між Богом і екзистенцією. Багато філософських систем мали на меті пояснити сутність світу... але цьому протистоїть впевненість у безконечності і бездонності світу, а тим самим і готовність постійно вслухатися у всі способи буття світу», у той час як найважливішим є осягнення світу як мови Божої – «буття світу не є саме по собі, у ньому реалізується в постійній багатозначності Слово Боже, яке лише у зникаючій миті може стати історично однозначним для екзистенції» [13, 437]. Вчений наголошує, що лише в Біблії вперше реалізується свідомість історичності. Пізніше вона виникає в епоху політичних катастроф як універсальне історичне усвідомлення твореної Богом історії. І «це стає основою створення релігійного центру життя, який втягує в «тут і тепер» цілісність усього світу. Не розсіяність і випадковість безконечного, а створена Богом сучасність надає життю його ваги» [13, 439].

Ясперс не раз проголошував, що Біблія є основою європейської і усїєї західної культури, однак як агностик вважав осягнення її таєм-

ниці недосяжним. Основною його заслугою є утвердження Біблії як першооснови європейської культури загалом та філософії історії зокрема: «Історичні витоки філософського змісту західного філософствування знаходяться не тільки в грецькому, а й у біблійному мисленні. Той, хто не здатний вірити в одкровення як таке, може все-таки звернутися до Біблії як до джерела, і проникнутися її істиною, полишаючи одкровення збоку. Насправді, до сьогоднішнього дня вивчення Біблії було однією з основ чи не усієї західної філософії. Це неповторне творіння належить не якомусь одному віросповіданню чи якійсь одній релігії, воно належить усім» [13, 438]. Більше того – «Філософствування Заходу – визнається це чи ні – завжди пов'язане з Біблією, навіть тоді, коли воно бореться з нею» [13, 466]. На думку Ясперса, тільки Біблійне трактування дає цілісне розуміння світу та історії. «Ми намагаємось зрозуміти історію як щось цілісне, щоби тим самим зрозуміти й себе. Історія є для нас спомином, який ми не лише знаємо, а у якому є корені нашого життя. Історія – основа, закладена колись, ми зберігаємо з нею зв'язок, якщо хочемо не зникнути безслідно, а внести свій вклад у буття людини» [13, 240].

Цю проблему неодноразово піднімає Хорхе Луїс Борхес. У трактаті «Історія вічності» він говорить: «Де ставиться питання про час і його природу, спочатку необхідно знати, що таке вічність, бо вона, як відомо, є модель і праобраз часу» [4, 455]. Відштовхуючись від ідеї Платона, що час – це рухомий образ вічності і вічність зіткана з часу, він аналізує усі основні філософські концепції співвідношення часу і вічності. Борхес доходить висновку, що вічність незмінно залишається атрибутом Божественного розуму, і, хоча людина не здатна її досягнути, «без вічності, без цього сокровеного і крихкого дзеркала, у якому відображається те, що пройшло через душі людей, всезагальна історія, – це втрачений час, в якому втрачена і наша особиста історія, і все це перетворює життя у якусь дивну химеру» [4, 469]. Однак, і усвідомлення існування вічності не спрощує розуміння людської історії. У «Сфері Паскаля» він висуває поетичну гіпотезу: «Можливо, всесвітня історія – це історія кількох метафор», а у висновку переформулює це твердження: «Можливо, всесвітня історія – це історія різної інтонації при озвученні кількох метафор» [4, 497]. Як бачимо, і тут історія не виходить за межі міфу і слова, які незмінно присутні у всіх ірраціональних концепціях історизму.

Отже біблійна герменевтика першої половини ХХ ст., формується в лоні лібералізму, перейняла ірраціоналістичні тенденції епохи і вилілась в екзистенціалістську теорію інтерпретації буття, де основ-

ний акцент ставився не на прагматичних методах дослідження тексту, а на «екзистенційному переживанні», самозаглибленні, самоусвідомленні, емоційному досвіді. *Концепція співвідношення матеріального та духовного світів*, попри деяку варіативність, зводилась до спільних вироблених постулатів: щоби досягнути істинний смисл власного існування, людина повинна відкрити свою свідомість для досягнення «іншого» світу чи навіть «світів». *Емпіричний світ* бачиться екзистенціалістами, як недовершений, несправжній, недосконалий. Зв'язок між цими світами може бути різним, але від нього залежить і буття людини у матеріальному світі, і місце її у вічності. Стосовно цього питання найкраще підсумував шукання своєї епохи М. Бердяєв. «Можливі три типи розуміння відносин між світом божественним і нашим природним світом: 1) дуалістичний розрив між Богом і світом, агностицизм, суб'єктивний ідеалізм, замкнутий в суб'єкті, ідеалістичний символізм, що допускає лише символізацію суб'єктивного світу душевних переживань, відірваних від ядра буття; 2) раціоналістичне допущення, що таємниця божественного буття може бути виражена в раціональному понятті, об'єктивний реалізм, що абсолютизує реальності природного світу; 3) символізм, що допускає перехід божественної енергії в цей світ, розмикає і зв'язує два світи і визнає, що божественне буття лиш символізується, залишаючись невичерпним і таємничим. Дуалізм і раціоналізм, псевдодуалізм і псевдомонізм однаково відділяють людину від божественного світу, підготовляють позитивізм і матеріалізм. Нема таємничого спілкування між двома світами, перелив енергії із одного світу в інший, немає знаків, поданих із інших світів. Світ божественний однаково закривається і зникає і в тому випадку, коли його вважають цілком здатним до вираження в раціональних поняттях і конструюють об'єктивну реальність позабожественного предметно-природного світу, і в тому випадку, коли замикають суб'єктивний світ від божественного буття і прирікають людину на самотність її душевних переживань. Суб'єктивний ідеалізм і об'єктивний реалізм – гносеологічні напрями, що однаково відображають з протилежних боків розрив між світом божественним і світом природним, проходження духа людського через роздвоєння. Об'єктивація божественного життя, уподібнення його світу природному є заперечення таємничості і безконечності Божества» [2, 77–78]. Це і є, на нашу думку, об'єднуючим началом усіх екзистенціалістських шукань. Подібні тенденції стали вирішальними у розвитку гуманітарної думки ХХ століття і до сьогодні відіграють важливу роль у науковому дискурсі епохи.

Література

1. Барт К. Рудольф Бультман: попытка его понять // Бультман Р. Избранное: вера и понимание. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 663–702.
2. Бердяев Н. А. Диалектика божественного и человеческого. – М.: ООО «Издательство АСТ» – Харьков: «Фолио», 2003. – 624 с.
3. Бичко І. В. Філософія Нового часу XVII–XVIII ст. // Історія філософії. – К.: Либідь, 2001. – С. 93–122.
4. Борхес Х. Л. Стихотворения, новеллы, эссе. – М.: НФ «Пушкинская библиотека» – ООО Изд-во «АСТ», 2003. – 624 с.
5. Брайович С. М. Герменевтика и религиозная традиция // Герменевтика: история и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 204–215.
6. Бубер М. Два образа веры. – М.: АСТ, 1999. – 590 с.
7. Бультман Р. Избранное: вера и понимание. – М.: РОССПЭН, 2004. – 752 с.
8. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики. – Том 2. – К.: Юніверс, 2000. – 480 с.
9. Лёзов С. Труды и дни Рудольфа Бультмана // Бультман Р. Избранное: вера и понимание. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 703–737.
10. Лёзов С. В. Теология Рудольфа Бультмана // Вопросы философии. – 1992. – № 11. – С. 71–85.
11. Паскаль Блез. Мысли. – М.: Фолио, 2001. – 592 с.
12. Хома О. И. Мифы о Паскале: к проблеме многообразия направлений в философии XVII ст. // Паскаль Блез. Трактаты. – К.: Port-Royal, 1997. – С. 391–438.
13. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – 526 с.

Наукове видання

**Неймовірно можливі світи:
референтність, фікційність, текстуалізація**

Монографія

Науковий редактор: доктор філол. наук, професор **Гром'як Р. Т.**
Технічний редактор: канд. філол. наук, доцент **Лановик З. Б.**
Коректор: канд. філол. наук **Біловус Л. І.**
Комп'ютерна верстка, макет: **Хомацький Ю. Я.**

Підписано до друку 8.08.2005 р. Формат 60х80/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times.
Умовно-друк. арк. 16,91. Облік.-вид. арк. 19,90. Тираж 500 екз.